

Ольга Ніколенко

Наукове видання

**ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ:
напрями, течії, постаті**

Монографія

2019

РЕЦЕНЗЕНТИ:

доктор філологічних наук, професор **О.І. Кобзар**,

кандидат філологічних наук, доцент **В.М. Люлька**

Французька література другої половини XIX – початку XX століть: напрями, течії, постаті. Монографія. – К.: ФОП Лебедь, 2019. – 226 с.

У монографії представлені визначні явища французької літератури кінця XIX – початку XX століть: реалізм, натуралізм, парнасизм, імпресіонізм, символізм, авангардизм, які справили великий вплив на розвиток світової літератури. Репрезентовано художні здобутки видатних митців (Г. Флобера, Е. Золя, Т. Готьє, Ш. Леконта де Ліля, Ж.М. де Ередіа, Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо, Гійома Аполлінера та ін.), розглянуто їхні вершинні твори. Перебіг літературного процесу Франції розглянуто у контексті розвитку мистецтва, філософської думки, історії суспільства.

Для науковців, викладачів зарубіжної літератури середніх і вищих закладів освіти, студентів філологічних факультетів і всіх, хто цікавиться літературою.

ISBN 978-966-97859-2-3

*Рекомендовано до друку вченою радою
Полтавського державного педагогічного університету
імені В.Г. Короленка 28 листопада 2019 року, протокол № 4.*

Від автора

У розвитку кожної національної літератури є свої золоті часи. Таким золотим часом для французької літератури став кінець ХІХ – початок ХХ століть, коли відбувався поступовий перехід від реалізму до нових тенденцій у мистецтві.

У цей період у французькій літературі формувалися різні художні явища, які на багато років вперед визначили розвиток не тільки французької літератури, але й літературного процесу Європи загалом. Реалізм, натуралізм, парнасізм, імпресіонізм, символізм, авангардизм розвивалися паралельно, тісно взаємодіяли між собою і по-різному виявлялися у творчості митців. Різновекторність літературного процесу Франції означеного періоду свідчить про зміну художніх систем і стилів, про початок докорінної перебудови мистецтва, що згодом охопила весь європейський світ.

У виданні розглянуто творчість видатних французьких письменників: Г. Флобера, Е. Золя, поетів-парнасців, Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, Гійома Аполлінера та інших. Проаналізовано їхні визначні твори, у яких якнайкраще втілилися естетичні шукання доби та особливості художнього методу митців.

Перебіг літературного процесу Франції представлений у контексті розвитку мистецтва, філософської та естетичної думки, історії суспільства.

Французька література кінця ХІХ – початку ХХ століть спрямована на духовні потреби особистості й засвідчує великі можливості мистецтва Слова, яке звучить актуально й для нашого часу.

*Ольга Ніколенко,
доктор філологічних наук,
професор Полтавського національного педагогічного університету
імені В.Г. Короленка*

РЕАЛІЗМ

У XIX столітті у Франції, як і в інших європейських країнах, формується і активно розвивається реалізм. Франція – країна, де реалізм набув класичних ознак і представлений великим розмаїттям художніх явищ, що увійшли до скарбниці світової літератури. Розвиток реалізму протягом XIX століття в кожній європейській країні, в тому числі й у Франції, мав свою специфіку.

Реалізм як поняття

Реалізм (лат. *gealis* – речовий, дійсний) – літературно-мистецький напрям, який полягає у всебічному відображенні взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на формування особистості.

Починаючи з 1830-х років у європейських країнах (Франції, Росії, Англії та ін.) під впливом певних філософських, соціально-економічних та естетичних чинників утверджується реалізм.

Термін “реалізм” з’явився пізніше, ніж саме явище, – в працях французьких письменників Ж. Шанфльорі та Л.-Е.-Е. Дюранті, які виступили з утвердженням принципів реалізму у збірці “Реалізм” (1857) та журналі “Реалізм” (1856–1857). Протягом першої половини XIX століття для означення реалістичних явищ, як правило, вживався термін “романтизм”, а починаючи з другої половини століття поняття “реалізм” стає загальноживаним.

Однак історія реалізму як мистецького явища сягає в глибокі віки. Г. Маркєвич вважає, що передісторію цього поняття слід шукати ще в описі щита Ахілла в “Іліаді” Гомера.

Реалізм ґрунтується на понятті “мімесису”. Метафора мистецтво – “дзеркало” належить Платону, а закінчені форми міметична теорія знайшла в “Поетиці” Аристотеля. Оскільки ця теорія набуває пізніше класицистичного трактування, то вона надовго розійшлася з процесом формування реалізму як поняття.

Д.С.Наливайко у книзі “Мистецтво: напрями, течії, стилі” зазначає, що не варто використовувати термін “реалізм” стосовно античності та середньовіччя, коли внаслідок специфічних соціально-історичних умов реалізм не міг оформитися як художня система, можна говорити лише про елементи реалізму переважно в комічних жанрах. Д.С.Лихачов слушно запропонував термін “реалістичність”, що передбачає дискретне існування реалістичних елементів і тенденцій, не зведених ще в систему художнього світосприйняття.

Естетичними чинниками оформлення реалізму як художньої системи в XIX столітті був ренесансний реалізм, а також просвітницький реалізм. На межі XVIII-XIX ст. поступово сформувалося поняття “реаліст” у його естетико-художньому значенні: це художник, який звертається не до аб-

страктивних ідеалів і норм, а до емпіричного досвіду, керується у своїй творчості вивченням дійсності, співвідносить свої образи та ідеї з реальністю.

Теоретичне обґрунтування нового напрямку міститься у працях Стендаля, О. де Бальзака та ін. У трактаті “Расін і Шекспір” Стендаль критикує естетичну систему класициста Ж. Расіна і пропонує наслідувати В. Шекспіра у способі вивчення явищ. Порівнюючи В. Скотта і письменницю XVIII ст. де Лафайет (“Вальтер Скотт і “Принцеса Клевська”), він надає перевагу її роману “Принцеса Клевська”, в якому майстерно зображені душевні переживання, соціальний стан і побут.

О. де Бальзак у передмові до “Людської комедії”, одному з програмних документів реалізму, обґрунтовує свій задум – відобразити сучасну Францію. “Самим істориком повинно бути французьке суспільство, мені залишається тільки бути його секретарем, – зазначає він. – Зображуючи характери, відбираючи головні події з життя суспільства, створюючи типи шляхом об’єднання окремих рис численних однорідних характерів, можливо, мені поталанило б написати історію, забуту стількома істориками – історію звичаїв”. І цей грандіозний план, подібний до наполеонівського, письменник втілює у “Людській комедії”. “Як і Наполеон, він примушує весь світ рухатися по орбіті Франції, центр якої – Париж. І в середині цієї орбіти, у самому Парижі, письменник виділяє велику кількість прошарків: аристократію, духовенство, робітників, поетів, письменників, художників, вчених. Із шістдесяти аристократичних салонів він створює один – герцогині де Кадіньян, із сотень банкірів – одного, барона Нусінгена, з усіх лихварів – Гобсека, з усіх лікарів – Ораса Бьяншона. “Його герої – це екстракти”, – так писав про Бальзака Стефан Цвейг, підкреслюючи бажання письменника бути правдивим, його вміння типізувати.

Бальзак доходить висновку, що суспільство подібне до природи: у ньому, як і в природі, існують певні види. Щоб вивчити їх, він звертається до досвіду природничих наук, до праць філософів, згадуючи імена видатних учених: Ж. Кювье, Сент-Ілера, Г.-В. Лейбніца, Ж.-Л. Бюффона та ін. Це важливо для розуміння філософських засад нового напрямку. Розвиток природничих наук, філософії позитивізму вплинув на формування реалістичного світогляду.

Найраніше реалізм утвердився в літературі, хоча потім він знайшов яскраве втілення й в інших видах мистецтва, наприклад, у живописі.

Характерні ознаки реалізму як літературного напрямку.

Реалізм має свої особливості у відображенні життєвих явищ. До типологічних рис реалізму належать:

- тяжіння до достовірності, об’єктивності;
- втілення діалектичного зв’язку між закономірно-загальним та індивідуально-особливим;

- звільнення від канонічності, переважання індивідуальних стилів над “загальними”;
- відмова від поділу стилів на “високі” та “низькі” залежно від сфер зображення, а також відмова від розмежування явищ на “естетичні” та “неестетичні”;
- пізнавальне спрямування (зв’язки з природознавством, історією, соціологією, психологією);
- аналітичний підхід до дійсності, намагання відтворити світ як складну єдність;
- увага до проблем взаємодії людини і середовища;
- зображення типових характерів за типових обставин;
- перенесення центру уваги на соціальну сферу;
- переважання епічного начала;
- романізація жанрів та драматизація роману;
- поява синтетичних індивідуальних стилів, в яких поєднувалися різноманітні елементи;
- психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу (портрет, інтер’єр, пейзаж тощо).

Реалізм відзначається передусім тим, що він пов’язаний із конкретикою суспільного життя, з його різноманітними формами та взаємовідносинами. Для цього напряду характерно тяжіння до наслідування життя, природи (в широкому значенні), тобто використання міметичних засобів письма (відображення життя у формах самого життя).

Д. Наливайко зазначає: “Реалізм від інших типів художньої творчості відрізняється тим, що йому в принципі притаманне “неупереджене” ставлення до дійсності, він “довіряє” їй, заглиблюється в неї з метою об’єктивного пізнання і достовірного відтворення відповідно до справжніх її закономірностей, добутий “правді”, іманентно притаманній дійсності”.

Реалізм відрізняється від попередніх художніх систем, зокрема класицизму з його нормативною естетикою та романтизму з його увагою до незвичайного, виняткового, намаганням втекти від буденної реальності у світ мрій, фантастики та екзотики. Проте реалісти запозичували прийоми, засоби, теми у своїх попередників. Вони, як і романтики, вільні від догм і правил, їм близький романтичний історизм, реалісти використовують досягнення романтиків у відтворенні внутрішнього світу людини, але водночас для них велике значення має суспільний бік людського буття загалом. Якщо для романтика В. Гюго “буденність – смерть мистецтва”, то реалісти приділяють їй значну увагу.

У XIX столітті реалізм деякий час розвивається паралельно з романтизмом, враховуючи кращі його здобутки. У творчій практиці багатьох

письменників, які вважаються реалістами, помітні романтичні тенденції. Так, зображуючи внутрішній світ Жульєна Сореля в романі “Червоне і чорне” (1830), Ф. Стендаль вдається до деяких романтичних прийомів. Багато років О. де Бальзак розробляє типово романтичну тему втрачених ілюзій не лише в романі “Втрачені ілюзії” (1837–1842), а й у багатьох інших творах “Людської комедії”. Використання елементів фантастики, характерних для романтичної поетики, допомагає письменникові у романі “Шагренева шкіра” (1830–1831) реалізувати філософський задум твору. У новелістиці П. Меріме вплив романтизму виявляється у зображенні незвичайних, яскравих характерів (Кармен, Таманго, Маттео Фальконе) та екзотичних картин. Подібну взаємодію двох літературних напрямів можна простежити й у творчості О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Гоголя в російській літературі, Ч. Діккенса та сестер Бронте – в англійській, В. Вітмена та Г. Мелвілла – в американській, Т. Шевченка та П. Куліша – в українській. У цьому немає нічого дивного, адже жоден літературний напрям у чистому вигляді не існує, але на окремих етапах історичного та культурного розвитку виокремлюється як домінуючий.

Аналітичне начало – одне з провідних в естетиці реалізму, на відміну від емоційного, інтуїтивного начала, на яке орієнтувалися романтики. Так, перш ніж описати почуття кохання в художніх творах, Ф. Стендаль вивчає його як учений і пише трактат “Про кохання” (1822), в якому виокремлює різні види цього почуття і простежує етапи його зародження.

Однією з рис реалізму є тягіння до правдоподібності, що виявляється в зображенні характерів, обставин, найменших подробиць життя. Силою своєї уяви реалісти XIX ст. створювали новий художній світ, а читачеві він часто здавався не менш реальним, ніж справжній. Епіграф “Правда, гірка правда” і підзаголовок “Хроніка XIX століття” до роману Ф. Стендаля “Червоне і чорне” свідчать про намагання автора наблизитися до реального життя.

Важливу роль у творчості письменників реалістичного напрямку відіграє мотивація вчинків героїв, дослідження причинно-наслідкових зв’язків між подіями.

Якщо у романтиків провідну роль відігравала виняткова особистість за виняткових обставин, то реалісти керуються у своїй творчості іншим правилом – типовий характер за типових обставин. Літературні типи концентрують у собі риси характеру, погляди та спосіб мислення, властиві певній групі людей або нації, але при цьому залишаються індивідуальними і неповторними.

Реалісти XIX століття підкреслювали соціальну зумовленість суспільних взаємовідносин. Вони досліджували зв’язок людини і середовища, вплив влади грошей на формування характерів (Растіньяк, Гранде, Гобсек та ін.).

Реалізму як напрям, який утвердився в літературі 30-40-х років XIX століття, відповідала певна система жанрів. Провідну роль у ній відігравали прозові твори, зокрема роман, повість та фізіологічний нарис. У цей час реалізм набуває чітко визначених ознак, що дало підставу дослідникам назвати його класичним.

Реалізм 50–60-х років XIX століття помітно відрізняється від реалізму попереднього етапу. Г. Флобер відчував себе художником “переходу”, а в одному з листів зізнавався, що “революція 1848 року вирила безодню між двома Франціями”.

Розвиток реалізму в другій половині XIX ст. у різних країнах, у тому числі й у Франції, мав свої особливості, зумовлені багатьма чинниками – соціальними, національними, культурно-історичними.

Своєрідність французького реалізму другої половини XIX ст.

Для реалізму взагалі й для французького реалізму зокрема притаманна орієнтація на науку, на наукову методологію, прагнення перенести її принципи та прийоми наукового аналізу на художню творчість. Тут відіграла велику роль традиція французької філософської думки з притаманним їй духом раціоналістичного аналізу, що яскраво виявилось в XVII-XVIII ст. Велике значення мав просвітницький антропологізм, що вплинув на формування позитивізму, який поширюється з середини XIX століття.

Отже, наука і науковий підхід до всього сущого – домінанта в духовному житті Франції, роль якої значно зростає у другій половині XIX століття. Сцієнтистські (тобто наукові) орієнтації виявилися вже у французькому історичному романі 1820-х років. Вже тоді формується погляд на роман як жанр науковий, що спирається на історичні знання, а коли історичну тему замінила сучасність, її також стали розуміти як предмет наукового дослідження. Названі орієнтації виявилися в творчості Стендаля, але вони в нього набувають природознавчого гатунку. “У політиці, як і в мистецтві, не можна досягнути висоти, не вивчивши людину, тому необхідно розпочати із самих основ, із фізіології”. Із цього виходив і Бальзак, але в нього вже немає довіри до людської природи, він шукає сили, здатні стримати егоїстичну людину, спрямувати її енергію у русло, корисне для суспільства.

У другій половині XIX століття Г. Флобер вже прямо закликає наслідувати науку й надихатися прикладом вчених у прагненні до точного, безпристрасного оцінювання життя й людини. Флобер писав: “Пора озброїти мистецтво методом і точністю природознавчих наук”. “Об’єктивний метод” Флобера з’явився як втілення прагнення митця до неупередженості й “невтручання” в хід подій. Письменник повинен бути як Бог (тобто бути понад створюваним ним світом), вважав Флобер, а “Бог не дає оці-

нок”. Флобер закликає художників позбутися зайвої суб’єктивності й бути лише об’єктивними.

Слідом за Флобером і брати Е. і Ж. Гонкури стверджують, що література вирішує такі самі завдання, що й наука, що роман – це наукове дослідження, тьльки здійснене іншими засобами (наприклад, вони писали про це в передмові до роману “Жерміні Ласерте”, 1866). Закінчене вираження ця тенденція знайшла в теорії та практиці “експериментального роману” Е. Золя.

Отже, наукова домінанта визначила розвиток реалістичного напрямку, а згодом і розвиток натуралізму. Вплив наукової домінанти позначився не тільки на методологічних принципах та настановах французького реалізму, але і на його поетиці. Твір все більше розуміється як художнє дослідження об’єктивної дійсності, від якої автор рішуче відмежовується, він розміщується неначе осторонь, спостерігає й аналізує зображуване з вищої і абсолютної точки зору, уподібнюючись вченому. Д.С. Наливайко називає прагнення до усунення авторської присутності організуючим принципом у поетиці французького реалізму другої половини ХІХ століття.

Характер навколишньої дійсності також позначився на творчості французьких реалістів другої половини ХІХ століття. Буржуазний світ викликав у митців відразу. Їм здавалося, що життя суспільства стабілізувалося надовго, що не варто плекати надії на ілюзії, треба відсторонитися від нього й здійснити нещадний науково-критичний аналіз. Глибина і повнота соціально-аналітичного підходу – характерна риса французького реалізму.

Французький реалізм у другій половині ХІХ століття взаємодіяв з іншими художніми напрямками й течіями – натуралізмом та імпресіонізмом, що засвідчує творчість Г. Флобера, братів Гонкурів, Е. Золя, Г. де Мопасана та ін.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. у французькій та світовій літературі літературі відбувається поступовий перехід до модернізму.

ГЮСТАВ ФЛОБЕР

Флобер – один із найяскравіших представників французького реалізму XIX століття. Його ім'я зазвичай ставлять в один ряд із Бальзаком, Стендалем. Утім, “реалізм Флобера як на змістовому, так і на поетичному рівні настільки відрізняється від реалізму Стендаля і Бальзака, що, по суті, є якісно новим явищем” (Д. Наливайко). У його творчості виявилися не тільки традиційні ознаки реалістичного напрямку (увага до соціального середовища, соціальних типів, аналітизм художнього мислення, науковий підхід до подій та явищ та ін.), але й установки й тенденції, які набудуть розвитку в літературі наступних епох (натуралістичні, імпресіоністичні та ін.). Тому Г. Флобер вважається однією з ключових постатей другої половини XIX століття.

У 1850 році Флобер писав поетові Луї Бульє: “Ми з тобою з’явилися на світ чи то надто рано, чи то надто пізно. Нашою справою буде найбільш важке і найменш почесне: перехід”. “Художник переходу” – це певний ключ до флоберівської естетики і флоберівської поетики (Д. Затонський).

Рання творчість Флобера розвивалася в руслі “несамовитої романтики”, течії пізнього французького романтизму, що поширилася в 1820-1840-х роках. Несамовиті романтики прагнули “вивернути світ”, показати приховану потворність сучасності. Вони шукали жакливе й відразливе в житті й засуджували його у своїх творах. Їхні твори були здебільшого песимістичними, похмурими. На відміну від панівної в тогочасній дійсності атмосфери задоволення й благополуччя, “несамовиті романтики” не сприймали дійсність, вона викликала в них відразу, і свої емоції вони переносили у свої твори. У 1830-х – на початку 1840-х років Г. Флобер потрапляє під вплив “несамовитої романтики”. Він пише твори: “Записки божевільного” (1838), “Листопад” (1841), “Танок смерті”, “Мрії в пеклі” та ін.

У середині 1840-х років Флобер відходить від “несамовитої романтики” і стає на шлях реалізму. Переломними для Флобера були 1842-1845 роки (Б. Реїзов). У 1843-1845 роках Флобер пише перший великий роман, який він назвав “Виховання почуттів”. У центрі роману – два друга Анрі і Жуль. Юний Анрі приїхав до Парижу, вступає на юридичний факультет. Він живе в домі свого репетитора, закохується в його дружину, мадам Рено, і тікає з нею до Америки, але його почуття зникають, він прагне зробити кар’єру, і коханці повертаються до Парижа. Мадам Рено зберігає силу свого кохання, але змушена повернутися до чоловіка внаслідок розриву. Анрі робить кар’єру. Цілком віддається побуту, прагне посісти певне місце у суспільстві, втрачає моральні ідеали. Друг Анрі – Жуль – пішов іншим шляхом. Він закохався в актрису, але, переконавшись у її моральній ницості, після болісної душевної кризи віддається творчості, в якій він знайшов смисл існування і насолоду для розуму.

Роман “Виховання почуттів” (1843-1845) засвідчив нові риси, що з’явилися в естетиці Флобера:

- це вже не “особистий” роман, навпаки, особисте тут не має значення (зміст роману полягає не в автобіографії чи сповіді);
- наявність двох героїв, їх протиставлення свідчить про те, що автор відходить від романтичної естетики, прагне більшої об’єктивності матеріалу;
- показ “виховання почуттів”, що відбувається під впливом втрати ілюзій призводить до різних результатів: Анрі втрачає свої почуття і приходять до мізерного щастя буржуа, а Жуль переживає більш складний внутрішній процес, приходячи до негативізму й до тої “несамовитої романтики”, якою захоплювався й сам Г. Флобер;
- тут уперше в творчості Флобера детально зображується соціальне середовище, герої шукають свій шлях у різноманітному людському оточенні, замальовки суспільного життя точні й достовірні, у більшості своїй вони сатиричні, побут широко входить у роман Г. Флобера через деталі, окремі картини, розмови тощо;
- у романі виявляється певний пантеїзм Г. Флобера; мрії й праці Жуля мають для Флобера програмний смисл (Б. Реїзов), високі радощі художника й мислителя є спасінням від життєвих негараздів і виправданням людського існування, Жуль детально викладає свою філософію, що протилежна байронізму, він пантеїст, його вчителями є Гете й Спіноза.

Особливості світогляду Флобера: пантеїзм

Словом “пантеїзм”, створеним Джоном Толандом в 1720 р., називалося ототожнення всесвіту й бога. Тому “пантеїстичною” була визнана система Спінози. Спіноза трактував цю тотожність в ідеалістичному дусі. Особливістю пантеїзму в ХІХ столітті є одухотворення матерії, або, точніше, ототожнення матерії й духу. Однак пантеїзм був різним на різних етапах ХІХ століття (Б. Реїзов). Ідея історичного розвитку, що розроблялася в історичній науці 1820-х років і що забарвлювала всю літературу й філософію того часу, після Липневої революції втратила своє значення. Ідея “реабілітації плоті”, “реабілітації природи” і навіть біологічної еволюції людини прийшла на зміну ідеям закономірного суспільного розвитку. У 1820-х роках основним поняттям філософії було поняття історії. Тепер його замінило поняття природи. Місце історичного пантеїзму, що убачав найвищий прояв духу в історії, посів пантеїзм натуралістичний, що ототожнював дух з природою. Природознавчі науки, які бурхливо розвивалися, в 1840-і роки відігравали таку саму роль, яку раніше відігравала історія. Теорія еволюції тваринного світу, розроблена в 1820-х роках Жозефа Сент-Ілером, тепер часто розуміється у плані єдності тваринного світу, і Бальзак, котрий називав його пантеїстом, використовує її, щоб аргументувати свою теорію соціальних “видів”. З 1850-х років слово

“пантеїзм” зустрічається дедалі рідше, і згодом його витісняє слово “натуралізм”. Водночас міняється і саме поняття: для “пантеїзму” був характерний відтінок певної поетичності, а натуралізм набуває характер науковості й прозаїчності. Натуралізм стає світосприйняттям не лише природознавців, він утверджується в історії, критиці, літературі, поезії.

На “пантеїстичний переворот” у свідомості Г. Флобера вплинув розвиток філософії й науки, загальні тенденції життя й літератури, але його звернення до природи було особливим. Г. Флобер із захопленням читав Спінозу, особливо його “Етику”, хоча його розуміння пантеїзму не тожне спінозівському.

Природа по-різному розуміється Г. Флобером на різних етапах його творчого шляху. Уже в “Листопаді” є окремі зауваження про злиття з природою, але у романтичному дусі, природа антропоморфізується, наділяється співчуттям, у природі розчиняється Бог.

У “Вихованні почуттів” втілено інше розуміння природи. Один із героїв – Жюль не шукав співчуття у природи, не вважав себе центром світобудови. Він і його творчість – лише канал, через який ллються хвилі грандіозного пантеїзму. Пізніше “почуття природи” стане вміщувати не тільки відчуття, а й науковий інтерес і поширюється на всю дійсність, увесь світ. Г. Флобер стане видобувати поетичне із усієї “природи”, із її звичайних картин, зі звичайних характерів і типів.

Отже, як розумів природу Г. Флобер і як це вплинуло на його естетику?

Б. Реїзов у своїх дослідженнях творчості митця визначив основні положення флоберівського пантеїзму:

- людина вже не “цар природи”, не мета й досягнення, існує лише природна причинність, лише математична приреченість атрибуту протяжності й атрибуту думки та ін., які досягнути людина не в змозі через неадекватність форм пізнання й предмета пізнання;
- така сама причинність панує у світі суспільному, тут також відсутні антропоморфічні начала, відсутність телеології й свободи;
- світ складається з природних речей; речі є безкінечні, які є завжди, і є конечні, що зникають;
- ідеї для Г. Флобера – це система природних закономірностей, які не залежать від вічно мінливих подій та думок, ідея протистоїть емпіричній реальності, вона навіть заперечує її; Г. Флобер зневажає реальність та зміни й прагне жити в ідеї і пізнанні; усуваючи свободу волі у дії, він визнає її тільки в пізнанні, протиставленому дії;
- дія – поза владою того, хто діє, а тому турбуватися про соціальне майбутнє, на думку Г. Флобера, так само марно, як і шкодувати про те, що ти не бог; отже, розвитку не існує, все лишається таким, як і було, зміна подій і віків – тільки ілюзія;

- осягнення вічних ідей, законів, які є “незмінною геометрією”, здійснюється науковим знанням, а також інтуїцією;
- пізнання, згідно із вченням Спінози, є ототожнення людини зі світом, у цьому пізнанні людина досягає абсолютної свободи, оскільки пізнання є водночас визнання природних законів, зовнішньої необхідності, це також – найбільш напружена діяльність душі й вище блаженство; Г. Флобер приймає це вчення і зробив із нього висновки естетичного гатунку;
- художник, на думку Г. Флобера, повинен зображувати не окремі предмети, але сутності в їх вічному зв’язку, в їх єдності й необхідності; тільки цілісне бачення є справжнім знанням і необхідна умова справжнього мистецтва; явище мислиться тільки у зв’язку з іншими, як частина і складова, не зрозуміла поза сукупністю; звідси й художник повинен бути “більш логічним, аніж випадковість явищ”: явища можуть здаватися випадковими, коли вони не пізнані, але художник не має права на випадковість;
- з погляду Г. Флобера, в кожному атомі матерії міститься думка, а отже, поезія; справжня поезія полягає у великому синтезі, у злитті протилежностей, у пізнанні єдності; у мистецтві навіть “нище”, “брутальне” може становити інтерес (“Історія комахи може бути прекрасніше за історію Олександра Македонського”, – писав Г. Флобер);
- якщо в 1830-х роках Г. Флобера привертала в романтичній естетиці теорія гротеску, то пізніше для нього стала актуальною романтична ідея “універсального” мистецтва; але романтики, орієнтуючись на історію, вимагали зображення суспільних протиріч і боротьби протилежних сил, а Г. Флобер орієнтується на “природу” і методологію природознавчих наук; щоб створити таку поезію, Флобер шукає “еклектичний”, або “синтетичний” стиль, який поєднає елементи різних літературних шкіл; цей стиль не повинен спотворювати дійсність, а отже, не повинен заважати справжній творчості;
- у творчості Г. Флобера відчувається боротьба з антропоцентризмом, який розглядає природу з погляду інтересів і смаків людини й навіть за аналогією з ним, звідси – відмова від “людської”, “власної” точки зору, об’єктивація митця, пошук “об’єктивного” стилю;
- геній, на думку Флобера, – це здатність “бачити перед собою природу, що позує”;
- будь-яке особисте переживання, якщо воно проникає у мистецтво, може тільки зашкодити, за його завісою затемнюється те загальне, що становить мету мистецтва (“Я завжди пранув проникнути в душу речей, відтворювати лише загальне і завжди відмовлявся від випадкового й драматичного”, – писав художник) ;
- Г. Флобер напрочуд цінував дар спостереження: “Тільки порядна людина може володіти даром спостереження, тому що бачити речі такими, які вони насправді, може тільки той, хто звільнився від будь-якого особистого інтересу”;

- отже, в “безособовості” митець убачає дещо високоморальне й естетичне: “Менше думайте про себе. У пристрасних заняттях наукою полягають духовні радощі, створені для благородних душ. Долучіться думкою до ваших братів, котрі жили три тисячі років тому, візьміть на себе всі їхні страждання, всі їхні мрії, і ви відчуєте, як розширюється ваш розум і ваше серце...Постарайтеся не жити у собі”;
- проблема моралі, таким чином, переноситься в іншу площину: вона не в оцінці, яка “нав’язується” предметам, а врозумінні цих предметів з усіма їхніми властивостями й перетвореннями;
- безпристрасність не означає байдужості, навпаки, пізнання істини і є співчуття, істина є також і справедливістю (“Я обмежуюся викладом того, що мені здається істиною... Чи не пора ввести у мистецтво Справедливість? Тоді безпристрасність живопису піднесеться до величі закону, – і до точності науки”);
- стосовно персонажів «безособовість» розуміється як перевтілення; на думку Флобера стати на точку зору іншої людини, жити її жахами й смаками, бажати того, що вона бажає, переживати її вчинки, як свої, можна лише зусиллями волі й уяви; на допомогу письменникові повинні прийти фізіологія і психологія, медицина та інші науки; особистий досвід теж важливий, але немає потреби переживати самому те, що зображуєш у мистецтві;
- “Історія і природознавство – ось дві музи сучасної епохи” – писав Г. Флобер; він вважав, що у цих муз треба запозичити точність фізичних наук, головне – спостерігати дійсність, точно її фіксувати, але не робити висновків; “Письменник спотворює дійсність, коли хоче підвести її до висновків... Бажання робити висновки – одна із найбільш згубних і божевільних ідей людства”, – зауважував митець; отже, перевага природознавчих наук, за словами письменника, полягає в тому, що вони не прагнуть нічого доводити, а результат цього – безмежна широта матеріалу й простір для думки;
- явища особистого й суспільного життя треба розглядати поза оцінками, як геометричні лінії й тіла (“Коли ж нарешті історію будуть писати так, як треба було б писати роман, без любові й ненависті до будь-кого з персонажів?”); “Романіст не має права висловлювати свою думку про будь-що. Хіба Бог висловлює свою думку?”);
- “Найвище (і найважче) досягнення Мистецтва не в тому, щоб викликати сміх або сльози, хіть або лють, а в тому, щоб впливати тим самим способом, як і природа, тобто викликати мрію. Справді, всім найкращим творам притаманна ця властивість. Вони зовні спокійні й непізнані”, – вважав Г. Флобер;
- мистецтво не є “вираження” чи “зображення”, мистецтво є “творчість”, створення нового світу, а творчість – це зображення не видимого,

а сутнісного світу, світ, який створює мистецтво, це світ “сутностей”, його закони більш оголені, він уподібнюється реальному, але тільки зовні, правда – у закономірностях внутрішнього гатунку, у глибині зображення;

- істина у мистецтві видобувається із повсякденної або історичної даності, творчість полягає в тому, щоб звільнитися від емпіричного копіювання дійсності і, згідно із законами дійсності, “придумати” нову дійсність, в якій би ці закони були більш виразними; мистецтво – вияв законів реального світу, що втілені у найбільш типову, а отже, закономірну форму, мистецтво є світ типового;

- Г. Флобер вважав, що не може бути прекрасної форми поза змістом, а прекрасне є скрізь, де є пізнання й істина.

“Об’єктивний стиль” Г. Флобера

Г. Флобер вважав, що “стиль є спосіб мислення, тому якщо ваш задум слабкий, ви ніколи не напишете складно”, “стиль так само за словами, як і в словах, це так само душа, як і тіло твору”.

Стиль Г. Флобера тісно пов’язаний зі світоглядно-естетичною позицією митця.

Особливості “об’єктивного стилю” Флобера:

- літературна творчість – передусім дослідження відчуженої реальності;
- автор рішуче відмежовується від реальності, він перебуває ніби збоку, спостерігає й аналізує все ніби з якоїсь вищої, об’єктивної точки зору, уподібнюючись вченому, котрий проводить експеримент;

- точність у зображенні подібна точності в науці, за науку говорять факти, так само й митець повинен уникати викидків, моралізаторства, оцінок;

- художник має уподібнитися вченому-природознавцю й “розтинати” пером життєві явища й типи, при цьому бути безпристрасним і об’єктивним, особисте втручання, емоції неприпустимі; борючись із суб’єктивізмом романтиків, у яких автор стояв у центрі твору, Г. Флобер наполягав на усуненні прямої авторської присутності, він вважав, що автор має бути у творі як Бог у світобудові – всюди і ніде;

- розширення меж мистецтва: немає поганих і гарних сюжетів, сюжети всі однакові, адже кожний приховує у собі сутність, яку має віднайти у процесі дослідження художник;

- у мистецтві матеріал нічого не вирішує, головне – як цей матеріал осмислений митцем (сюжетний інтерес не є інтерес художній, а тому не визначає естетичної вартості твору, він, навпаки, може завадити художності, відволікти від думки й справжньої краси пошуку прихованих сутностей і зв’язків між ними);

- об’єктивний стиль Г. Флобера втілювався у широкому використанні не власне прямої мови (що давала можливості уникнути прямих авторських оцінок, а змушувала персонажів говорити начебто за самих себе), “поезії

речей” (речі, одяг, деталі тощо надзвичайно промовисті у творах Флобера, вони “говорять” більше про героїв, ніж автор), підтексту та ін.

“Пані Боварі”

Роман був розпочатий 1851 року. Журнальний варіант з’явився 1856 року, а окреме видання – 1857.

Про джерела та прототипи твору відомо небагато. Є версія, що начебто Г. Флобер використав реальну історію про лікаря Деламара із околиць Руана. Деламар, як і Шарль Боварі, одружився ще молодим на жінці, старшій за нього, жив і практикував у невеличкому містечку Рі, потім його дружина померла, і він одружився вдруге на юній Дельфіні Кутюрє, яка померла 1848 року. Ніяких відомостей про те, що вона отруїлася немає. Деламар після її смерті був головою республіканського клубу і не дуже побивався після смерті дружини. Він помер через рік, у 1849 році. Нічого не відомо ні про характер, ні про поведінку мадам Деламар.

Є й інша версія, згідно з якою основну ідею свого роману Г. Флобер запозичив із історії мадам Прадье, дружини скульптора. Її зв’язок з одним юнаком став відомим, вона повинна була отримати розлучення і жила на мізерну ренту, усіма покинута й самотня. Г. Флобер відвідав її у 1845 році, був вражений цією історією і писав у листі до Лепуатвена: “Усе це варто описати у подробицях, зобразити, відшліфувати”. Так він і зробив. На сотрока сторінках він написав “Записки пані Лудовіки”, де детально відображена історія пані Прадье.

Однак задум роману “Пані Боварі” сягнув далеко за реальні історії. Г. Флобер неодноразово підкреслював, що “Пані Боварі” – чиста вигадка. Усі персонажі цієї книги цілком вигадані, і навіть Йонвіль – місце, яке не існувало... Якби я писав портрети, то вони були б менш схожі, оскільки я змальовував би особистості, а я хотів, навпаки, відтворити типи”. Хоча Г. Флобер завжди прагнув точності і зробив це основним принципом своєї творчості, він уникав прямої реалістичності, його завданням було типізувати, узагальнити життєві явища, тому він і уникає відомих достовірних сюжетів, бо гадає, що вони будуть заважати сприйняттю твору. “Те, про що розповідається у “Пані Боварі”, ніколи не траплялося в дійсності. Ця історія цілком вигадана; я не відображував у ній ані моїх почуттів, ані мого життя. Ілюзія виникає саме завдяки безособовості твору”, – писав митець. Головне для Г. Флобера – типізувати, що впливає з об’єктивного спостереження за дійсністю, в цьому він убачав достовірність

Г. Флобер нічого не запозичував для сюжету твору, як раніше, зі свого життя, але при цьому відомий вислів митця: “Емма Боварі – це я”. Ця фраза не суперечить “безособовості” твору, об’єктивному методу письменника. Образ мадам Боварі став результатом об’єктивного самоспостереження, Флобер сам себе спостерігав як митець і як дослідник, і ці

матеріали самоаналізу знайшли відбиток у творі. “Що стосується кохання, то це був головний предмет роздумів усього мого життя. Те, що мені залишалося від чистого мистецтва, від ремесла самого по собі, я віддавав цьому питанню; і серце, яке я вивчав, було моє власне серце. Скільки разів у найкращі миті я відчував холод скальпеля, що проникав у моє тіло! “Боварі”... стане в цьому смислі межею мого психологічного пізнання”.

“Пані Боварі” – перший роман, в якому “об’єктивна” естетика Г. Флобера отримала своє яскраве вираження. Це твір, якому судилося засвідчити творчий перехід митця від “особистих” романів раннього періоду митця до “безособових” романів його зрілості.

Флобер уникає захоплюючої інтриги вже в самому сюжеті твору. Тут усе звичайне й буденне. Він створює “Етюд провінційних звичаїв” (у перекладі М. Лукаша “Провінційні звичаї”), як сказано в підзаголовку твору. Основний предмет зображення митця – провінція і провінційні типи, тобто пересічні обивателі та їх звичаї, стосунки, мораль.

Герої нічим не вирізняються зі свого середовища. Це звичайний провінційний лікар Шарль Боварі, його дружина Емма, звичайний аптекар Оме, звичайний священик, звичайний лихвар Лере та багато інших. На відміну від героїв Бальзака й Стендаля, а тим більше на відміну від романтичної героїв, вони звичайного зросту, у них звичайні смаки, звичайні справи, звичайні розмови. Але в цій звичайності приховується та трагічна закономірність, що тяжіє над суспільством загалом і над долею Емми зокрема. І проблема навіть не в тому, що все і всі звичайне, а в тому, що це духовно обмежене, морально нище товариство, де за звичайністю прихована мізерність існування, міщанство й пошлість, які гублять людину.

У зображенні провінції немає жодного яскравого кольору, тут все буденно, приземлено. “Пишу сірим по сірому”, – зазначав письменник під час роботи над своїм твором, відтворюючи загальну атмосферу дійсності, що духовно зубожіла, стала вражаюче бруталною, міщанськи мізерною. Невипадково сірий колір неодноразово з’являється у творі. Сіримі й невиразними постають пейзажі, одяг обивателів переважно сірий або темний, у руках в Емми – сірі нитки. Так само сірим і нецікавим постає вся дійсність, все життя.

Дійсність – основний об’єкт зображення Флобера. І щоб краще її пізнати, дослідити, він вдається до досвіду не тільки літератури, а й різних галузей мистецтва й науки. Письменник вводить у твір різні “документи епохи” – листи, газетні статті, судові постанови. Він використовує досвід фізіології, медицини з відповідною термінологією, пояснює ті чи ті явища з медичної точки зору. У романі відбивається й досвід політики, соціології й філософії. Різноманітні філософські теорії випробовуються на свою дієвість (наприклад, філософія романтизму, філософія позитивізму, точаться розмови довкола ідей Вольтера, Руссо, Гольбаха та ін.).

Г. Флобер присвячує чимало рядків детальному опису інтер'єрів, місцевих пейзажів. Тут кожна деталь, кожна подробиця свідчить про "сірість" буденності. Так, коли Емма після весілля приїжджає в Тост, її неприємно вражає убогість будинку Шарля. Вона побачила вицвілі шпалери, занехаяні кімнати, краги, заляпані зашкарублюю грязюкою. У другій частині в описі Йонвіля-л'Аббеї автор досягає достовірної точності (хоча містечка цього насправді не існувало) за рахунок численних деталей ландшафту. Автор дає "точні" відомості про те, як туди доїхати, скільки їхати до містечка (а раніше до нього майже неможливо було дістатися), про двори, виразні прикмети Йонвіля – церкву, ринок, мерію, аптеку пана Оме. "Більше в Йонвілі й дивитись немає на що. Головна – і єдина – вулиця, де є ще кілька дрібних крамничок, тягнеться не більше як на рушничний постріл і уривається на завороті дороги. Як лишиш її по праву руку і підеш низом попід Сен-Жанською горою, вийдеш просто на кладовище". Згадка про кладовище тут не випадкова. Взагалі, в детальних описах Флобера неодноразово з'являються деталі, що несуть ідею смерті. Так, Емма, коли роздивлялася помешкання Шарля, побачила весільний букет флердоранжу, який належав померлій дружині лікаря. Цей букет викликає в неї романтичні думки про смерть, про те, куди подінуть і її букет, як вона часом помре. Але автор у романі ніколи не романтизує смерть. Він постійно підкреслює реальність смерті, більше того – акцентує мертвотність життя. Та сіра дійсність, що оточує героїв, насправді не є життям, а лише повільним відмиранням усього живого, почуттів, мрій, ілюзій. Характерно, що Емма після одруження не відчуває, що вона живе: "Все інше в світі губилось десь у невиразності, не займало певного місця, ніби не існувало. Чим ближче була дійсність, тим більше відвертались від неї її думки. Все, що безпосередньо оточувало Емму, – нудне село, обмежені міщани, мізерія буденщини, – здавалось їй чимось винятковим у житті, прикрою випадковістю, що не знати як звалилась їй на голову...". Еммі життя уявлялося іншим – яскравим, виразним, із захоплюючими пристрастями, піднесеним кошанням, що відбувається на красивому фоні розкішних пейзажів, і обов'язково це життя мало бути багатим, розкішним, а чоловік, про якого мріяла Емма, повинен бути гарним і чимось винятковим, як справжній романтичний герой.

Основний конфлікт роману – це конфлікт ілюзії та нищої буденності, романтичної мрії та брутальної дійсності. Але це конфлікт героїні, а не автора. Тому романтичне, якщо й входить у роман, але без знайомої читачам XIX століття романтичної поетики. Емма хотіла вінчатися опівночі, з факелами, що свідчить про романтичну настроєність її натури. Утім, дядько Руо не розумів таких забаганок. І весілля відбулося по-міщанськи звичайно. Г. Флобер детально описує, як були одягнені обивателі, що вони їли, що пили, які пласкі розмови точилися за столом. На сукню Емми,

коли молоді йшли до мерії, постійно чіплялися реп'яшки, і ця виразна деталь підкреслює невідповідність очікуваного й дійсного. Еммі вдалося уникнути дурних весільних жартів (вона просила про це батька, котрого обивателі не зрозуміли, вважаючи, що він загордився). Але героїні не вдалося уникнути нищого міщанського існування у своєму подальшому житті.

Емма живе у світі романтичних ідеалів, які підкреслюють відповідні образи й символи в романі. Так, вона поетично сприймає запрошення на бал у замок у Воб'ессар, думаючи, що її життя, як у романтичної героїні в цьому чудовому замку зміниться. Вона романтизує своє минуле. Романтизує чоловіків – спочатку Шарля, але він дуже швидко розвіяв її ілюзії, потім Леона, а згодом і Родольфа. Вона запитує Родольфа, чи є в нього пістолети (щоб коли чоловік раптом дізнається про їхню таємницю, він міг захищатися), але у Родольфа це викликає тільки сміх. Емма ототожнює себе із героїнями прочитаних романів, взагалі, мистецтво відіграє важливу роль в її вихованні. Автор показує, як романтизм, що утвердився у мистецтві, проникає в усі шари суспільства, в тому числі й міщанство. Для Емми важливо жити й діяти подібно до героїнь романтизму – шукати порятунку від чоловіка у пристрасному коханні, одягатися й говорити, як прекрасні героїні романів, зрізати волосся на знак вірності в коханні, писати емоційні любовні листи і навіть помирати від кохання. Емму не розуміють (як, наприклад, Шарль, його мати, навіть батько Емми), з неї насміхаються і водночас використовують її романтичність (як, наприклад, Родольф і Леон), романтичну настроєність героїні використовує для свого збагачення Лере ("Ага, попалася", – думає він, здогадавшись про любовний роман героїні), врешті-решт Емму засуджують провінційні обивателі. І тільки автор начебто "безпристрастно" ставиться до своєї героїні, але за глибоким проникненням у внутрішній світ героїні стоїть увага до людини, котра, хоча й помилялася в своїх ілюзіях, але робила це щиро, відверто, з усією силою своєї душі. Єдине, що виправдовує Емму, це те, що вона керувалася в своїх діях не розрахунком, а почуттям (і це в той час, коли розрахунок, гроші вирішували стосунки людей).

Флобер показує романтизм без звичайної поетики романтизму. Б. Реїзов слушно зазначає, що вперше в цьому романі "романтична туга стає об'єктом соціального дослідження і характеристикою сучасності". Сам Флобер писав під час роботи над твором: "це не та звичайна, пошла нудьга, яка має причиною порожнє життя чи хворобу, але нудьга сучасна, котра роз'їдає зсередини і робить із живої людини ходячу тінь, мислячий привид". Отже, образ Емми Боварі набуває величезної сили узагальнення. Він стає символом сучасності (Б. Реїзов). Весь твір спрямований на те, щоб зруйнувати ілюзорність мрії Емми.

Вся композиція твору спрямована на те, щоб поступово показати руйнування ідеалів героїні. У першій частині твору показана криза надій

Емми, які вона покладала на шлюбне життя. У другій частині – криза надій на романтичне кохання (Леон і Родольф посилають її, перший від безнадії, а другий від того, що Емма набридла йому і потрібно було якось діяти на її вимогу). У третій частині життя ще начебто дає героїні шанс відродити душу через кохання до Леона, але Леон вже не той, яким він був в Йонвілі, він думає лише про те, як оволодіти Еммою (“Треба оволодіти нею”), а оволодівши, він згодом втрачає до неї інтерес.

У руйнуванні надій героїні важливу роль посідають гроші. Тема розрахунку, грошей мала значення і в першій частині твору. Г. Флобер пише про свій час як про час, коли через гроші одружуються, через гроші страждають, мають любовні стосунки, гинуть. Гроші в романі рахують усі. Шарль одружується вперше з розахунку, та й вдруге, хоча він мав пристрасть до Емми, посаг мав для нього значення. Дядько Руо видає Емму заміж, теж добре все розрахувавши. Рахує гроші й мати Шарля. Розповідач повідомляє читачам про своїх героїв не тільки про їхній одяг, помешкання, звички, а головне – про матеріальний стан (наприклад, в описі Родольфа підкреслювалося, що він має ренту п’ятнадцять тисяч на рік). Емма теж знає силу грошей, тому вона й умовляє Іполіта на безглузду операцію, використавши останній аргумент – це буде безкоштовно. Однак гроші для Емми мають сенс тільки в смислі реалізації її мрії. Не гроші заради збагачення, а заради тієї казки, про яку вона марила все життя. Вона страждає через відсутність грошей тільки тому, що вона не може вести світське життя, жити в замку на зразок Воб’ессару або в столиці, нестача грошей перешкоджає її побаченням з Леоном, тому вона вдається до нерозумних рішень й потрапляє у тенета до Лере. Грошові борги врешті-решт гублять Емму. Отже, тема грошей розроблена Флобером у вражаюче буденному плані, гроші міцно увійшли в тогочасний побут, вони є важливою частиною мерзенного існування, яке викриває автор.

Г. Флобер начебто безпристрасно описує все, що оточувало Емму, але за всіма цими описами прихована глибока авторська іронія, яка дозволяє відчувати всю відразу до дійсності. Романтичний розлад мрії та дійсності переживає Емма, але не автор. Саме іронія свідчить про те, що в автора немає вже тих ілюзій, що є в Емми, він тверезо й об’єктивно сприймає дійсність, яку начебто “препарує”, досліджує, щоб виявити всю її ніцність. Іронія стає засобом пізнання. Вона дозволяє вийти за межі власної особистості і сприяє об’єктивному мистецтву. “Мені здається, – писав Г. Флобер, – що іронія панує над світом. Чому, коли я плакав, я часто дивився у дзеркало, щоб бачити себе? Можливо, ця здатність підноситися над самим собою і є джерело будь-якої доброчесності? Вона звільняє нас від усього зайвого”. Іронія дозволяє викрити вади сучасного суспільства, його заботони, а також краще пізнати і світ, і людину.

Роман не випадково починається із Шарля, із детального опису його життя, історії його першого одруження. Адже Шарль – органічна частина цієї дійсності, він плоть від плоті її. “Розмови Шарля були пласкі, як вуличні тротуари...” (це авторська іронія); “Він сам признавався, що, живучи в Руані, ні разу не поцікавився сходити в театр подивитись паризьких акторів. Він не вмів ні плавати, ні фехтувати, ні стріляти з пістолета, і, коли Емма якось натрапила в романі на якийсь незнайомий темрін верхової їзди, він не зміг пояснити його значення” (це точка зору Емми, для якої Шарль не став романтичним героєм). Навіть кохання до Емми Шарль відчуває на рівні тваринного щастя: “Спокійний духом, вдоволений тілом, він розкошував у душі своїм щастям, як часом після обіду чоловік іще втішається смаком з’їдених трюфелів” (авторська іронія). “Його любовні пориви стали надто врівноваженими: він милував її у певні години, і це стало ніби якоюсь звичкою, подібною до інших, ніби заздалегідь замовлений десерт по одноманітному обіді”. Шарль дбає про Емму, йому постійно хотілося доторкнутися до неї, він насолоджувався близькістю з нею, можна сказати, що він кохав її, але то було кохання людини, котра не жила, а животіла, і почуття до Емми було найяскравішою подією цього животіння. “Що хорошого зазнав він досі у житті?” – запитує автор, і відповіді на це питання немає, бо його не дає сама дійсність.

Ненависть Емми до дійсності втілюється у ненависті до Шарля. Її драгує в ньому все – і його пересічність, і неохайність, і суп з цибулі, який він їсть, і його манери. Емма навіть до дочки відчуває подеколи ненависть, адже це його дочка, тому вона може відштовхнути її, не помічати її.

Контраст стає основним засобом розкриття основного конфлікту, який переживає героїня. Це вже не той романтичний контраст, що підносило героя над буденною дійсністю. У Г. Флобера, навпаки, контраст ще більше підкреслює зв’язок героїні з ницою дійсністю, від якої їй нікуди тікати, ця дійсність полонить її, і як би далеко не сягали її мрії, дійсність постійно нагадує про себе. Контраст може виявлятися у різних художніх формах. Ось, наприклад, в одязі. Шарль і Емма одягаються на бал у Воб’ессарі. Емма “взялась до свого туалету з запопадливістю й ретельністю актриси-дебютантки”. Вона причепурила зачіску так, як їй радив перукар, одягла барежеву сукню, а Шарль “скаржився, що панталони ріжуть йому в поясі”, “штрипки заважатимуть танцювати”. За цим контрастом у ставленні до одягу прихований контраст життєвих позицій: Емма прагнула яскравого світського життя, а Шарля цілком вдовольняло провінційне існування, і будь-які відхилення від нього сприймалися ним як зайві й непотрібні. У цій сцені приготування до балу велике значення відіграє підтекст. Взагалі, у Флобера нерідко набуває великого значення не стільки те, що сказано, скільки те, що не сказано, що пропущено. “Він (Шарль) бачив її в дзеркалі ззаду. Свічки освітлювали її з обох боків. Темні

очі здавалися зовсім чорними; волосся, укладене в гладенькі бандо, злегка випнуті над вухами, лисніло синюватим відливом, в шиньйоні тремтіла на хисткій стебліні троянда, і штучні росинки вигравали на її пелюстках. Сукня була блідо-шафранового кольору, оздоблена трьома букетами роз-помпон із зеленню. Шарль хотів поцілувати Емму в плече.

– Облиш! – сказала вона. Сукню помнеш”. У цьому фрагменті Емма відмовляє Шарлю в поцілунку начебто через сукню, але з усієї попередньої оповіді ми розуміємо, що тут не про сукню йдеться. Емма просто вже перебувала мрією в тому іншому, казковому світі, якого так прагнула, і доктор Шарля здавався їй руйнуванням усіх цих мрій, де вона вже була казковою прекрасною героїнею у прекрасному замку Воб’ессар. Саме тому вона не радить йому і танцювати – не тому, що його засміють, а тому, що вона не хоче танцювати з ним, бо Шарль не відповідає її мрії, більше того – він може зруйнувати цей казковий світ своєю брутальністю.

Контраст проникає і в думки Емми. Перебуваючи у Воб’ессарі, Емма побачила селян, що припадали до вікон, заглядаючи в залу. І їй пригадалася ферма Берто. “Вона побачила перед собою селянський двір, голячий ставок, батька в блузі під яблунею, саму себе... Але в сьогоднішній пишноті її минуле життя, досить таке ясне, цілком відходило в тінь, і її починав навіть брати сумнів, чи справді вона жила тим життям. Вона була тут, і поза цим балом усе було оповите якимось туманом. Вона сама їла мараскінове морозиво, тримаючи в лівій руці позолочене мушлеве блюдечко, і, примруживши очі, поволі смакувала його”.

Однак у реальній дійсності контраст є більш хахливим і різким. Коли подружжя Боварі повернулося додому після балу, Емму дратує все. Обід був ще не готовий. Служниця не догодила хазяйці, відповідала не дуже чемно. І Емма розгнівалася настільки, що навіть вирішила вигнати Настазі. Але її лють, звісно, була викликана не поведінкою служниці, а тим, що казка закінчилася, що знов Емма опинилася в звичному середовищі, яке тяжіло над нею. Подобиці, що подає автор у цій сцені, підкреслюють те, що викликало відразу в Емми: на обід був суп із цибулею і телятина під щавлем – прості міщанські страви, які любив їсти Шарль. Тут також яскраво виявляється підтекст.

Емма намагається подолати розрив мрії та дійсності у житті. Вона купляє план Парижа, уявляє собі, як вона подорожує його вулицями, випишує дамські журнали, цікавиться сучасною модою, читає Бальзака і Жорж Санд, тобто робить усе те, що, як їй здавалося, роблять жінки в тому, кращому світі, далекому від неї. Речі, побут говорять більше за саму героїню. Флобер використовує тут “мову речей”, вони виражають і мрії героїні, і всю її ненависть до буденного середовища. Емма міняє служницю, бере дівчинку Філісіте, яку навчає прислужувати, як це заведено у світському товаристві. Вона придумала розетки на свічки, перешиває оборки на

сукні, купила собі бювар, поштовий папір, але писати не було кому, туалети Емми ніхто не міг належно оцінити, а Шарль, хоча й із задоволенням сприймав усі ці побутові дрібниці, заведені Еммою, не розумів їх справжнього призначення. Отже, пориви прикрасити своє життя, привести його у відповідність до мрій потерпають поразку. Дійсність перемагає. У першій частині роману показана криза весільних ілюзій Емми. Героїня втрачає інтерес до життя, перестала читати, занехаяла себе. Зміна побутових деталей свідчить про зміни у внутрішньому стані героїні. Невипадково у фінальній сцені першої частини з'являється весільний букет Емми. "Одного дня, готуючись до близького від'їзду, Емма розбирала речі в шухляді і вколола об щось палець. То був дріт від її весільного букета. Флердоранжеві пелюстки пожовкли від пилу, атласні стьожки з срібною крайкою обтріпалися. Вона жбурнула букет в огонь. Квітки спалахнули, як суха солома. На попелі лишився поволі дотліваючий червоний кущик. Емма дивилась, як він горів. Тріскались картонні пуп'янки, корчилились мідні дротинки, розтоплювався позумент; обсмалені паперові вінчики звивались над жаром, ніби чорні метелики, поки, нарешті, не вилетіли в комин". Цей театральний жест Емми, трохи романтичний, насправді має цілком реальне значення, яке навіть сама героїня ще вповні не усвідомила: життя не відбулося, воно згорає без цілі, без щастя, без надії, але позбутися цього життя неможливо. Навіть переїзд, навіть вагітність, навіть народження дитини й нові зустрічі нічого не міняють у цьому житті.

У другій і третій частинах Флобер приділяє велику увагу створенню провінційних типів. Він розширює образну систему твору за рахунок введення образів обивателів Йонвіля. Ось аптекар Оме. Він начебто прагне йти в ногу з віком, з наукою, практикує, але насправді – це напрочуд обмежена людина, котра не здобула навіть належної освіти, він усіх повчає, формує громадську думку, але це торжество пересічності, торжество міщанства не тільки відразливе, а й небезпечне. Наприклад, через Оме сталося нещастя з Іполітом (бо це Оме підбив Шарля зробити операцію), позиція Оме (який не взяв на себе провину) вплинула й на падіння авторитету Шарля. Отже, Оме – це тип пристосуванця, котрий робить провінційну кар'єру, але при цьому маніпулює поняттями й знаннями так, як йому вигідно. Абат Бурнізьєн, котрий покликаний мати справу з людськими душами, насправді не цікавиться людьми. Він не випадково показаний у буденних ситуаціях – то він прикладається до чарочки, то лає хлопчаків, які бешкетують у церкві. Він нікому не здатний допомогти, і Емма, котра сподівалася відкрити йому душу, знайти розраду серцю, пішла ні з чим. Бурнізьєн просто не почув її. У сцені розмови Емми з Бурнізьєном автор використовує прийом семантичної несутимісності: Емма говорить йому про одне, а він відповідає зовсім про інше...

Виразними є й образи “провінційних коханців” – Леона Дюпуї та Родольфа Буланже. Леон – клерк нотаріальної контори перебирає на себе риси романтичного героя, тому невипадково вже перша зустріч Леона й Емми зображується на контрастному фоні – Леон порівнюється з Шарлем та з іншими обивателями. Леон любить музику, поезію, живопис, він закоханий, як і Емма, в природу, відчуває нудьгу існування, тому Емма й Леон швидко знайшли споріднення душ. Образ Леона вияскравлюється на фоні Шарля. Ось, наприклад, як бачить Леона і Шарля в один і той самий момент Емма: “Картуз його (Шарля) був насунутий мало не на самі очі, товсті губи ворушилися, що надавало всьому обличчю якогось дурнуватою виразу. Навіть його спина, широка, вайлувата спина, дратувала її, сюртук і той, здавалось, виставляв напоказ усю банальність цієї істоти. Поки Емма дивилась на чоловіка, черпаючи в своїй відразі якусь хворобливу втіху, уперед виступив Леон. Лице його трохи зблідло від холоду і здавалось від цього ніжнішим, тендітнішим; широкуватий комірець сорочки відкривав за краваткою смужку білої шкіри; з-під гладенького пасма волосся виглядав кінчик вуха, а великі голубі очі, мрійливо задивлені у хмари, здавались Еммі існішіми й гарнішими від гірських озер, в яких відбивається небо”. Однак Леон безвольний і пасивний тип, він не здатен ні на які дії (навіть Емма сердиться на нього за це), і врешті-решт романтичне кохання, яке спалахнуло в обох, не здійснилося. Родольф зовсім інший. Він протиставлений Леонові своєю активністю. Емму приваблює в ньому фізична сила, здатність на красиві вчинки. Їй здається, що тепер вона нарешті знайшла героя, котрий звільнить її від нудного й нецікавого життя, котрий захистить її (тому вона й питає про пістолети). Але Родольф активний тільки ззовні. Вся його активність спрямована на те, як швидше заволодіти Еммою, яку стратегію й тактику при цьому застосувати. Родольф – цинічний і розбещений тип. Він розуміє, що Емма – романтично настроєна жінка, і тому використовує її романтичність. Кілька компліментів, романтичних позіхань, розмов про самотність, нерозуміння і, як він вважає, – справу зроблено, Емма буде його. Родольф прагматично розмірковує, коли треба виждати момент, не квапитися, коли приходити, коли що сказати. І все це задля того, щоб використати цю розкішну в коханні жінку для задоволення. Увесь цинізм Родольфа яскраво показаний у сцені, коли він, пише листа Еммі. Родольф знайшов її листи, а разом з ними – і листи інших жінок, цілі пасма волосся, він не знає що писати, і міркує, щоб було б більш доречно в цій ситуації і що б сподобалося романтичній героїні. Оскільки сльоз в нього немає і не може бути, Родольф обмочив палець у воду і трохи капнув на листа. У зображенні стосунків Родольфа й Емми автор вдається знову до контрастного зіставлення (і на рівні змісту, і на рівні змісту) різних відрізків мовлення. Це зроблено у сцені першої зустрічі героїв (під час виставки, коли промовляються па-

фосні промови, але які відображають всю лицемірну мораль суспільства, Родольф говорить Еммі ніжні слова) і в сцені розставання (Родольф для Емми пише одне, а думає зовсім інше). У такий спосіб автор підкреслює контраст дійсного і сутнісного. Те, що зовні, аж ніяк не відповідає істинній сутності речей, явищ, стосунків. Цей художній прийом допомагає авторові викрити приховану сутність суспільства.

“Мадам Боварі знаходить у коханцях таку саму пошлість, що і в шлюбному житті”, – слушно зауважує Б. Реїзов.

Роман “Пані Боварі” викликав цілу хвилю протестів у суспільстві, книгу навіть судили за її аморальність (разом із “Квітами зла” Ш. Бодлера). Проте талант Флобера полягав у тому, що він не просто звернувся до теми адюльтера. Не сам адюльтер обурював суспільство, яке фактично жило в адюльтері, і не бачило в цьому нічого дивного, адюльтер став частиною суспільного життя (невипадково Леон запрошує Емму до фіакру зі словами “Так усі роблять у Парижі” – і це переконує її). Флобер показав адюльтер як проблему соціальну, тому, зображуючи любовні стосунки Емми, він фактично викривав усе суспільство. Ницість суспільства штовхнула героїню до адюльтеру, і це ж суспільство її засудило за адюльтер, не маючи на це морального права, і вбило.

Особливості психологізму Флобера: психологізм без психоаналізу

У 1830-х роках розвивається психологічний роман. Ж. Жанен, Гюттенгер, Сент-Бев, Мюссе, Жорж Санд вдаються до психологічного аналізу. У цьому напрямку йшли й пошуки Флобера, але він уникає власне психоаналізу. Особистість, її внутрішній світ стають у нього матеріалом спостережень і соціологічних досліджень. Тільки спостерігати, фіксувати, але не аналізувати, не робити висновків – ось метод Флобера.

“Психологізм цього твору своєрідний і проявляється не у формі психологічного аналізу, що здійснюється із зовнішньої позиції всезнаючим і всюдисущим автором, як це маємо у Л. Толстого, сучасника Флобера. В романі “Пані Боварі” психологізм виявляється в інших формах, тут все, про що йдеться, постає як сприйняте і пережите кимось із персонажів, найчастіше Еммою. Зовнішнє і внутрішнє, фізичне і психічне тут зливаються й течуть єдиним потоком. Психологізм наявний у всій тканині твору” (Д. Наливайко).

Письменник глибоко досліджує психологію своїх героїв, але при цьому намагається дотримуватися об’єктивності. В “об’єктивному романі” найменша деталь повинна бути пояснена реальними, “об’єктивними” причинами. Звідси всі порухи душі героїв (передусім Емми) показані в причинно-наслідковій залежності від багатьох причин. Навіть у фіналі Шарль шукає причину смерті Емми і промовляє: “В усьому винна

доля!”. Однак слово “доля” сам автор розуміє зовсім не так, як Шарль. З усього тексту роману ми розуміємо, що смерть Емми викликала не якась містична доля, фатум, а загальні закономірності нищого життя, жахлива сучасність убиває Емму. Героїню “вбивають” усі: Шарль – своїм нерозумінням, Леон – своєю зрадою, Родольф – відмовою дати гроші. Буржуазні ділки Лере і Гійоме облуптують її векселями, а міські обивателі створили навколо неї ворожу атмосферу, серед якої задихалася Емма.

Флобер називав свій роман психологічним. “Роман, який я пишу, загострює мою критичну здатність, оскільки це твір переважно критичний, а точніше, анатомічний. Я сподіваюся, що читач не помітить всієї цієї психологічної роботи, прихованої за формою, але він відчує її результат”. Отже, психологія у Флобера – об’єкт анатомічного дослідження.

Твір справляє враження, що герої існують поза авторською волею, що характери саморозвиваються, а автор не дає оцінок, лише фіксує їхні стани. Такий ефект досягається з допомогою різноманітних художніх засобів:

- невласне пряма мова, коли думки й почуття героїв передаються не прямо, а опосередковано, при цьому важко розрізнити, де точка зору автора, а де героя;
- “переключення” різних точок зору, що дає об’ємність зображенню, в тому числі й психологічному;
- автор широко використовує “мову речей” (наприклад, Емма ховає зелений портсигар, який випадково знайдений після балу у Воб’ессарі, вона ховає не просто річ, а свій спомин про казку, свою мрію);
- героїв характеризують їхні слова, розмови, сама побудова фрази, її стиль, але часто має значення не те, що сказано, а що не сказано, отже, психологію розкриває як пряме слово, так і підтекст;
- мовчання – також характеристика героїв (Емма мовчить, коли у Шарля помер батько, Шарль думає, що вона дуже розстроєна, але насправді Емма не знає, що сказати, вона нічого не відчуває, її хвилює тільки любовна пригода, і мовчання – спосіб приховати власне занепокоєння);
- у розкритті психологічного стану героїв має значення зв’язок між різними елементами тексту, тому, наприклад, не можна відокремити якийсь епізод і розглядати його локально, тут має значення неперервний зв’язок між усіма текстовими компонентами (наприклад, Емма знепритомніла не тому, що Шарль запропонував їй абрикоси, а в неї на них алергія; тут треба згадати, що фрукти послав їй Родольф, коли хотів подати якийсь знак, а цього разу під абрикосами в кошику був останній лист від Родольфа, Емма в розпачі, вона вже прочитала листа, який став для неї справжнім ударом, а тут ще й Шарль куштує абрикоси, більше того – пропонує їй теж з’їсти, і нервова система Емми не витримує двох ударів – від Родольфа й від брутального Шарля, котрий давно її не розуміє і для нього

має значення тільки тваринний інтерес, як-от абрикоси, що мають для нього значення тільки тому, що їх можна їсти);

- деталі побуту дають уявлення про психологічний настрій, почуття героїв, причому Флобер нерідко подає різні погляди на одну й ту саму деталь, що посилює її значення (Шарль думає, що Емма для нього вигадує всі ті милі дрібниці побуту, а насправді, вона прагне наблизити свою мрію; Емма ретельно взялася до господарства тоді, коли Леон був пасивним і героїня страждала від неподільного кохання, всі думали про неї як зразкову матір і дружину, а в ній вирували жага й лютя, господарством вона приглушувала кохання й розпач);

- стан героїв характеризує пейзаж, і інтер'єр, взагалі – середовище (наприклад, зображення Емми ще в першій главі подається на фоні сірого, безрадінного пейзажа; коли в Емми був роман із Родольфом, про який випадково дізнався акцизник Біне, останній стає складовою міського пейзажу, бо Емма постійно боїться, що він її викаже; про спалах пристрасті між Леоном та Еммою ми дізнаємося в описі руху фіакру, в який сіли герої після побачення у соборі, фіакр довго кружляв містом, і його бачили в різних місцях містечка...);

- про психологічний стан героїв можна дізнатися навіть з однієї промовистої деталі, наприклад, з імені дитини (Емма дала своїй доньці ім'я Берта, бо вона чула колись це ім'я на балу в Воб'ессарі, у цьому імені втілилася туга за казковим і нездійсненим світом; Оме дає своїм дітям гучні імена – Наполеон, Аталія, що підкреслює претензії міщанства на панування у світі, і справді у фіналі твору торжествує Оме); те саме можна сказати й про деталі одягу (коли Флобер вибудовує сцену прощання Емми й Леона, він підкреслює, що вона була в пеньюарі, стояла на балконі, отже, одна деталь – ранковий пеньюар створює романтичний колорит цієї сцени і підкреслює, що героїні подобалося грати таку романтичну роль);

- велика роль надається кольорам (наприклад, колір сукні Емми на балу в Воб'ессарі був барежевим, як у казкової принцеси; Родольф побачив її у жовтому платті – і вона одразу привернула його увагу своєю яскравістю на фоні нудної провінції, в Родольфа, до речі, жовті рукавички, що також привертає увагу Емми; Леон, збираючись до Емми на побачення, одягає білі штани й зелений сюртук – данина столичній моді; колір шпалер у домі Шарля канарковий, вицвілий тощо);

- квіти (Емма спалює букет флердоранжу, зберігає і везе із собою в Йонвіль з Руану букет фіалок, які їй подарував Леон, осипає пелюстками троянд, які вона привезла на своїх грудях із Йонвіля, Леона);

- особливу роль у розкритті внутрішнього стану героїні відіграє вистава “Лючія де Ламермур”, яку дивиться Емма разом із Шарлем; музика, чарівна героїня і герой викликають у неї цілу хвилю почуттів, перед нею проходить ціле її життя, всі спогади, вона відчуває себе нещаснішою, аніж будь-коли, тим

більше, що поруч Шарль, котрий не розуміє опери й не розуміє її душевних порухів, театральний світ ще більше підкреслює примарність ідеалів героїні, а коли з'являється Леон, Емма сприймає цю зустріч крізь призму театральної вистави, вона ототожнює його з героєм, а себе – з героїнею вистави;

- ефект освітлення (наприклад, Емма постає перед Леоном в Йонвілі освітленою вогнищем з комину, тому вона одразу привертає його увагу, викликає почуття, взагалі, образ Емми освітлюється кожного разу по-різному – він то в яскравому сонячному світлі, то в присмерку свічок, то при закритих завісах під час побачення тощо).

У зображенні своїх героїв Флобер уникає авторського втручання й оцінок. Письменник не характеризує прямо своїх персонажів, як це робили, наприклад, Бальзак і Гюго. Він не дає їм характеристики. Він пише дрібними мазками, не даючи чітких обрисів персонажів і надаючи право героєві вільно розвиватися у межах ситуації. Навіть про Емму ми точно (при всій точності Флобера в деталях) ми нічого не знаємо: якими були її профіль, овал обличчя, форма носа. Ми знаємо, які вона носила сукні, в якому середовищі жила, але про неї саму більше здогадуємося.

Автор уникає статичності в зображенні героїв. Характери в нього рухливі, вони в постійному русі. Автор користується мистецтвом півтонів і світлотіні, тому образи нерідко не однозначні. Так, Шарль спочатку зображується у брутальному плані, підкреслюється його тваринне існування й тваринне щастя, але згодом його вірність Еммі, постійна турбота про неї зворушують, коли ж він впадає в розпач після її смерті, цей образ викликає глибоке співчуття. Глибоко хвилюють читачів і заповіт Шарля, щоб Емму поховали романтично розкішно, щоб вона була одягнена як наречена, щоб виготовили для неї три труни. Він зберігає її сукні, навіть зустрічається з Родольфом, щоб побачити обличчя, яке так любила Емма, і тим самим начебто ще раз доторнутися до неї. Шарль помирає від невимовної туги, адже з Еммою він втратив весь сенс свого існування (нехай тваринний, не піднесений, але все ж таки сенс). Так само й батько Емми – Руо – показаний і як типовий міщанин, котрий видає дочку заміж з розрахунку (вона була не вигідна йому в господарстві), але при цьому лист Руо до дочки сповнений глибоко жалю, нам шкода його, цей лист щирий і відвертий на протигагу лицемірному листу Родольфа.

У романі відсутні психологічні роздуми автора. Щоправда, часом він детально описує мрії, захоплення, переживання героїв, але "об'єктивно", усуваючи власне втручання. Тут немає авторських реплік, роздумів, звернень до читачів, відкритого коментування вчинків героїв, висловлення власного незадоволення або схвалення їхньої поведінки, як у Бальзака чи Стендаля. Особистість автора виявляється в тому, як він зіставляє своїх персонажів, якими рисами наділяє, як відображає саме життя, які деталі добирає для кожного образу чи ситуації.

Флобер не хотів ні карати свою героїню, ні засуджувати її за погану поведінку. Він хотів зрозуміти її, і передусім – її психологію.

Роман “Пані Боварі” поєднує елементи різних жанрів. Передусім це роман психологічний, а оскільки психологія героїв показана в тісному зв’язку із середовищем, суспільним життям, то можна назвати його і соціально-психологічним. Крім того, тут є елементи жанру біографії. Сюжет концентрується довкола біографії героїні. Флобер використовує і досвід сімейно-побутового роману, розповідаючи про всю родину Боварі, детально вивчаючи побут цієї сім’ї.

“Роман “Пані Боварі” був новаторським твором за своєю поетикою та її основними компонентами. В епічних прозових жанрах такими компонентами, як відомо, є оповідь, опис і діалог. Характерною тенденцією розвитку роману в ХІХ ст. було те, що в його структурі дедалі більшого значення набував показ, який відтісняв оповідь та опис і водночас синтезував їх; свого завершення ця тенденція досягла у флоберівській “Пані Боварі”. Розпочинається цей роман у традиційній наративній манері, ми чуємо голос оповідача, який знайомить нас із життям Шарля Боварі до одруження з Еммою. Далі оповідь поступово замінюється неопосередкованим зображенням дійсності, яка ніби сама себе подає у творі. Водночас Флобер відмовляється і від докладних описів, враховуючи ту психологічну закономірність, що чим докладніше змальовується реальність, тим менше читач бачить. Він замінює опис показом, який розрахований не на суто візуальне сприйняття, а на “внутрішній” зір читача” (*Д. Наливайко*).

“Виховання почуттів”

Роман розпочатий 1 вересня 1864 року, але робота над ним затягнулася аж до травня 1869 року. За десять років Мішель Леві, перший видавець роману, випустив чотири накладу твору, а 1879 року “Виховання почуттів” з’явилося в новому виданні у Шарпантьє, який став в останні роки другом і видавцем Флобера. У текст цього видання Флобер вніс 495 виправлень, викресливши прийменники і безліч пояснювальних фраз. Всі правки роману були пов’язані з розвитком об’єктивної манери митця. Він не хоче розповідати, він прагне тільки показувати, “не втручатися” в об’єктивний світ, не двавати йому характеристики.

Роман неоднозначно сприйняли сучасники Г. Флобера. Критиків і читачів вразили бездіяльний герой, “безформенність” книги, відсутність гострого сюжету, цікавих подій. Не подобалися їй критичні випадки Флобера проти французького суспільства, безпристрасність автора. Роман важко здобував визнання. Тільки Жорж Санд, Іполіт Тен, Еміль Золя, Гі де Мопассан високо оцінили твір.

У французькому оригіналі назва звучить як “L’education sentimentale”, тобто “почуттєве” чи “сентиментальне виховання”. За три місяці до за-

вершення твору Флобер писав: “Життя повинно бути неперервним вихованням. Всього треба навчатися, вчитися говорити так само, як і вчитися помирати”.

Ідея виховання в цьому романі неоднозначна: з одного боку, це “виховання життям”, тобто “виховання полягає у втраті ілюзій”, “під ударами досвіду герой повинен зрозуміти марність своїх прагнень і неможливість “практичного” щастя” (*Б. Рейзов*); а з іншого боку, ідея виховання почуттів пов’язана з розвінчанням романтичного світогляду, що “піддається в романі критичному аналізу й рішучому осуду – при всій формальній об’єктивності письма”, “треба тут сказати, що романтизм розуміється автором широко, не як літературна течія чи художній стиль, а як особливий тип світосприйняття і життєдіяльності, притаманний цілій епосі” (*Д.С. Наливайко*). Головний герой роману Фредерік Моро є носієм такого романтичного світосприйняття, він живе у світі мрій, ілюзій. У його мріях, як зазначає Г. Флобер, “розчиняється увесь світ”, отже, герой втрачає реальний зв’язок із реальністю, він живе у світі нездійснених ідеалів і сам врешті-решт не може здійснитися як особистість. Фредерік Моро виховується не тільки життям, а й усією атмосферою епохи, романтичне світобачення пов’язується Флобером із соціальним середовищем, із усім, що оточує героя – його походженням, вихованням, стосунками з людьми тощо.

“Я хотів написати моральну історію людей мого покоління, точніше сказати б, історію їхніх почуттів”, – писав Г. Флобер. Епоха “виховала” у поколінні Флобера романтичні ілюзії, а життя “виховало” усвідомлення неможливості їх досягнення. Тема нездійсненності мрій, нереалізації особистості, розриву її почуттів із дійсністю стає центральною темою твору.

Флобер і Бальзак

Тема “втрачених ілюзій” бере свій початок у Бальзака. У романі Флобера «Виховання почуттів» ми знайдемо справді типову для “Людської комедії” Бальзака історію молодого людини, котра прагне пробитися у житті, стикається із труднощами сучасного життя, із бруталною соціальною дійсністю, що, безумовно, впливає на її почуття й поведінку. Традиційною для творів Бальзака була історія кар’єри молодого людини, яку посилають до столиці батьки, мріючи про велике майбутнє для сина. Мати Фредеріка Моро мріє про те, щоб її син став міністром чи адвокатом, практично розмірковує про те, як краще використати протекції, щоб її син досягнув бажаного. Друг Фредеріка Моро – Делорье – пропонує Фредерікові діяти “як Растіньяк” із “Людської комедії”, зав’язати стосунки із впливовою й багатю людиною Дамбрезом, а головне – із його дружиною, стати її коханцем, щоб пробитися у житті. Отже, заради кар’єри можна пожертвувати всім, навіть почуттями (тут Флобер порушує тему “чоловічої проституції”, яка хвилювала його не менше, ніж проституція жінок, про що він писав неодноразово у листах).

Із Бальзаком Флобера єднає і традиційна тема грошей, спадщини, без якої кар'єра неможлива. Без грошей людині нічого робити у світі, вона не може посісти визначне місце у товаристві, не може тримати виїзд, не може мати коханок, що стають ознаками матеріального благополуччя й світського успіху. Фредерік у першій частині твору дуже страждає без грошей, він марить ними, мріє, що б він зробив, якби вони були в нього. Однак він нічого не робить, аби досягти успіху. Тільки мрії поглинають його єство. Та нарешті він отримує гроші. Йому залишає спадщину багатий родич, і Фредерік стає матеріально незалежним. Однак так само, як він не може заробити гроші, він не може й дати їм раду, він витрачає їх на цілком непотрібні речі, на задоволення марнославства, на коханку. Гроші мають для нього суто соціальний зміст – вони дають можливість посісти певне місце, речі, що він купляє, дають уявлення про нього іншим. Разом з тим тема грошей пов'язана у Флобера й з темою ілюзій. Фредерік Моро прагне допомогти грошима сім'ї Арну – щоб мати можливість бачити мадам Арну, предмет його заповітної мрії. Навколо грошей розгортається чимало історій у романі – і історія самого Фредеріка, і історія Арну, і історія Дамбрезів, і історія утриманки Розанетти та ін. Кожний із героїв так чи інакше випробовується грошима. І як правило, моральна перевірка людської сутності грошима не на користь людини. Флобер, як і Бальзак, розвінчує цей світ, де все купляється й продається, де заради грошей чекають смерті родичів (Фредерік чекав, мадам Дамбрез чекала на смерть чоловіка), де заради грошей вступають у шлюб, де грошима вимірюється місце людини в суспільстві, де за гроші можна купити жінку (наприклад, Розанетта стає своєрідним “предметом розкоші” для Арну, Фредеріка й багатьох інших, вона “переходить” із рук в руки, як річ, дорого, але річ, тому плебей Делорье так хоче її, щоб довести, що й він вартий бути в цьому ряду багатих людей).

У Флобера проходить галерея соціальних типів, що були предметом аналізу й у Бальзака: провінційні й столичні типи, міщани, студенти, утриманки, аристократи, торговці, лихварі та багато інших.

І разом з тим у романі Флобера ми знайдемо більше розбіжностей із Бальзаком, аніж схожості. “Виховання почуттів” є новим кроком у розвитку роману й прози ХІХ століття взагалі. Флобер виступає тут активним новатором, у його творі міститься чимало таких нових тенденцій, що виявляться в подальшому.

Флобера не влаштовувало те, що Бальзак наділяє своїх персонажів – пересічних обивателів – могутніми пристрастями, сильними почуттями, незвичайною долею, що підносили їх певною мірою над своїм середовищем. У цьому Флобер убачав романтизм, що не дозволяє об'єктивно сприйняти їх. Справді, герої Бальзака яскраві й незвичайні, вони переживають бурхливі пристрасті й повороти долі (як, наприклад, Анастазі де

Ресто та ін.), символізуються (як, наприклад, Гобсек, що стає грізним символом влади грошей над душею людини) тощо. У Флобера нічого цього немає. Його герої – звичайні люди зі звичайними почуттями, вони не вирізняються з-поміж свого середовища, у них немає нічого яскравого й визначного.

У Бальзака велике значення надається сюжетній інтризі, захоплюючій дії, що тримає в напрузі читачів. У Бальзака сам фабульний матеріал є цікавим, а ще й майстерно сюжетно організований цей матеріал залишає сильне враження. Флобер, навпаки, вважає, що сюжет не має ніякого значення. Він уникає “невірогідних” сюжетів, “перебільшення” у зображенні подій, яскравих фабульних поворотів. Життя як воно є – звичайне, побутове, у сплетінні щоденних зустрічей, стосунків, непомітних моментів – ось основний предмет зображення Флобера.

Саме життя зображується у Флобера вже по-іншому. Флобер, так би мовити, не поділяє матеріал на “важливий” і “неважливий”, на “поетичний” і “непоетичний”. Для нього важливе і поетичне все – кожна деталь життя, кожна річ, фраза, одяг, колір тощо. Життя показано як суцільний потік різноманітних моментів – і об’єктивних, і суб’єктивних. В одному абзаці у Флобера може бути показаний весь світ у момент “тут і тепер”, і автор фіксує максимально все. У такий спосіб створюється враження об’ємного зображення дійсності, поданого з різних боків.

“Бальзаківська епоха ще жила інерцією перевороту; не тільки зберігала пам’ять про Наполеона, а й породжувала наполеонів – біржі, кредит, створювала титанів на зразок Гобсека, Нуснгена, Вотрена. В них була енергія, напор, дієвість, своєрідна велич. Тому їх буржуазні перемоги – при всьому злі, що вони несли, – були складовими соціального прогресу, навіть його рушійною силою. І Бальзак розвінчував пороки епохи, викривав її вади, але й був закоханий у неї, в її контрасти, похмуру поетичність, в її виняткову рухливість” (*Д. Затонський*). А Флобер побачив іншу епоху – епоху, яка стала дріб’язковою у широкому значенні цього слова. Життя постає напрочуд сірим, банальним, здрібненим. Дрібними стали не тільки герої, але й злодії. Колишні трагедії перетворилися на фарс. Усе в цій епосі напрочуд дрібне, неколоритне, непоетичне. У “Вихованні почуттів” найбільш колоритним образом стає образ утриманки Розанетти. Її почуття, почуття продажної жінки (а вона теж має почуття!), до Фредеріка на порядок вище за інших: вона не бажає брати гроші у Фредеріка, якого щиро покохала, щоб не продавати свою любов, вона сильно страждає за своєю дитиною, яка померла. Ніхто з інших у “Вихованні почуттів” більше ні на що не здатний. Фредерік живе у полоні мрій та ілюзій. Його почуття до мадам Арну якимсь нереальне, неживе, несправжнє, і справді, хоча герой і марить цим образом багато років, але ілюзорність цього образу руйнується, коли мадам Арну приходять до нього вже постаріла й сива,

шматок посивілого волосся, яке відрізала його кохана на згадку, викликає в нього тільки відразу. Фредерік кохає не жінку, а скоріше образ, витворений його уявою. Фредерік не здатен діяти ані в коханні, ані в житті. Його стосунки із жінками (Розанеттою, мадам Арну, мадам Дамбрез) доводять, що він не здатний до справжнього й справді великого почуття, це все якась підміна справжніх почуттів. Невипадково у фінальній сцені роману Фредерік тікає навіть із дому розпусти – фактично все життя його було втечею у фальшивий, несправжній світ. Фредерік не здійснився і в соціальному плані. Він мріяв стати літератором, художником, музикантом, потім – адвокатом, міністром, депутатом та ін., але врешті-решт так ніким і не став. Він прожив більшу частину свого спадку і наприкінці твору стає скромним буржуа. Ніким не став і його друг Делор'є, у якого були великі плани, але вони теж не здійснилися. “Вони стали підбивати підсумки свого життя. Обом воно не вдалося – і тому, хто мріяв про кохання, і тому, хто мріяв про владу. У чому ж була причина?

Можливо, у відсутності твердості, – сказав Фредерік.

– Що стосується тебе, то, може, це й так. Але я, навпаки, був надто твердим... Я був надто логічним, а ти надто чуттєвим.

Потім вони стали дорікати випадковостям долі, обставинам, часові, коли вони народилися”.

Нікому з героїв життя не вдається: ні пані Дамбрез, ні пану Арну та його дружині, ні Луїзі. Всі герої в цьому романі щось втрачають у своєму житті, і самі вони є втраченим поколінням, ні на що не здатним, крім ілюзій. Делор'є одружився з багатю дівчиною (Луїзою, дочкою Рокка), але це не допомогло йому (Луїза втекла). Мадам Дамбрез розчарована тим, що не отримала великого спадку від чоловіка. Фредерік, маючи кількох жінок і спадок, врешті-решт нічого не досяг, крім положення дрібного рантьє.

“Він (Флобер) змальовує... “романтичне покоління”, до якого належав і сам, і виносить йому суворий вирок. Входить у роман і найзначніша історична подія того часу, революція 1848 року, але зображена без героїчного ореолу, в знижено-буденному плані, з відвертим наміром дезавувати те, що називають “романтикою революцій” (Д. Наливайко).

Б. Реїзов відзначає, що “Виховання почуттів” можна певною мірою назвати історичним романом, але історія показана митцем незвичайно – вона аж ніяк не впливає на життя героїв, і герої не беруть участі в історичних подіях, що відрізняє роман Флобера від інших творів цього жанру. Історичні події не увиразнюються в художньому плані, вони не романтизуються, навпаки – те, що привертало увагу флоберівського покоління, знижується у показано у підкреслено зниженому висвітленні. Таким чином, автор розвінчує й історичні ілюзії. З притаманною йому точністю, натуралістичними подробицями Флобер описує революційні події. Флобер зображує нестримну стихію руйнування, що охопила юрбу.

Все, що відбувається під час революції, дивне, неполадне, і Фредерік поводить себе також дивно. Він говорить, що вірить у те, що народ великий, але насправді він не знає цей народ. Він і під час революції знаходиться в полоні ілюзій. У його промові, а також у промовах інших буржуазних ораторів Флобер вкладає недоречності, утопічні ідеї, відірвані від реального життя. Фредерік висуває свою кандидатуру на пост депутата, але його обізвали “аристократом”. Через всі ці неполадності Флобер показує той дисонанс, що панував у суспільстві. Люди не розуміють ні того, що відбувається, ні свого місця в житті. Вони витрачають роки на марні заняття, марні розмови, які ні до чого не ведуть. Справжньої діяльності немає, це лише ілюзія.

Роман не обмежується історією тільки однієї молодого людини, як сказано в підзаголовку до роману. “Виховання почуттів” не є одноцентровим романом. Це роман поліцентричний. Поруч із Фредеріком змальовані інші герої, не менш важливі, ніж головний герой. У романах минулих часів герої гуртувалися навколо центральної події, лінії сюжету. У Флобера немає такої центральної події, навпаки, у кожного з героїв, так би мовити, своя “біографія”, своя лінія, і ці лінії подеколи перетинаються, потім знову розходяться і т.д. Це також було новим для роману.

У Бальзака герої були більш-менш чітко окреслені широкими, яскравими мазками. У Флобера немає вже таких мазків, навпаки, його герої повсякчас повертаються по-різному, і в залежності від авторського “освітлення” відкриваються з різних боків. Флобер прекрасно володів мистецтвом тонів і півтонів, показуючи “невловимість” людської природи, її постійну мінливість, рухливість. Фредерік – не однозначний образ. Він може викликати симпатію у читача (особливо у тих частинах твору, де розповідається про його тривале й віддане почуття, де він сумує за коханою мадам Арну, здатний допомогти їй у матеріальній скруті). Разом з тим він інколи постає і напрочуд потворним, відразливим. Він навіть сам собі здається мерзотником, але власна нищість захоплює його. Наприклад, Фредерік обідає у мадам Дамбрез, а його у цей час віддано чекає Розанетта. “Який же я мерзотник!” – пишається собою герой.

Фредерік, котрий так довго перебував у полоні почуття до мадам Арну, живе з Розанеттою, але відчуває радість з того, що володіє багатою жінкою – мадам Дамбрез. Можна погодитися з Б. Реїзовим, котрий відзначає, що Фредерік Моро – це образ сатиричний і ліричний водночас, він є втіленням вад суспільства і водночас його жертвою. Такої ж однозначності позбавлені й інші образи твору.

Тема кохання посідає важливе місце в романі Флобера. Це – духовне випробування для героїв. Це почуття зображується не тільки в інтимному плані, а й у плані соціальному. Любовні стосунки стають відкритими для суспільства, вони не є таємницею двох, навпаки, вони виставляються на-

показ, є предметом куплі й продажу. Справжні почуття можуть існувати лише в мареннях героя. “Це книга про кохання, про пристрасть, але про таку, яка може існувати тепер, тобто бездіяльну”, – писав Флобер. “Бездіяльна любов” яскраво характеризує все покоління. Ідеали сучасності не здійснюються, дійсність недоладна, надто приземлена, тому й “любов бездіяльна”.

Новими для роману того часу були зображально-виражальні засоби, винайдені Флобером:

- «метод картин» (Б. Реїзов) – неперервний потік образів, речей, вражень;
- «закон оптики» – укрупнення (як крізь збільшувальне скло) переживань, думок, деталей, речей, подій тощо;
- фокусація уваги на тому чи тому предметі, образі, явищі (наприклад, запрошений в гості до Арну, Фредерік постійно стежить за мадам Арну: ось вона встала, вийшла, щось сказала, заспівала – все це начебто таке звичайне, буденне, але дуже важливе для нього);
- увага до дрібниць, точність у найменших деталях;
- підтекст: головне не те, що сказано, а що не сказано;
- «нерозчленований шматок життя» – розмаїття подій, явищ, образів, речей, слів, які начебто не пов’язані між собою ніякою логікою;
- композиція без крупних сюжетних поворотів, без ефектів, без зовнішніх катастроф, у житті Фредеріка, звісно, є переломні моменти: переїзд у село, отримання спадщини, зв’язок і розрив із Розанеттою, мадам Дамбрез, аукціон і т.д., але ці моменти нічого не міняють, вони не порушують звичного плину життя;
- новий підхід до сюжетної будови: “Сюжет такий, яким я його замислив, мені здається глибоко правдивим, але, напевно, з цієї ж причини, не надто цікавий. Не вистачає подій, драматичного інтересу; до того ж дія розтягнута на великий проміжок часу” (Г. Флобер);
- для роману характерний хронікальний плин подій, в яких беруть участь герої “звичайного зросту” (Е. Золя);
- метод “золотої лінії”, що підбиває певні підсумки в романі й висвітлює по-іншому те, про що розповідалося раніше (Флобер колись писав Гонкурам про роман “Жерміні Ласерте”: “У вашому творі мене найбільше вражає послідовність ефектів, психологічна поступовість. Остання частина (на кладовищі) підносить усе, що було раніше, і начебто проводить золоту лінію під вашим твором”. У “Вихованні почуттів” можна виділити три таких “золоті лінії”. Флобер начебто тричі завершує свій роман: у п’ятій, шостій і сьомій главі. Перша лінія: Луї-Наполеон здійснює 18-е брюмера, солдати розганяють юрбу, Дюссардьє вбивають жандарми, а Фредерік впізнає у вбивці Сенекалея. Грудневим переворотом роман завершується. Друга лінія: через сімнадцять років Фредерік зустрічається

з мадам Арну, шматок сивого волосся, руйнування ілюзій. Третя лінія: розмова Фрежеріка і Делорье, котрі підбивають підсумки життя, що не вдалося. Вони згадують життя, але серед споминів мало приємних);

- принцип правди й краси, які, на думку Флобера, можна видобувати із усього, навіть непоетичного предмета;
- автор уникає прямих описів, коментарів, оцінок;
- психологізм без психоаналізу: внутрішні порухи розкриваються в діалогах, жестах, речах, одязі, поведінці тощо. “Він не пояснював психології своїх героїв у розлогих міркуваннях – він просто розкривав її через їхні вчинки. Таким чином, зовнішня сторона змальовувала внутрішню без будь-яких психологічних пояснень” (Гі де Мопассан про Г. Флобера). Інколи Флобер навіть уникає і прямих зображень вчинків, а зображує персонаж крізь призму сприйняття Фредеріка. Наприклад, епізод з букетом: мадам Арну в розпачі через те, що її чоловік подарував їй квіти, загорнувши їх у любовну записку, все це бачить Фредерік, і тільки через його сприйняття ми можемо зрозуміти причину схвильованості мадам Арну. Психологічну роль нерідко виконує потік речей. Потік речей, що бачить Фредрік часто відображає плин його ідей (наприклад, міський пейзаж, який бачить герой, котрий приїхав у Париж, через картину міста змальовуються його мрії про майбутнє, наповнене довгими роками кохання й успіху). Речі, які бачить герой на аукціоні, де продаються речі сім’ї Арну, також сприяють відтворенню душевного стану героя (у нього викликає глибоку схвильованість і скринька мадам Арну, і всі деталі помешкання, і одягу, бо все це пов’язано з його спогадами про неї). Потік речей може бути поданий і за контрастом до духовного стану героя, але знову ж таки, щоб краще відтінити цей стан. Потік речей сприяє й відтворенню широкої, об’єктивної дійсності (як в епізоді опису револьюційних подій);
- велика кількість діалогів, в яких подане багатоголосся епохи. Невласне прямої мови мало в романі. Усе це засвідчувало те, що Флобер рухався далі в розширенні об’єктивації оповіді. Через діалоги оповідь начебто “відчужується” від нього, складається враження, що говорить не автор, а сама епоха, саме середовище.
- елементи імпресіонізму (тісний зв’язок предмета і середовища, фіксація враження від предмета, що зображується в момент “тут і тепер”, зображення картин дрібними мазками, через деталі, що начебто випадково потрапили в поле зору автора, немає чітких меж, обрисів “картин”, вони нерідко переходять одна в одну, йдуть одна за одною; Особлива роль освітлення в художніх картинах Флобера, світло визначає весь емоційний фон картини, підкреслює ті чи ті боки предметів і явищ).

Роман був близьким письменникам, які оголосили себе натуралістами – Е. Золя та ін. Їх вражали надзвичайна точність у зображенні, точність у зображенні епохи, що розглядається в усіх її зрізах і шарах, точність у де-

талях і подробицях, відсторонена позиція автора, зниження героїв до звичайних розмірів.

Флобер не любив літературних шкіл, вважаючи, що школа обмежує художнє бачення. Але всупереч його волі, йому судилося стати визначним реалістом і стати на чолі нових літературних напрямів і течій – натуралізму та імпресіонізму. Поєднання різноманітних елементів зробило “Виховання почуттів” унікальним явищем у галузі роману.

НАТУРАЛІЗМ

Натуралізм (від лат. *natura* – природа) – явище, що сформувалося у європейській літературі та мистецтві (частково в американському мистецтві) в останній третині XIX ст. Натуралізм виник спершу у Франції. У французькій літературі склалися його естетичні принципи, а також теорія натуралізму.

Термін “натуралізм” використовується у сучасному літературознавстві в кількох значеннях:

- як художній напрям (Лексикон загального та порівняльного літературознавства (2001), Літературознавчий словник-довідник (1997), Б. Реїзов, Д. Наливайко, Ю. Борєв, М. Кебало та ін.);
- як художній метод, або принцип підходу до дійсності, що виявляється на різних етапах розвитку літератури та мистецтва (наприклад, Д. С. Наливайко пише про натуралізм пізнього середньовіччя, “бароковий натуралізм” XVII ст., натуралізм “Бурі й натиску” тощо);
- у конкретно-історичному значенні – як школа у французькій літературі останньої третини XIX ст., що склалася навколо Е. Золя, він дав і назву цій школі, до якої належали Гюїсманс, Алексіс, Мопассан, Сеар, Енні, а також вчителі й соратники Е. Золя: Флобер (хоча він протестував проти самого терміна “натуралізм” і не бажав, щоб його зараховували до натуралістів, однак він був близький Золя за науковим світоглядом і деякими естетичними принципами), брати Гонкури, А. Доде;
- як стиль у літературі та мистецтві (Е. Золя у своїх програмних статтях писав про натуралізм і як про напрям, і як про школу, і як про стиль, притаманний деяким письменникам, наприклад, він глибоко досліджував стиль Гонкурів, Мопассана Доде та ін.; Д. Наливайко пише про “стильову тенденцію натуралізму”, яка виявляється у тяжінні мистецтва різних епох до відтворення “натурального обличчя” життя, в адекватності зображення зображуваному, що актуалізувалася передусім у реалістичному типі творчості.

Філософсько-світоглядна основа натуралізму

Основою для виникнення натуралізму був позитивізм О. Конта та естетика І. Тена. Велике значення для розвитку натуралізму мали успіхи природознавчих наук, зокрема експериментальна фізіологія (праця Клода Бернара “Вступ до вивчення експериментальної медицини”, яку бере за вихідну основу своїх естетичних роздумів Е. Золя та ін.), теорія біологічної боротьби Ч. Дарвіна, трохи згодом – відкриття у галузі спадковості й сексуалізму.

Позитивізм (лат. *positivus* – позитивний) – напрям у філософії, в якому єдиним джерелом знань вважають конкретні (емпіричні) науки. Виник у Франції в 30-х рр. XIX ст. Його основоположником був французький філо-

соф і соціолог О. Конт. Позитивісти не визнавали абстрактних теоретичних міркувань, які, на їхню думку, не дають справжньої картини життя. Своєю філософією вони оголосили конкретні науки, які спираються на досвід людини.

Огюст Конт (1798-1857) – французький філософ, один із основоположників позитивізму, основна його праця – “Курс позитивної філософії” (1899-1900). На думку О. Конта, ані наука, ані філософія не повинні ставити питання про причину явищ, а тільки про те, “як” вони відбуваються. Наука, з його погляду, пізнає не сутності, а тільки феномени. О. Конт розробив ідею трьох стадій інтелектуальної еволюції людства (так само й індивіда), що визначають весь розвиток суспільства. Перша – теологічна стадія (всі явища тут пояснюються на підставі релігійних уявлень); друга – метафізична стадія (заміняє надприродні фактори у поясненні природи сутностями, причинами, завдання цієї стадії – критичне, руйнівне); третя стадія – позитивна, або наукова (на якій виникає наука про суспільство, що сприяє його раціональній організації). Соціологія О. Конта поділяється на соціальну статистику, що оперує усталеними (“природними”) умовами існування будь-якого суспільного ладу, і соціальну динаміку, що вивчає природні закони суспільного розвитку.

В естетиці та теорії літератури найбільш помітним представником позитивізму був *Іпполіт Тен* (1828-1893) – французький філософ, історик, психолог, естетик. З погляду І. Тена, основне завдання пізнання – подолання галюцинацій та ілюзій і створення “науки речей та фактів”. “Наші знання є фактами... Наше завдання – визначити, як вони народжуються, яким чином і за яких умов вони поєднуються і які результати цих поєднань”, – писав І. Тен. За Теном, критерій істинності – “взаємна узгодженість уявлень”. Тен – засновник культурно-історичної школи у мистецтвознавстві, що розробляла історико-генетичний аналіз мистецтва. Найбільший вплив на розвиток культури мала “Філософія мистецтва” (1865) Тена, в якій мистецтво розглядалося як суспільне явище. За Теном, мистецтво узагальнює і виражає “панівний тип”, “типовий характер”, що втілює “найсуттєвіші риси епохи”, “дух часу”. Тен закликав митців відображати субстанціональні сторони життя, “сутність речей”, ієрархію естетичних цінностей, що існує у самому бутті. Критерій оцінки твору, за Теном, – ступінь важливості й благодетельності характеру, ступінь цільності уявлень (форма і композиція у мистецтві). Мистецтво – не тільки засіб пізнання істини, але і засіб відчуття світу, чуттєво-емоційний момент у мистецтві надто важливий. Тен наголошував на зв’язку поміж суспільним ладом, панівними смаками, суспільною психологією та мистецтвом.

Вплив концепції *Ч. Дарвіна*, яка пізніше прилаштована до соціології і ширше розвинута Г. Спенсером, полягав в актуалізації для натуралізму таких ідей:

- людина походить від тварини, звідси – закони розвитку природи й людини однакові, й закони у суспільстві такі самі, як у тваринному світі – боротьба за виживання, за самозбереження своєї істоти, біологічного виду;
- всі об'єкти реальної дійсності, в тому числі й свідомість людини, є матеріальними і природними, вони потребують вивчення, бо від цього залежить і поведінка як тварин, так і людей;
- всі об'єкти перебувають у складних стосунках детермінізму;
- розвиток людини полягає передусім у пристосуванні до умов зовнішньої реальності;
- принципи моральної поведінки вимірюються емпірично встановленими фактами та подіями зовнішнього світу; негативна поведінка людини є вродженою, властивою людині, яка проявляється у сприятливих для цього обставинах. Ч. Дарвін наголошував на специфіці людського характеру: людина у вічному роздвоєнні – вона частина природи і вона ж їй і суперечить, оскільки живе в суспільстві й мусить присосовуватися до суспільства, отже, добра – те поведінка, яка зафіксована в інстинктах самовиживання, добрим і моральним вважалось те, чого вимагали життя та адаптація до нього людини у конкретних умовах її існування тощо.

Теорія Е. Золя

Теоретико-естетичне обґрунтування натуралізму дав Е. Золя. Сам термін уперше використовується ним у книзі “Експериментальний роман” (1880), а також у працях “Лист до молоді”, “Натуралізм у театрі”, збірці “Романісти-натуралісти” (до неї входило п'ять статей про Бальзака, Стендаля – як предтечх натуралістів, а також про Флобера, Гонкурів та Доде). Ще раніше постулати натуралізму були викладені Е. Золя в 1867 році у передмові до “Терези Ракен”, за авторським визначенням, “науковому романі”.

Отже, познайомимось із основними засадами теорії натуралізму у вигляді Е. Золя.

Книга Е. Золя “Експериментальний роман” (1880) – своєрідний маніфест натуралізму. Автор спирається на працю Клода Бернара, котрий написав “Вступ до вивчення експериментальної медицини”. Праця Бернара береться письменником за основу для своїх естетичних роздумів. Е. Золя навіть зауважує, що нерідко йому достатньо замінити слово “лікар” на слово “романіст”. “Медицина в очах багатьох залишається мистецтвом, так само, як і роман”, – пише Золя.

Золя бере на озброєння такі ідеї К. Бернара:

Експеримент – це свідомо викликане спостереження.

Всі експериментальні роздуми засновані на сумніві, оскільки в експериментатора не повинно бути перед лицем природи ніякої наперед визначеної ідеї і він завжди повинен зберігати свободу судження. Він (експериментатор) тільки констатує явища, коли вони доведені.

Експериментальна наука не повинна займатися питанням “чому”, вона лише пояснює, “як”, “яким чином”, і тільки.

Щоб визначити, яку роль відіграє в натуралістичному романі спостереження, а яку експеримент, Золя наводить такий уривок із праці К. Бернара: “Спостерігач тільки встановлює, які ж явища відбуваються перед очима... Він повинен бути фотографом явищ; його спостереження повинні в точності відтворювати натуру... Він прислухається до природи і пише під її диктовку. Але коли факт встановлений і явище спостережене, виникає ідея, у справу втручаються роздуми, і тоді експериментатор дає трактування явищу.

Експериментатор – це той, хто... ставить експеримент таким чином, щоб, спираючись на логічний ряд здогадів, отримати можливість проконтролювати ідею як апіорну ідею... А коли з'ясується результат експеримента, експериментатор опиняється перед лицем справжнього спостереження, яке він викликав і яке варто розглянути, як і будь-яке спостереження поза будь-якою попередньою ідеєю. Тут вже експериментатор повинен зникнути, або, точніше, миттєво перетворитися на спостерігача; і тільки після того, як він встановить результати експерименту,.. він почне розмірковувати, порівнювати, давати судження, чи підтверджує експеримент висловлену гіпотезу, чи спростовує її”.

Далі Е. Золя зазначає: “Спостереження показує, а експеримент поначає”.

Золя наголошує на тому, що романіст є і спостерігачем, і експериментатором. “У ролі спостерігача він зображує факти такими, якими він їх спостерігав, встановлює вихідну точку, знаходить твердий ґрунт, на якому будуть діяти його персонажі і розгортатися події. Потім він стає експериментатором і здійснює експеримент – тобто призводить до дії дійових осіб у межах того чи іншого твору, показуючи, що послідовність подій у ньому буде така сама, як і логіка явищ, що вивчаються... Романіст вирушає на пошуки істини...”.

Золя пише про особливості натуралістичного методу, натуралістичного зображення: “Отже, вся операція полягає в тому, що факти беруться з натури, потім вивчається механізм подій – для чого на них впливають шляхом зміни обставин і середовища, ніколи не відступаючи при цьому від законів природи.

Кінцева мета – пізнання людини, наукове пізнання її і як окремого індивіда, і як члена суспільства”.

Натуралістичний роман, безперечно, слід вважати, на думку Золя, справжнім експериментом, який романіст здійснює над людиною з допомогою своїх спостережень. Звідси й назва праці – “Експериментальний роман”.

Клод Бернар називає експериментатора слідчим, котрий вивчає явища природи. А Золя пише про те, що “романісти, – слідчі, котрі вивчають людей та їхні пристрасті”.

Золя висуває так звану ідею модифікації, що покладена в основу натуралістичних творів: “Ми виходимо зі справжніх фактів, дійсність – ось наша непорушна основа; але щоб показати механізм фактів, нам потрібно викликати і направляти явища, і тут ми вже даємо волю своїй творчій фантазії”.

“Якщо експериментальний метод було можливо перенести із хімії та фізики у фізіологію та медицину, його можливо перенести й із фізіології до натуралістичного роману”, – пише Е. Золя.

Велику увагу митець приділяє умовам існування, середовищу. К. Бернар пише про те, що у живих істот, так само, як і у неживих предметів, умови існування завжди визначені і вони ж визначають існування живих істот. Золя вважає, що ця думка справедлива і стосовно людини, а тому потрібно уважно спостерігати й експериментувати у зв’язку з цими умовами існування.

Золя обґрунтував ідею детермінізму: “Все пов’язано між собою, – від детермінізму явищ у неорганічному світі дійшли до детермінізму в світі живих істот”.

Письменник, на думку автора праці, – це вчений-дослідник, який використовує своєрідний науковий метод – експериментальний. “Своїми спостереженнями та експериментами ми продовжуємо роботу фізіолога... Ми займаємося, так би мовити, науковою психологією, щоб доповнити наукову фізіологію, і для завершення еволюції нам необхідно внести у своє вивчення природи та людини найбільш дієвий метод – експериментальний метод”. “Ми повинні експериментувати над характеристиками, над пристрастями, над фактами особистого та соціального життя людини, як хімік та фізик експериментують над неживими предметами”.

Спадковість, з погляду Золя, справляє великий вплив на інтелект і пристрасті людини, тому письменник повинен уважно досліджувати людину в її родинних зв’язках, звідси – біографія набуває особливого значення як дослідження.

Крім того, Золя надає велике значення середовищу. “Людина не існує на самоті, вона живе у суспільстві, у соціальному середовищі, і ми, романісти, повинні пам’ятати, що це соціальне середовище постійно впливає на всі явища, що в ній відбуваються”.

А звідси головне завдання письменника полягає в тому, щоб “вивчати цей взаємний вплив – суспільства на індивідуум та індивідуума на суспільство”.

Сутність експериментального роману, на думку Золя, полягає в тому, щоб “опанувати механізмом явищ людського життя, дістатися до наймен-

ших колішат інтелекту і почуттів людини, які фізіологія пояснить нам в майбутньому, показати, як впливає на нього спадковість та довкілля, потім змалювати людину, котра живе в соціальному середовищі, яку вона сама й створила, яку щодня змінює, в свою чергу змінюючись, потрапляючи під його непрестанний вплив”.

Отже, Золя доходить таких висновків: “експериментальний роман є наслідком наукової еволюції нашого віку; він продовжує і доповнює роботу фізіології, яка сама спирається на хімію й фізику; він заміняє вивчення абстрактної, метафізичної людини вивченням людини справжньої, створеної природою, яка підкоряється дії фізико-хімічних законів, впливу середовища; одним словом, експериментальний роман – це література, яка відповідає нашому віку науки”.

Клод Бернар писав: “Увесь зміст природничих наук полягає у пізнанні законів природних явищ. Мета екпериментування полягає в тому, щоб оволодіти явищами та керувати ними”.

Еміль Золя наголошує на тому, що романісти-екпериментатори теж хочуть науково оволодіти проявами інтелекту та інших якостей людської особистості, щоб мати можливість направляти їх. “Ми – моралісти-екпериментатори, котрі показують шляхом експерименту, як діє пристрасть у людини, котра живе у певному соціальному середовищі. Коли стане відомий механізм цієї пристрасті, можна буде лікувати від неї людину, послабити її, у крайньому випадку, зробити її безпечною. Ось у чому полягає практична вартість та висока моральність наших натуралістичних творів, які експериментують над людиною, розбирають її на частини і знов збирають людську машину, змушуючи її функціонувати під впливом того чи іншого середовища”.

“Ми, натуралісти, займаємося практичною соціологією і своїми працями допомагаємо політичним та економічним наукам... Бути господарем добра і зла, керувати життям, керувати суспільством, поступово вирішити всі соціальні проблеми, а головне, створити міцну основу для правосуддя, вирішуючи шляхом експерименту питання про злочинність – хіба це не означає працювати на користь людства в ім'я найвищих його моральних цінностей?..”.

Натуралістична естетика, з погляду її теоретика, не є вираженням песимізму. Золя відкидає закиди натуралістам у фаталізмі, він вважає, що натуралістична естетика не є песимістичною за своїм пафосом, хоча вона й заснована на запереченні свободи волі людини, бо людина знаходиться під впливом спадковості й середовища. Золя наголошує: “Ми не фаталісти, ми детерміністи, а це не одне й те саме”. “Фаталісти вважають, що явище виникає безпосередньо й незалежно від умов, водночас детерміністи стверджують, що явище виникає не за велінням долі, а при наявності необхідних для нього умов”.

Ідеал натуралістів – “як”, “яким чином” усе відбувається. Ідеал не досягається умоглядним шляхом, він не є результатом уяви, фантазії, він пізнається на підставі вивчення дійсності. “Для нас, романістів-експериментаторів, повинен існувати лише один ідеал – той, який ми можемо пізнати”.

Чимало уваги Золя приділяє роздумам про авторську позицію у новому романі. “Автор експериментального роману – це вчений, що застосовує у своїй галузі те саме знаряддя, що й інші вчені: спостереження та аналіз”.

Натуралісти не роблять висновків, вони лише спостерігають та експериментують. “Нам нема потреби робити висновки зі своїх творів, оскільки ці висновки виникають самі по собі. Експериментатору непотрібно робити узагальнення, експеримент зробить це за нього”.

Художник не повинен висловлювати власні поняття чи почуття, його особистість виражається лише в апіорній ідеї, у формі твору.

“Безособовий характер” художника – основа експериментального методу. На противагу колишнім літературним героям, які, на думку Золя, були більше абстрактними особами, аніж реальними особистостями (навіть у реалістів, бо прагнення відтворити соціальний тип є певною абстракцією), натуралізм вводить у літературу живу людину. А головне завдання натуралістів – досліджувати внутрішні механізми людини, що приводять у дію спадковість та соціальні умови.

“Метафізична людина померла, все наше поле спостережень змінилось, коли на її місце прийшла жива людина, цікава і для фізіолога. Звісно, гнів Ахілла, кохання Дідони залишаться вічно прекрасними картинами; однак у нас з'явилася можливість проаналізувати і гнів і кохання, побачити, як діють ці пристрасті в людському естві. Зовсім інша точка зору – і роман стає експериментальним натомість філософського. Загалом все зводиться до великого факту: експериментальний метод у літературі, як і в науці, знаходить визначальні умови природних явищ, подій особистого та соціального життя, яким метафізика давала до сьогодні лише ірраціональні та надприродні пояснення”.

Натуралістичний метод, на думку Золя, впливає і на форму, і на мову роману. “Мова – це передусім логіка, природна і наукова конструкція”. “Логіка і ясність – ось що створює прекрасний стиль”.

Отже, стиль натуралістичного роману, на думку Золя, обумовлюється точністю фактів та їх викладу.

У праці “Лист до молоді” Е. Золя виступає проти риторики, вигадки, пишності в літературі. На його думку, треба сміливо дивитися правді у вічі.

“Аплодувати риторичі, захоплюватися ідеалом притаманно тільки нервовим натурам... Але нам треба мужньо дивитися правді у вічі, якщо ми хочемо, щоб майбутнє у нас було так само славним, як наше минуле”.

“Ось що я хочу довести молоді. Я хочу викликати в неї ненависть до пишних фраз і недовіру до ширяння у хмарах. Нас, людей, котрі вірять тільки у факти, які заново переглядають усі проблеми у світлі вивчення людських документів, звинувачують у всіляких гріхах, і щодня ми чуємо, як нас звинувачують у розбещенні. Вже час показати новому поколінню, що справжніми розбещувачами є лицарі риторики і що за кожним злетом до недосяжного ідеалу невідворотним буде падіння у бруд”.

Поруч із формою, ритмом Золя відзначає у творах натуралізму філософський зміст. “Філософія твору... може нести людям істину чи оману, вона виходить із певного методу і безперечно стає силою, яка веде свій вік уперед чи тягне його назад”.

Натуралізм як філософія, за словами Золя, веде людство вперед, бо показує правду без прикрас, спостерігає реальні факти, експериментує з ними, знаходить механізми людського ества.

“Наша доброчесність полягає вже не у словах, а у фактах”.

“Ідеал породжує всілякі небезпечні мрії, саме ідеал й кидає дівчину в обійми випадкового перехожого...” А “правда нікого не збиває зі шляху”.

Натуралізм, як пише Золя, працює з “людськими документами”, науково їх осмислює. “Натуралізм – це літературний напрям, відкритий для зусиль кожної творчої особистості, він ґрунтується на інтелектуальному розвитку людства в нашу епоху. Від вас не вимагають, щоб ви писали певним чином, копіювали якогось майстра; від вас вимагається, щоб ви шукали й класифікували зібрані вами людські документи і, застосовуючи науковий метод, відкривали частини істини”.

Оскільки письмєнник – передусім “людина науки”, то й у роботі з “людськими документами” він має застосовувати наукові методи, а відповідно, бути безпристрасним, адже науковець, наприклад, не може розсердитися на відкриті ним властивості азоту й виражати свій гнів або радість щодо цього, він просто фіксує знайдені в результаті експерименту факти.

Натуралізм прагне дізнатися про причини соціального зла, тобто здійснює анатомічний аналіз.

Золя знову повертається до питання про мораль натуралізму. Він відкидає звинувачення у зневазі до моралі з боку натуралістів. Він говорить про те, що натуралісти зневажають суто риторичну мораль. Для них мораль має велике практичне значення.

Клод Бернар писав: “Сучасна мораль шукає причини добра і зла, хоче їх пояснити і впливати на них; одним словом, вона прагне панувати над ними; породжувати і розвивати добро й боротися зі злом, щоб вирвати його з коренем та знищити”. Слідом за Бернаром Золя проголошує: “Ми шукаємо причини соціального зла, ми здійснюємо анатомічний аналіз, прагнучи пояснити причини тих розладів, які відбуваються у суспільних

шарах і в окремих індивідуумах. Для цього нам нерідко доводиться проводити спостереження над зіпсованими істотами, спускатися на саме дно, в середовище нещасних, жебраків, знедолених і божевільних людей. Але ми приносимо звідти необхідні документи для того, щоб можна було, знаючи їх, панувати над добром і злом”.

Центральна думка праці Золя «Натуралізм у театрі» – повернення до природи, до природи. “Натуралізм означає повернення до природи; саме це й здійснили в один прекрасний день учені, коли вирішили відштовхнутися від вивчення фактів та явищ, опертися на досвід, використати метод аналізу. Натуралізм у літературі – це також повернення і до людини, безпосереднє спостереження, ретельний анатомічний розтин, прийняття і правдивий опис того, що є”.

Золя виступає проти умоглядних абстракцій. “У творах не повинно бути абстрактних персонажів, фантастичних домислів, постулатів: у них повинні бути присутні реальні персонажі, правдиві описи дійових осіб, істини, що взяті із повсякденного життя”.

“Натуралізм знаменує собою цілу епоху, розвиток сучасної свідомості...”

У даній праці знайшла подальший розвиток теорія натуралістичного роману. “Натуралістичний роман – це дослідження природи, людей і середовища. Його авторів більше не приваблює складна інтрига, захоплюючий сюжет. Віднині фантазія вже зайва, фабула мало приваблює романіста; його тепер не хвилюють ні експозиція, ні зав’язка, ні розв’язка... він не втручається у природний хід речей, не прагне нічого викинути або додати до дійсності, він не оточує наспіх зробленими лісами виношену в голові ідею...”

“Натура не потребує домислів; їй треба приймати такою, як вона є, ні в чому їй не змінюючи і не урізаючи їй; вона достатньо гарна...”

“Твір перетворюється на протокол, і тільки; віднині його достоїнства – точність спостережень, більш-менш глибокий аналіз, логічний зв’язок подій...”

“Інколи роман розповідає навіть не про все життя персонажа від початку і до кінця; буває, що романіста приваблює тільки якийсь період життя, кілька прожитих чоловіком або жінкою років, окрема сторінка людського існування...”

“Роман вийшов зі звичних меж, він увійшов у межі інших літературних жанрів”.

Золя пише про роман як про “безособовий” твір, а про романіста – лише як про регістратора фактів, котрий остерігається робити судження і висновки. Письменник-натураліст, як і вчений, ніколи не присутній у своєму творінні...

“Ми відтворюємо лише гірку правду життя, ми даємо натхненний урок правди. Ми неначе говоримо: ось що існує в дійсності, із цим треба рахуватися. Ми – тільки вчені, аналітики, анатоми... і творіння наші відзначаються точністю, достовірністю наукових праць... Я не знаю більш моральної і більш суворої школи”.

Далі у праці поданий огляд натуралізму у французькій драматургії того часу, правда, Золя зауважує, що найкраще натуралізм представлений у романі.

У збірнику Е. Золя *“Романісти-натуралісти”* вміщено п’ять окремих нарисів про видатних французьких письменників ХІХ ст.: О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, Е. і Ж. Гонкурів, А. Доде.

Е. Золя захоплювався Бальзаком, але вважав, що він не добудував будівлю “наукового роману”, спирався на вигадку, надто перебільшував своїх персонажів, порушував закони правдоподібності.

Стендаля Золя також високо оцінював як реаліста, але вважав, що той зневажав у своїх романах людське тіло і замовчував фізіологічні елементи. Стендаль, на думку Золя, аналізував психологію людини у відриві від зовнішнього світу, хоча при цьому зробив чимало інших важливих відкриттів. Бальзака і Стендаля Золя розглядає як провісників натуралізму.

Далі йдуть нариси про тих митців, що брали участь у відомих “обідах п’яти” 1873-1874 рр. (Флобер, Е. і Ж. Гонкури, Мопассан, Доде; на цих обідах бував і Тургенєв). Флоберу відводиться напрочуд важлива роль. Хоча Флобер і заперечував свій зв’язок із натуралізмом, але Золя вважає його головою натуральної школи. Золя називає те, що об’єднувало всіх натуралістів, – точність, об’єктивність. А “об’єктивний стиль” уперше започаткував саме Флобер.

Гонкури були ближче до естетики самого Золя. Вони писали про сучасність, багато уваги приділяли фізіологічному фактору, проблемам спадковості, середовища. Золя вважає їх неперевершеними стилістами, він вважає, що двом братам вдалося створити єдиний неподільний стиль.

А. Доде, за словами, Золя подеколи порушував безпристрасність, втручався в оповідь, однак і він з його увагою до реальності, точності замальовок теж зараховується до школи натуралістів.

Отже, Е. Золя створив досить цілісну й послідовну теорію експериментального роману, визначив основні естетичні засади натуралістичного напрямку, схарактеризував особливості натуралістичного стилю в творчості різних письменників. Проте художня практика не завжди збігалася з теорією, що підтверджує спадщина самого Е. Золя.

Основні ознаки натуралізму як художньої системи другої половини XIX ст.

“Детермінізм”: “детермінованість натуралізму своїм часом”, “закон детермінізму в натуралізмі”. Друга половина XIX ст. – епоха повної стабілізації і разом з тим занепаду капіталізму, а натуралізм справді був характерним її породженням у галузі естетико-художнього життя. “Стабілізований капіталізм швидко виявляє істину, що створене ним суспільство – це своєрідний механізм, у якому все взаємопов’язане і взаємообумовлене, отже, не тільки у світі природи, але й суспільному житті існує закон детермінізму. І якщо романтикам післяреволюційна дійсність уявлялася ще пластичною, що піддавалася зусиллям духу і громадянського впливу, то натуралістами вона сприймається начебто застиглою і відчуженою, що функціонує за своїми механічними законами і повністю підкоряє собі людину” (Д. Наливайко). Цей структурний принцип натуралізму був сформульований ще Золя і був одним із визначальних у цій художній системі. “Детермінізм повинен керувати і каменем на дорозі, і людським мозком”, – стверджував Золя. Принцип детермінізму був не новим у літературі, але у натуралістів він набув абсолютного характеру. На основі цього принципу будує свою теорію “експериментального роману” Золя, він підхоплений й іншими натуралістами. Згідно з цим принципом, людина опинялася у подвійній системі причинно-наслідкових зв’язків – соціальних та природних, а мистецтво розкривало обумовленість не тільки її характеру й долі, а й біологічну природу та фізіологічну конституцію. Людина – як “продукт” життєвих обставин і суспільних стосунків.

Сцієнтизм. На натуралізм надзвичайний вплив справила наука, зокрема розвиток природничих наук, фізіології, медицини, що обумовили сцієнтичні орієнтації натуралістів, котрі також вважали себе вченими.

“Цей тип свідомості дедалі більше укріплюється і поширюється у середині XIX ст., в епоху бурного розквіту природознавчих наук, перетворюючись на ядро умонастроїв епохи... Тепер це ядро створюється природничими науками, їх дійсно визначними відкриттями, їх теоріями й методологіями, вірою у безмежні пізнавальні й перетворюючі можливості. Вони справді вражали своїми успіхами і породжували надії не тільки на повне підкорення природи, але і на перебудову суспільства, його організації на “наукових”, тобто раціональних і справедливих началах” (Д. Наливайко).

Світоглядний монізм (природно-науковий монізм). У натуралізмі простежується формування особливого, всезагального погляду на світ, що позначилося також на поетиці напряму. Для натуралістів всесвіт – єдиний, цілісний організм, де все розвивається за певними законами, котрі можна довести та дослідити. Закон розвитку взятий із біології – боротьба типів (природних і соціальних).

Сутність цієї світоглядної системи полягає у тому, що всі форми існування об'єктивної реальності вважаються природою (натурою), а всі існуючі стосунки (й суспільні також) розуміються як природні стосунки. “Даний монізм передбачає, що людина є частиною природи і розвивається за її законами” (Д. Наливайко). Натуралізм, виходячи із схарактеризованого “ядра умонастроїв”, розглядав людину як частину природи, певну “природну істоту”, підкорену загальним її законам. На думку Д. Наливайка, ця концепція має витоки у розвитку європейської науково-філософської думки, починаючи з доби Відродження, а надто – у сенсуалістичних теоріях Просвітництва, що розуміли людину як фізіологічну машину, керовану позитивними або негативними відчуттями, але визначальна роль у формуванні натуралістичного монізму належить дарвінізму, що остаточно помістив людину у сферу природи. Варто погодитися із тими дослідниками, які стверджують, що без дарвінізму натуралістична концепція не отримала б завершення.

“Якщо мислити натуралізм як метафізичне явище, слід мати на увазі ідею всесвіту як цілісного живого організму, що розвивається за законами біології” (М. Кебало).

Натуралістична поетика базувалась на двох концептуальних теоріях: 1) теорії природних інстинктів; 2) теорії середовища. “Питання полягає в тому, з чого виводиться закономірність проблематичного та нещасливого життя людини: з безпосереднього людського “я”, тобто з природи, характеру, з того, що є визначальною особливістю людської істоти чи з деякого “іншого”, поборовши якого можна уникнути всілякого роду бід, що супроводжують людську екзистенцію протягом усього її життя... У структурі натуралістичної парадигми присутня бінарна опозиція між природою людини та її середовищем, більша увага все ж зосереджувалась на специфіці інстинктивного характеру людини як такої, тобто її біологічної детермінанти” (М. Кебало).

Основний художній конфлікт у натуралізмі – це конфлікт між сферами впливу біологічного та соціального, тваринного і людського, що зумовлює всі людські потреби.

Об'єктивність зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і розповідає. Натуралізм зробив об'єктивність зображення просторової дійсності своєю відмінною ознакою, що відрізняла його від інших напрямів. Наблизившись до об'єкта, натуралістична репрезентація розгорталась у напрямі відмови від авторського оцінювального втручання в текст. “Шматок життя” описується таким, як він є, без будь-яких домислів чи абстрагувань.

У натуралізмі *мінняється* наративна структура твору: настанова не на “розповідь”, а на “показ”, який характеризується відсутністю точки зору оповідача. “Безособовий” наратор не нав'язує читачеві жодної ідеї, оскільки сам сумнівається в її істинності та сутності (Золя).

“Для натураліста важлива сама емпіричність, часопросторова заданість індивідуальної дійсності. Натуралістична конструкція стосується і світу, в якому живе читач, вона може стосуватися його життя, а звідси – бути повчальною” (М. Кебало).

Світ людини постає в сукупності позитивних і негативних рис. Натуралісти видобувають прекрасне з усіх, без винятку, явищ. Вони значно розширюють межі мистецтва, спускаються на саме дно суспільства, аби тільки знайти достовірні “людські документи”.

Особлива позиція автора. Натуралісти відмовляються від аналітичності, від узагальнень, втручання у природний хід подій. Письменник – спостерігач та експериментатор. За Золя, автор – спостерігач матеріалу, який відтворює його у найменших дрібницях, а також експериментатор, котрий експериментує з людським характером, ставлячи його в певні обставини. Завдання митця – показати, яким чином та чи інша пристрасть людської природи знаходить своє проявлення у даному об’єктивному середовищі.

Автор – лише реєстратор фактів, і нічого більше, а правдиве, об’єктивне мистецтво є позаособистісне, оскільки “твір перетворюється на протокол”.

Автор позбавлений втручання в об’єктивний процес, він не може дати оцінку героєві, але зображення процесу адаптації чи не адаптації до середовища має оцінювальну функцію. У натуралізмі актуалізована теорія споглядання А. Шопенгауера. Автор зосереджується на відображенні “шматка життя”. “Людський розум, озброєний науковим методом, здатний стати своєрідним дзеркалом, котре дає об’єктивно точний відбиток дійсності, вільний від суб’єктивних спотворень. Але для цього він... повинен цілковито усунутись із твору” (Д. Наливайко).

Золя писав про те, що автор натуралістичного роману живить нахнення не з вигадки, фантазії, а з “речей”.

Зміна уявлення про прекрасне: прекрасне – “оголена правда”. Натуралісти прагнули не стільки пояснити причини всього бруду й існуючого порядку, скільки показати весь цей бруд і жах. “Основна форма критики буржуазного суспільства – безпосереднє зображення потворності й мерзотності сучасного світу... Застосування біологічного, так би мовити “тваринного” закону до сучасного суспільства свідчить для натуралістів саме про тваринний характер цього суспільства” (В. Адмоні).

Дійсність зображується у різноманітті прекрасного й потворного, бридкого і голої фактографії.

Документальність. Вимога максимального “оголення правди” зумовлює документалізм творів натуралістів. Твір розуміється як “протокол”. Письменники збирають “документи” епохи, і цими документами вважаються не тільки речі, а й сама особистість постає як “людський документ”,

що свідчить про ті чи ті закономірності біологічного та суспільного розвитку.

Натуралістична етика. Визначається лише цінностями емпіричної дійсності. “Катарсис” переноситься у сферу свідомості реципієнта: неприємні й непривабливі явища викликають відразу і прагнення очищення (М. Кебало). Натуралізм, за словами Золя, сприяє моральному виправленню людства, адже несе правду про нього.

Историзм у натуралізмі потрапляє під чинник біологічної детермінанти. Наливайко Д. пише про “фізіологічність” як у розумінні середовища, так і в розумінні людини.

Е. Золя зазначав: “Людина не існує на самоті, вона живе у суспільстві, у соціальному середовищі, і ми, романісти, повинні пам’ятати, що соціальне середовище постійно впливає на події. Головне завдання письменника полягає у вивченні цього взаємного впливу – суспільства на індивід та індивіда на суспільство. Таким чином, суть експериментального роману: володіти механізмом явищ людського життя, добратись до найменших коліщаток інтелекту та почуттів людини, які фізіологія витлумачить нам пізніше, показати, як впливає на нього спадковість і довкілля... Словом, ми спираємось на фізіологію, беремо з рук фізіолога окрему людину і продовжуємо вивчення проблеми, вирішуючи питання про те, як поведуться люди, коли живуть у суспільстві”.

Нова концепція героя і художньої образності. Натуралізм розпочав процес деструкції та перебудови традиційного художнього образу. Оскільки натуралізм з науковою достовірністю прагнув пізнати дійсність у тенета мистецтва, то образ стає принципово іншим. Основою художності вважається тепер наукова точність, достовірність.

Натуралісти не виділяли окремих індивідів із загальної маси, всього люду, не виділяли і якийсь окремий клас у суспільній ієрархії. Навпаки, Золя підкреслював, що все коло проблем людського буття, пов’язаних із потребою задоволення людини своїх апетитів, характерне для всіх прошарків суспільства.

Дослідниця З. Венгерова писала про Золя: письменник намагався вивчити та проаналізувати процес виникнення інстинктів, відчуттів та пристрастей у низьких верствах населення, в народних масах, а пізніше вказати на проникнення цих же фізіологічних та психологічних елементів у життя всіх інших прошарків населення. Золя ніколи не звинувачував одних героїв за рахунок інших. Всі винні, бо всі рівні, всі прагнуть реалізувати ті самі цілі, в результаті яких рано чи пізно загинуть.

Перед силою інстинктів зникають суспільні перепони, зливаються всі класи, всі люди рівні внаслідок своїх інстинктів.

Увага письменників зосереджується на простій людині маси, буденній людині з усіма її слабкостями.

Натуралізм – складне і неоднозначне явище. Хоча він має досить окреслені естетичні принципи і поетику і спочатку обмежувався однією школою французьких письменників, які сповідували спільні філософські та літературні погляди, проте він із самого початку не був однорідним навіть у межах цієї школи, а згодом остаточно втрачає свою цілісність і набуває досить різноманітних форм.

Спочатку натуралізм був тісно пов'язаний із реалізмом, натуралістичні елементи існували в межах реалістичних творів (наприклад, творчість Г. Флобера), але пізніше натуралізм взаємодіяв з іншими художніми системами – імпресіонізмом та символізмом.

Реалізм і натуралізм

Щодо співвідношення реалізму й натуралізму у науці немає єдності. Одні вчені вважають ці явища типологічно подібними, деякі навіть називають натуралізм відгалуженням реалізму, його крайнім вираженням. Однак є й інша, цілком протилежна точка зору, згідно з якою ці явища полярно розмежовуються.

У сучасний період дослідники дедалі більше говорять про спільність реалізму й натуралізму в генезисі. Звернення до реальної дійсності, до міметичних засобів письма, до життєвих образів та ситуацій було спільним і для реалізму, і для натуралізму. Про генетичну спільність цих двох систем свідчить хоча б те, що видатні реалісти були й першими натуралістами, не випадково Золя включає нариси про Бальзака, Стендаля, Флобера у свою працю “Романісти-натуралісти”. Але згодом різниця між цими двома художніми системами стає більш відчутною, і реалізм і натуралізм постають як не схожі художні системи.

“У реалізмі основною рисою є соціальна, суспільна причинність дій та почувань персонажа. Реаліст прагне до пізнання суспільства як соціальної структури. Вплив середовища – на першому плані. У натуралізмі все інакше. Іманентна концепція художньої картини світу. Об'єкт пізнаваної дійсності – природа як центральна сутність, субстанція, енергія, сила, на базі якої розгортались спроби пояснити всю реальність, світ навколишньої дійсності і внутрішніх переживань людини” (М. Кебало).

У реалізмі правдивість, життєподібність теж на першому місці, але в реалістів правда осмислена, проаналізована, типізована, тобто тут зберігається роль автора як інтерпретатора правди, а в натуралізмі постає правда без прикрас і без будь-яких інтерпретацій з боку автора.

У реалістів бачимо відбір найбільш вагомих рис дійсності, синтез загального та індивідуального в образі, епічну об'ємність, типізацію, аналіз. Будучи зосередженим за зовнішній реальності, він не просто відтворює її, а відгукується на проблеми, переживає їх, займає стосовно неї активну авторську позицію.

А в натуралізмі література наближається до природи, а звідси – ви-мога максимальної фіксації об'єкта, увага не до соціальної проблематики, а до форми літературного твору. Натуралісти шукають відповідності між об'єктом зображення та художньою формою. Усувається потреба розрізнення суттєвого і випадкового. Письменник повинен йти за своїм об'єк-том у всіх його особливостях та випадковостях.

Слід відзначити й зміну концепції людини в натуралізмі. Якщо в ро-мантизмі й реалізмі об'єктом художнього дослідження була людина, то в натуралізмі – маса (чи то людина маси) з її конкретними проявами інди-відуальних особливостей. З'являється новий специфічний вид людини – “людина з маси”. “Людина з маси” – це пересічна людина, що не відріз-няється від інших і є повторенням загального типу, вона така, як усі, від-чуває тотожність з іншими. У романтика герой – представник “меншин”, у реаліста герой – індивідуальне вираження типового, а у натураліста – це герой маси, “анонімний індивід”.

Внаслідок розвитку буржуазних стосунків, міграції населення, розриву соціальних зв'язків людина втрачає смисл особистого існування, як і власне “я”. Особистість відчуває самотність, вступає в механічні стосунки. А звідси – невпевненість, тривога, відчуття себе як об'єкту ворожих та не-відомих сил. У натуралізмі показана втрата людиною орієнтирів, віри в свої сили. Суб'єкт виявляє ознаки роздвоєності: один – на самоті, інший – у натовпі. В особистому житті герой натуралізму нерідко перебуває у стані психологічного неврозу, оскільки часто потрапляє у полон різного роду пристрастей, несвідомих поривань. Він був у стані війни із самим собою, коли зіштовхуються в протиріччях індивідуальне та соціальне “я”. Невроз, породжений такими умовами реального життя людини, руйнував її здатність на свідому, моральну чи раціональну оцінку своїх вчинків до такої міри, що їй нічого не залишалося, як перебувати у зачарованому колі особистих марень та спогадів з дитинства.

“Людина освоювалась у рамках колективного та індивідуального “без-умства”, котре остаточно утвердилось як об'єкт загального зацікавлення передової частини інтелігенції останньої третини ХІХ ст. у формі психології пристрастей, неврозів, особистих проблем та переживань людини-маси” (М. Кебало).

Французький дослідник Г. Лебон писав у праці “Психологія мас” (1895): “Головною характерною ознакою нашої епохи вважається заміна свідомої дійсності індивідів несвідомою дійсністю натовпу... Свідома осо-бистість зникає, почуття та ідеї всіх окремих одиниць, котрі утворюють ціле, що називається натовпом, отримує один напрямок на утворення ко-лективної душі”.

“Отже, з погляду натуралістичної етики, конкретна сутність людини останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. розгорталась у двох протилежних

системах людського безумства: індивідуального та колективного порядку. З одного боку, у парадигмі особистого життя, залишившись без будь-якої підтримки ззовні, людина освоювалась у рамках психологічного неврозу, яким пізніше зацікавилась література модернізму, зосередившись на суб'єктивному плані зображення тогочасної людини, що, врешті, в літературознавстві означилось у формі “шизофренічного” дискурсу. З другого боку, відповідна специфіка психології пристрастей людини маси, про яку писав Е. Золя, у колективному плані артикулювалась в різного роду проявах навіювання або впливу” (М. Кебало).

Натуралізм та імпресіонізм

Оскільки натуралізм приніс пафос правди, прагнення художника адекватно відобразити дійсність, це позначилося на ході розвитку художнього процесу. Натуралізм став безпосереднім предтечею імпресіонізму. Власне, із бажання передати реальність найбільш натурально і народився імпресіоністський пленер і розчинення обрисів предметів у середовищі. Невипадково метр натуралізму Золя став і першим пропагандистом імпресіонізму.

Натуралізм був зосереджений на одиничному, а не типовому, а це відповідало й практиці імпресіонізму.

Натуралізм та імпресіонізм зближує також прагнення передати достовірні відчуття того чи іншого реального факту чи явища.

Натуралізм та символізм

Натуралізм засвоював і принципи символізму (наприклад, у творчості Е. Золя, Ш. Бодлера). При це пишуть дослідники Б. Реїзов, А. Волков. Підставою для їх зближення є граничний суб'єктивізм, індивідуалізм, протиставлення духу та плоті, земного та небесного.

Натуралізм виявляв інтерес до кожної речі, а символізм надавав цим речам високого естетичного змісту.

Зустріч натуралізму та символізму відбувається у декадансі з його еkleктичною естетикою (Д. Наливайко).

Натуралізм у Франції

Попередниками Е. Золя були його старші сучасники, в творчості яких здійснювався перехід від реалізму до натуралізму: Е. Сю (1804-1857), Г. Флобер (1821– 1880), Шанфльорі (1821-1889), бр. Гонкури. З 1870 р. навколо Золя згрутувалася натуралістична школа письменників. Безпосередніми друзями та учнями Золя були П. Алексіс (1847-1901), Ж.К. Гюїсманс (1848-1907), Г. Мопассан (1850-1893), що складали т.зв. Групу Медана. Не входили до цієї групи, але взагалі стояли на натуралістичних позиціях А. Доде (1840-1897), О. Мірбо (1850-1917), Ж. Ренар (1864-1910).

Натуралізм у французькій літературі утверджувався передусім у прозі та драматургії. Золя не випадково пише відповідні праці – “Експериментальний роман” і “Натуралізм у театрі”. Серед драматургів-натуралістів він називає О. Дюма-сина (“Весільний візит”, “Позашлюбний син”, “Дружина Клода”, “Іноземка”), Віктор’єна Сарду (“Сім’я Бенуатон”, “Обивателі із Понт-Арсі”), Еміля Ож’є (“Весілля Олімпії”, “Нотаріус Герен”, “Зять пана Пуар’є”, “Син Жибуайє” та ін.).

Але найкраще натуралізм втілювався у жанрі роману. Е. Золя писав: “Дух ХІХ століття, який вимагав повернення до природи і прагнув до точного дослідження, полишив сцену, оскільки театральна умовність звужувала його; він утвердився у романі, тому що рамки цього жанру безмежні”.

Натуралізм в інших країнах

Масштабним був розвиток натуралізму у Німеччині. Він сприяв піднесенню німецької літератури. Засновниками натуралізму тут були бр. Генріх (1856-1906) і Юліус Гарт (1859-1930), визначними представниками – Арно Гольц (1863-1929), Йоганнес Шлаф (1862-1941), Михаель Конрад (1846-1927).

Головний теоретик Гольц, на відміну від Золя, висунув формулу натуралізму: “Мистецтво має тенденцію знову стати природою”. Він оголосив війну будь-якій спробі організації матеріалу митцем, будь-якій сюжетності, декларував “потік життя”, розрізнену фрагментарність, поєднання суттєвого і випадкового. Кращі риси натуралізму – демократизм тематики, соціальна критика, майстерність розкриття психології, точність деталей, мовне новаторство – виявилися в драматургії Г. Гауптмана (1869-1946) (“Перед сходом сонця”, “Візник Генкель”, “Роза Бернд”, “Пацюки” та ін.).

Визначний представник натуралізму в Швеції – драматург А. Стріндберг (1849-1912).

Натуралістичні тенденції позначилися на творчості норвежців Г. Ібсена та К. Гамсуна.

В Англії натуралізм не набув такого поширення, сприймався як наслідування французьких зразків: Дж. Гіссінг (1857-1903), Дж. Мур (1857-1933).

В Угорщині в дусі натуралізму працювали романіст Ж. Юст (1863-1994), новеліст З. Турі (1870-1906).

В італійській літературі відповідником натуралізму став верізм.

У Польщі найвидатніша представниця натуралізму – Г. Запольська (1857-1921). Епіграфом до повісті “Каська-Каріатида” (1887) ставить слова І. Красицького: “Пиши, що бачиш, цнота правди не лякається”. Вона послідовно переносить дарвіністські теми на суспільство, вважає вирішальними чинниками людського життя звирячу боротьбу за існування та

сексуальний інстинкт. Запольська звертається до табуйованих тем: проституція та венеричні хвороби тощо. Представниками польського натуралізму були також А. Грушецький, А. Дигасинський, С. Пшибишевський.

У російській літературі виникає так звана натуральна школа. З 1840-х утверджується жанр фізіологічного нарису. Програмні збірники натуральної школи були видані М. Некрасовим (“Фізіологія Петербурга”, 1845, “Петербурзький збірник”, 1846). Серед авторів натуральної школи – Д. Григорович, О. Герцен, Є. Гребінка, В. Даль, І. Панаєв, І. Тургенєв. Натуралістичні тенденції знаходимо у творчості Ф. Достоєвського, О. Писемського, Г. Успенського. Вплив золізму позначився на творчості П. Боборикіна, Д. Мамина-Сибіряка, М. Арцибашева та ін.

В українській літературі настанови натуралізму відбилися у творчості Є. Гребінки, Б. Грінченка, Олени Пчілки, О. Кониського, Н. Кобринської, Г. Хоткевича та ін. Художні засади золізму найповніше відобразилися у творчості В. Винниченка на початку ХХ ст.

ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

Початок літературної діяльності Е. Золя пов'язаний із захопленням романтизмом. 8 вересня 1860 року Е. Золя писав у листі до В. Гюго: “Молода людина, котра пише ці рядки, насмілилася звернутися до улюбленого поета, генія, який дбає про юних, вільних, закоханих... Я вивчив усі літературні напрями і вибрав нарешті мислителя найглибшого, ... я підкорився вашим ідеям, таким правильним і таким справедливим, що ще дитиною я сприйняв їх із вірою ентузіаста. Мені 20 років, і я вірю, що в мені відгукується луною вищий голос, який надихнув вас...”. Відповіді цього разу Е. Золя не отримав, але пізніше В. Гюго схвально відгукнеться на романе Е. Золя “Тереза Ракен”.

Е. Золя захоплювався творами Мюссе, Ж. Санд. Він мріяв про романтичні стосунки й у 1859-1860-х роках розробляв романтичні теми в літературі. Він пише три романтичні поеми, об'єднані під назвою “Любовна комедія”, в якій відчувається вплив Данте. Захоплення романтизмом не минуло марно. У багатьох творах Е. Золя в реалістичну оповідь включені романтичні епізоди та романтичні образи.

У 1864 році виходять прозові “Казки Нінон” Е. Золя. Нінон – це мрія, відіння юного поета. Прототипом цього образу стала Луїза Соларі, перше любовне захоплення Золя. Образ прекрасної феї кохання поетизується, але автор із сумом повертається на грішну землю, де немає місця мрії. У творі втілений розрив мрії та дійсності. Велике значення тут відіграє романтична іронія.

У тому ж році Е. Золя написав лист до молодого поета Антоні Валабрега, в якому розробляє теорію “екранів”, з допомогою яких він розрізняє різні літературні школи: “Будь-який твір мистецтва подібний вікну, відкритому у світ; у раму вікна вставлений своєрідний прозорий екран, крізь який можна побачити зображення предметів...”. Класичний екран, на думку Е. Золя, – це “збільшуваче скло, яке надає гармонії лініям і не пропускає яскравого проміння”, романтичний екран – “це призма, яка ламає кожний промінь сонця і розкладає його на осліплюючі кольори сонячного спектру”, реалістичний екран – “це рівне, прозоре скло, не зовсім чисте, але таке, яке дає точні зображення, які тільки й можуть бути відтворені на екрані”. У цьому листі Е. Золя зізнавався, що його симпатії на боці екрана реалістичного: “Він задовольняє мій розум, і в ньому я відчуваю безмежну красу, міцну й правдиву”.

У 1866 році Е. Золя близький до естетики Шанфльорі. Він у захваті від роману “Жерміні Ласерте” братів Гонкурів. На початку 1860-х років великий вплив на Е. Золя справив І. Тен, якому згодом митець присвятить статтю “Іпполіт Тен як художник” (1865). Е. Золя уважно прочитав “Філософію мистецтва” та “Історію англійської літератури” І. Тена. Теорія спадковості, детермінізм, уподібнення соціальних явищ біологічним – усі ці ідеї

І. Тена знайшли віддуння у спадщині Е. Золя. Утім, письменник не все приймає у І. Тена, зокрема вважає, що І.Тен не бачить індивідуальності в митці, а Е. Золя, навпаки, вважає, що “чим сильніше у творі відчувається відбиток індивідуальності, тим більше твір привертає увагу”. Сучасна епоха, на думку Е. Золя, – перехідна, а “в епохи пробудження художник вирізняється з-поміж маси”. Основне питання, яким переймалися І. Тен і Е. Золя – як примирити особистість і науку. Е. Золя шукав шляхи для створення синтезу – мистецтва та науки.

Наприкінці 1860-х років Е. Золя захоплюється творчістю художників-імпресіоністів. Він захищає імпресіоністів, зокрема Е. Мане у своїх статтях (“Мій Салон”, “Що я ненавиджу” та ін.). Е. Золя особисто був знайомий з Е. Мане. Відвідує кафе “Гербуа”, де збиралися Е. Мане, О. Ренуар, К. Пісарро, Е. Дега, П. Сезанн. Окремою брошурою вийшла стаття Е. Золя “Нова манера живопису Е. Мане” (1867).

Що ж приваблювало Е. Золя у творчості імпресіоністів? Вони поєднували у своїй творчості “особистість” і “науковість”, суб’єктивізм і об’єктивізм. “Творча практика імпресіоністів переконувала його, що несумісне може бути поєднано” (Е. Еткінд).

Крім того, Е. Мане та інші імпресіоністи будували своє мистецтво на законах і досягненнях теоретичної оптики, на працях Гельмгольца і Швейреля. Трагування кольору як окремих мазків, певним чином сприйнятих оком; світлотінь як поєднання світлових променів різної сили; лінії як зіставлення різно освітлених і різнокольорових поверхней – усе це цікавило й Е. Золя.

Імпресіоністи відкрили “цілісність” світу в оптичному середовищі. Розщеплений колористичний світ набув єдності. Отже, Е. Золя вітає науку на службі мистецтва, а також індивідуальне начало, яке в імпресіоністів не було нівельоване. Цікаво, що у статті про Е. Мане Е. Золя пише: “Твір мистецтва – це шматок дійсності, побачений крізь темперамент”. Ця думка згодом буде покладена в основу натуралістичної естетики.

Одним із здобутків Е. Мане Е. Золя вважає його настанову на вивчення реальних явищ реального світу, на наукову достовірність.

Безпосередність сприйняття – важлива риса творчості імпресіоністів. На думку Е. Золя, художник тільки тоді може створити справжній шедевр, коли поміж ним і предметом немає перепон.

У статті “Прудон і Курбе” (1865) Е. Золя виступає проти умоглядності, яка є згубною для мистецтва. Мистецтво, на його переконання, має ґрунтуватися на правдивості. Сюжет у творі не важливий, це лише спосіб вивчити світ. “Твір мистецтва – це куточок природи, побачений крізь темперамент”, – пише Е. Золя.

Однак вже у 1870-ті роки дистанція між Золя та імпресіоністами поступово зростає. Письменник шукає власні шляхи у мистецтві, хоча досвід

спілкування з імпресіоністами позначився на поетиці багатьох його творів.

Серед впливів, які мали суттєве значення на формування світогляду й естетики Е. Золя, слід відзначити й творчість братів Гонкурів. Сильне враження на Е. Золя справив їх роман “Жерміні Ласерте”, на який він написав рецензію, в якій висловив власні естетичні погляди. Драма Жерміні Ласерте, за словами Е. Золя, цікава як фізіологічна і психологічна проблема, як особливий випадок фізичної і моральної хвороби, як реальна історія. Е. Золя визначив три аспекти роману: біологічний, спеціально-патологічний і соціальний. У 1865 році Е. Золя більше цікавить біологічний аспект. А в 1875 році митець пише новий відгук про “Жерміні Ласерте”. На той час Е. Золя – вже автор п’яти романів із циклу “Ругон-Маккари”, і тому для нього головним тепер стає аспект соціальний. Середовище найбільше цікавить Е. Золя. Зміна середовища, за його словами, – це вже не тільки питання сюжету, авторської волі, і “головна соціальна задача”.

Золя і Бальзак

Бальзак для Е. Золя – завжди був ідеалом. Бальзак умів, на його думку, піднятися до високого мистецтва – синтетичного, цілісного сприйняття світу. Вже в 1865 році Е. Золя пише про Бальзака як про геніального письменника, котрий створив свій художній світ, схожий на творіння Боже. Золя підкреслює тонкий і глибокий аналіз у творах Бальзака.

Золя орієнтується на Бальзака у процесі створення циклу романів “Ругон-Маккари”.

У начерках “Різниця між Бальзаком і мною” (1868-1869) Е. Золя пише: “Мій твір буде не стільки соціальним, скільки науковим (природнонауковим)”. На відміну від Бальзака, Е. Золя не хоче бути істориком чи соціологом, а виключно натуралістом.

Е. Золя пише про Бальзака: “Його твір став дзеркалом суспільства”. І водночас він пише про себе: “Мій твір буде іншим. Його межі будуть вузькими. Я хочу описати не сучасне суспільство, а одну-єдину сім’ю, показати вплив спадковості, що міняється під впливом різного середовища”.

Історична епоха цікавить Е. Золя не як така, не як конкретний етап у розвитку людства чи науки, а тільки як ґрунт, на якому виникає певне середовище. Те саме стосується і соціального положення його персонажів, і географічного простору.

Золя відмовляється від будь-якої точки зору на зображувані (досліджувані) події чи факти.

“Натомість принципів (реалізм, католицизм) у мене будуть закони (спадковість, вроджені якості). Я не хочу, як Бальзак, мати свій упереджений погляд про людські справи, бути політиком, філософом, моралістом. Простий виклад фактів – життя однієї сім’ї, внутрішній механізм, що спонукає її діяти”.

“Бальзак говорить, що хоче зображувати чоловіків, жінок і речі. Для мене чоловіки й жінки – одне й те саме (хоча я й припускаю природні відмінності), і я підкоряю як чоловіків, так і жінок – речам”.

Отже, дискусія між молодим Золя із Бальзаком стосувалася кардинальних питань естетики й стилю.

Пізніше, у “Паризьких листах”, ставлення Золя до Бальзака змінюється, воно стає глибшим. У працях 1870-х рр. він писав про Бальзака як про творця нового роману, новатора, котрий змінив вигадку й уявлення поета на спостереження вченого. Бальзак, на думку Золя, зумів виявити справжню піднесену поезію у звичайних фактах і простих людях, він вів рішучу війну проти романтиків. Золя апелює до Бальзака як до засновника всього того, що він, Золя, вважає позитивним у сучасній літературі. Він вважає, що Бальзак синтезував досягнення класиків і наукові тенденції свого часу.

Отже, Бальзак, з погляду Золя, завершує стару епоху і розпочинає нову, він – “могильник старого суспільства і пророк нового”.

Золя доходить до висновку про те, як створена бальзаківська епопея: “Людська комедія” – пам’ятник сучасного людства, – вона могла бути створена тільки в епоху Бальзака, на межі двох епох в історії людства. Літературною паралеллю може слугувати тільки Шекспір, котрий, як і Бальзак, творив на межі старого й нового”.

Отже, Золя характеризує Бальзака як засновника натуралістичного і навіть експериментального роману, іншими словами, як першого великого письменника, котрий побудував своє мистецтво на основі науки.

Естетика Е. Золя

У 1870-1880-ті роки складається цілісна система естетичних поглядів Е. Золя. У цей час він працює і над своїми романами, над епопеєю “Ругон-Маккари”, в якій певною мірою знайшла відбиток його естетика. Визначимо основні положення естетики митця.

Детермінізм. Свідомість людини визначається умовами матеріального буття. Уже в “Терезі Ракен” Золя визначав головну проблему своєї творчості як “вивчення темпераменту і глибоких змін організму під впливом середовища і обставин”. Отже, це рішуча відмова від ідеалістичної моралі, від абстрактно-психологічних категорій і термінів, від “душі” й “доброчесності”. Золя не цікавить “характер” – він вивчає “темперамент”, тобто психологію в її обумовленості матеріальними факторами.

Завдання романіста – створити наукову психологію, яка доповнює наукову фізіологію. “Ми повинні вивчати характери, пристрасті, явища індивідуального й суспільного життя так само, як хімік і фізик вивчають неорганічну матерію, як фізіолог вивчає живе тіло...”

Теорія середовища стає центром методології Золя. “Коли-небудь фізіологія пояснить нам механізм думки й пристрасті. Ми дізнаємося, як

функціонує індивідуальний організм людини, як вона думає, як кохає, як приходить від розуму до пристрасті й безумства. Але ці процеси відбуваються не ізольовано і не в пустелі, людина живе не одна, а в суспільстві, у соціальному середовищі, а тому для нас, романістів, особливого значення набуває соціальне середовище, яка постійно змінює ці явища. Більше того, головний предмет нашого вивчення – це постійний вплив суспільства на людину і людини на суспільство”.

Середовище є невичерпним. Звідси – невичерпним є і вплив його на людину.

Настанова на аналіз середовища, його природи й функцій з точністю й ретельністю дослідника.

Індивідуальні, “фізіологічні” якості людини є якостями суспільними.

Людина – частка природи, але не протиставлена їй, вона є органічною часткою природи. Не тільки фізичним, а й психічним життям людина пов’язана з природою і підкоряється її закономірностям.

Спадковість має велике значення у формуванні людини, але її вплив може посилювати чи, навпаки, долати середовище. Спадкові риси змінюються під впливом середовища або актуалізуються ним.

Теорія експерименту, на якій ґрунтується теорія експериментального роману. Експеримент – передусім результат наукового спостереження природи, людини, середовища. Експеримент – це дослідження того, як впливає на людину те чи те середовище, як виявляє себе людина під впливом обставин. Ретельне збирання й констатація фактів, науковість – головна риса творчості. Письменник не фантазує, не вигадує, він повинен перевіряти вчинки й почуття героїв матеріальними чинниками. “Особисте почуття повинно підкорятися контролю істини”. Отже, роман – щоденник експериментатора, тобто “протокол”.

Нове розуміння типового. Тип – результат експерименту. Художник бере певну фізіологічно визначену істоту, ставить її у певні обставини і стежить за результатами. Певдинка героя становить зміст роману, характер його реакції на середовище – сутність образу. Типове – у закономірності цієї реакції. Герой стає типовим лише тією мірою, в якій його поведінка, його реакція на довколишній світ, його характер та ідеологія пояснені автором у системі цих природних та суспільних закономірностей.

Зображення людини так, начебто це опис результатів експерименту: Золя описує тільки їх зовні, бо внутрішні якості виявляються у їхніх вчинках, у їхній реакції на події, оскільки саме ці якості розкриваються спостерігачеві й експериментатору. Для натураліста важливі не вчинки й переживання самі по собі, а їх причини та зв’язок із середовищем. Тому оповідь у натуралістичному романі нерідко відсувається на другий план, а на перший план виходить опис, що займає більшу частину роману.

Золя хоче почути у своєму героєві “цілий оркестр почуттів, невідомих самому героєві, роботу багатьох сил, що відбувається у надрах фізіології, у глибині організму. Натомість одного голосу, ідеї чи пристрасті звучать десятки голосів – спогадів, інстинктів, відчуттів, почуттів” (Реїзов, с. 270). Щоб зрозуміти, що твориться на поверхні, потрібно прислухатися до підземної роботи глибинних сил.

“Зобразити людину такою, як вона є, не метафізичну ляльку, а людину, яку визначає середовище, яка діє під впливом всіх її органів, – говорить Сандоз...Думка виробляється всім організмом... психологія й фізіологія проникають одна в одну, у теперішній час вони утворюють єдність, а людський організм є сумою його функцій”.

Психологія героїв Золя підкоряється особливим законам. У свідомість несподівано вриваються природні почуття, інстинкти, інколи дивуючи навіть самих героїв. Герої не завжди самі керують собою, вони відчувають боротьбу почуттів і ідей, різноманітні внутрішні конфлікти.

Ідеальні герої – вигадка, тому їх немає у Золя, адже щоб отримати “симпатичного” героя потрібно замовчувати деякі його якості, відходити від природи. Разом з тим Золя наділяє деяких героїв такою життєвістю, такою реальністю й правдивою глибиною, що робить їх надзвичайно привабливими й величними в людському плані (наприклад, Флоран у “Череві Парижа”, Сильвер і М’єтта у “Кар’єрі Ругонів” та ін.).

Золя виступав *проти формальних правил, проти риторики*. Він вважав, що не варто комбінувати події так, щоб викликати драматичний ефект. “*Інтрига не має великого значення для романіста*, котрий не турбується ні про експозицію, ні про зав’язку, ні про розв’язку; іншими словами, він не повинен втручатися, відсікати від дійсності або щось додавати до неї, він не повинен будувати основу твору заради однієї вигаданої ідеї. Потрібно виходити з того погляду, що однієї дійсності достатньо”.

Мова визначається матеріалом, а не смаками автора. “Мова – це логіка, природне й наукове явище”. Звідси – літературна мова повинна бути наближена до розмовної. Мова не повинна бути насичена ліризмом, вона має бути правдивою, відповідати середовищу і втілювати його вплив на героя. Мова має бути точною і відтворенні “результатів експерименту”.

Естетичні погляди Е. Золя найкраще висловлені в його статтях про натуралізм та експериментальний роман. Проте не можна повністю отожднювати теорію Е. Золя з його художньою практикою. Е. Золя як художник виходить за межі власної теорії. У його творчості знаходимо розвиток попередніх традицій і оригінальні художні знахідки.

“Тереза Ракен” – перший досвід експериментального роману

Роман “Тереза Ракен” (1867) схвально оцінили В. Гюго, Г. Флобер, брати Гонкури, І. Тен та ін. Разом з тим тогочасна критика звинуватила

Золя в аморальності, в тому, що він подає негативний приклад для суспільства.

Основна тема твору – вивчення не характерів, а темпераментів, які виявляються в певному середовищі, у певних обставинах.

Тема кохання у цьому творі вирішена цілком у фізіологічному плані – як природний інстинкт, як задоволення тваринної потреби. Тут немає зображення високих душевних поривань, духовного змісту кохання. Кохання змальовується лише як вияв суто фізіологічної потреби.

Мета автора – наукова. Автор виступає передусім у ролі дослідника-науковця. Позиція автора – безпристрасна, суто експериментальна. Е. Золя прагнув не давати оцінки, а лише точно змальовувати своїх персонажів, простежувати всі порухи їх природних інстинктів, нервових розладів.

У передмові Е. Золя висловив важливі думки про сучасний роман, про його поетику. Він сам визнає, що “Тереза Ракен” – тільки спроба експериментального роману, оскільки тут береться за основу виключний випадок, виключна подія. А життя набагато простіше, буденніше, в ньому немає нічого виняткового. До того ж і за стилем новий роман має бути простішим і прозовішим, як і саме життя.

Хронотоп твору – пасаж Пан-Неф – вузький прохід поміж вулицями, не придатний для прогулянок, ним користуються тільки для того, щоб скоротити шлях. У пасажі темний ряд крамниць, панує атмосфера підземелля. Слабкі відблиски ліхтарів освітлюють убогі помешкання... Тут живуть дрібні ремісники й крамарі, інтереси яких обмежені матеріальними й природними потребами. Е. Золя обирає одну з крамниць пасажу Пон-Неф – крамницю білизни пані Ракен – і показує драму, яка розігрується серед усіх цих дрібних речей і ганчірок.

Крамниця пані Ракен порівнюється з могилою. Темна, похмура, тут мертві речі, тут немає й самого життя, а лише животіння.

Же в першій главі, у першому ж описі Пон-Неф вирізняється обличчя молодої жінки. Перший портрет Терези Ракен – портрет майстра-живописця, котрий звертає увагу на лінії тіла, колір, фон. До речі, Золя як портретист підкреслює передусім зовнішні, фізіологічні риси.

Слід відзначити точність и детальність автора у розповіді про життя героїв. Золя у подробицях розповідає всю історію життя головних персонажів від раннього дитинства до зрілості, простежує всі ті умови, що вплинули на формування їхніх темпераментів.

Пані Ракен торгувала раніше у Верноні, в маленькій крамниці, а потім переїхала до Парижа. Накопичила маленький капітал, що давав змогу жити безбідно. Виховала сина Камілла й племінницю Терезу, що залишилася без батьків.

Камілл ріс хворобливим хлопчиком, це слабка й пасивна натура. Мати оточила його турботою, балувала його. Думка про переселення до Парижа виникла у Камілла під впливом марнославства – йому хотілося стати чиновником якої-небудь крупної установи.

Тереза змушена була підкоритися егоїстичним інтересам пані Ракен і Камілла. Вона повинна була приймати ті самі ліки, що й Камілл, жити за його розпорядком, постійно сидіти тихо, бо він хворів. Згодом пані Ракен вирішила одружити дітей, щоб забезпечити майбутнє Камілла. І Тереза знову підкорилася. Її характер формується під впливом цих постійних обмежень, і Тереза стала безвольною, пасивною. Вона живе в постійній внутрішній самотності й відчаї. Вона задихається у домі пані Ракен. Єдиною яскравою подією в домі пані Ракен ставали четверги, для цього спеціально запалювали лампу в їдальні, готували вечерю, лягали спати об одинадцятій, але ці вечори з міщанськими розмовами, іграми в доміно викликали у Терези тільки відразу. Тереза ніколи не мала можливості для вияву власної натури, фізичних чи психологічних нахилів. Її одноманітне життя настільки паралізувало її, що вона не була здатна навіть на протест.

Поява в її житті Лорана стала яскравою подією в її житті. Він надто вирізнявся з-поміж сірого середовища, і тому одразу привернув її увагу. Невдоволені *інстинкти* Терези прокидаються під впливом зустрічі з Лораном, і вона шукає приводу бути поруч з ним, а потім без боротьби й без вагань віддається на волю інстинктів. Тереза не знала жодного сумніву, вона йшла туди, куди кликала її пристрасть. Ця жінка, придушена обставинами, нарешті виявила своє природне ество. І це виразно розкриває монолог Терези, звернений до Лорана. У ньому відбивається все життя Терези, вся її злість, ненависть до Камілла і пані Ракен, вся відразу до одноманітного й сірого існування, до придушення її натури. Зв'язок з Лораном для Терези – не тільки можливість вирватися з могили, не тільки задоволення давно прихованих природних потреб, а ще й можливість помститися Ракенам.

Лоран – дрібний чиновник Орлеанської залізниці. З ним Камілл колись ходив до школи, а потім випадково зустрів у Парижі й привів у дім пані Ракен. Лоран не любив працювати. Він шукав можливості не працювати і жити заради свого задоволення. Тваринність стає основним лейтмотивом у змалюванні Лорана. Мрія Лорана – жити й нічого не робити. Заради цього він чекає смерті батька. Це ледар з хижими апетитами. Його тіло бажало тільки одного – не напружувати себе, лежати й насолоджуватися життям, гарно їсти, солодко спати, мати жінок.

У Терези до Лорана виникає суто фізичний інтерес, і в Лорана також, адже грошей на жінок в нього не вистачало, і він зрозумів, що Тереза йому не буде коштувати ані копійки, навпаки, вона може стати йому корисною.

Риси натуралізму виявляється й у зображенні стосунків Терези й Лорана. Тут немає ніякого піднесеного почуття, як це було у творах романтиків. Немає і розгорнутого психологізму чи психоаналізу, як це було у творах реалістів. Тема адюльтера вирішується просто й буденно – як суто фізіологічна потреба.

Велике значення у романі набуває світ речей. Світ “Терези Ракен” – це речовий світ. Серед різних речей проходить життя героїв. Речі “говорять” про все – і про умови існування, і про їхні інстинкти. Наприклад, Тереза влаштовує побачення з Лораном у спальні, на подружньому ліжку – це не випадково, адже то був своєрідний протест. Раніше байдужа до інтер’єру, Тереза купляє квіти, оклеїла кімнату новими шпалерами, придбала килим, нові меблі – вся ця розкіш призначена для Лорана (не для романтизації побачень, а для того, щоб задовольнити його потреби, бо він любив розкішне життя).

Привертає увагу натуралістичне зображення моменту вбивства, яке показано як боротьба двох творин за виживання. Характерна деталь: коли все закінчилося, коли Лоран і Тереза (у нервовому припадку) повернулися до людей, обід Камілла з’їдають гребці. А Лоран після вбивства відчув сильний голод, зайшов у кондитерську і наївся тістечок.

Лоран хоче знайти тіло Камілла, щоб заспокоїтися фізично. Він щоранку йде до моргу й розглядає обличчя померлих людей. Вводячи описи моргу, Е. Золя наголошував на тому, що для письменника немає заборонених тем, естетичних та неестетичних явищ, усе (і живе, і мертво) може бути об’єктом художнього спостереження.

Мотив роздвоєності персонажів і мотив подвійного життя – один із центральних мотивів твору. Ще в юності Тереза живе подвійним життям. Вона хоче іншого життя, а натомість змушена постійно погоджуватися й брехати. Під час любовних стосунків з Лораном Тереза знову веде лицемірне життя. Вона так само працює в крамниці, бере участь у четвергах, ніхто не знає про те, що робиться в її серці, але прихована пристрасть дає їй задоволення. Після вбивства Камілла подвійне життя продовжується. Тереза і Лоран розігрують комедію, щоб обдурити міщанське товариство. Тереза грає роль невісткої удови, Лоран грає роль друга, вони тонко підштовхують громадську думку і пані Ракен до того, щоб вони начебто самі придумали їх поженити. І далі, вже нарешті в подружньому житті, Тереза і Лоран живуть подвійним життям. Усі думають, що вони цілком нормальне, щасливе подружжя, а вони відчувають невимовні муки, галюцинації, кожної ночі до них приходять утопленик і мучає їхні душі...

Вбивство Камілла вбило пристрасть Терези і Лорана. Поміж ними тепер завжди стоїть Камілл, вони фізично відчувають його присутність. Він мучить їх, а вони починають мучити один одного. Згодом вони втягують у ці муки й пані Ракен. Пані Ракен з доброї душі, а ще більше – з роз-

рахунку вирішила поженити Терезу і Лорана, вона переписала своє майно на Терезу, гадаючи, що добрі дітки забезпечать їй щасливу старість. Коли пані Ракен розбив параліч, Тереза і Лоран справді дуже дбайливо ставляться до неї, доглядають її, оточують її турботою. Але все це тільки тому, щоб не залишатися насамоті з небіжчиком, котрий не полишає їх. Згодом вони роблять її свідком своїх мук і страждань. Вони починають при ній говорити про вбивство, виливати весь біль, вона слугувала начебто громовідводом для них. Пані Ракен відчуває нелюдські муки: знаючи, що вбивці її сина поруч, вона нічого не може зробити, щоб викрити їх. Кілька разів вона хотіла подати знак гостям про те, що знала, однак сили полишали її. Їй лишалося тільки сподіватися на долю випадку, на провидіння, на Божу волю, яка все ж таки покарає вбивць.

У показі страждань Терези і Лорана після вбивства автор дуже послідовний. Він етап за етапом, крок за кроком відтворює все те, що відчували на рівні підсвідомості герої, до яких вчинків вони вдавалися. Спочатку вони втратили бажання, потім почали бачити привид небіжчика, потім він починає їх мучити ночами, згодом Тереза і Лоран відчувають один до одного роздратування, відразу, далі – ненависть і бажання вбити один одного.

Фінал роману логічно обумовлений і вмотивований природними й фізичними чинниками. Нервові розлади, природна ненависть призводять до того, що майже одночасно Лоран і Тереза готують убивство один одного. Тереза побачила в руках Лорана келих з отрутою, а Лоран побачив ніж у її руках. Вони зрозуміли, що кожен із них замислив. І вони одночасно приймають рішення померти разом, назавжди позбавивши себе від страждань.

Хоча Золя замислював роман як маніфест нового натуралістичного роману, як своєрідний експеримент у літературі, твір виявився набагато ширшим за задум автора. У ньому поєдналися елементи натуралізму з досягненнями романтиків та реалістів.

Елементи романтичної естетики в романі.

Виключний випадок – основа сюжету.

“Історія індивідів, які суцільно підкоряються своїм нервам і голосу крові, позбавлені здатності виявляти свою волю і кожний вчинок яких обумовлений фатальною владою їхньої плоті” (Е. Золя). Отже, “історія індивідів”, над якими тяжіє певний фатум має витоки у романтичній естетиці.

Несамовитість пристрастей героїв. Життя почуттями, несвідомими бажаннями.

Містицизм, таємничість. Терезі й Лорану з’являється привід Камілла. Вони бачать жахливі сни, галюцинації. Якось велика таємнича сила змушує руку художника (Лорана) постійно малювати обличчя небіжчика. На шиї Лорана не заживає укус, який зробив йому Камілл під час убивства. Цей укус постійно проявляється після смерті Камілла.

Декоративність деяких сцен та епізодів. Наприклад, Тереза припадає губами до укусу на шиї Лорана. Похмурі кольори, вражаючі ефекти в зображенні утопленика (його зелене обличчя, розкриті очі тощо). Паралізована пані Ракен прагне написати імена вбивць її сина.

Символіка. Образ могили, що стає лейтмотивним. Образ тюремного ланцюга, що зв'яже спільників убивства. Образ чорного kota Франсуа, який є свідком перелюбства коханців, а потім є свідком їх нервових розладів, страждань. Укус – символ провини.

Емоційність стилю, що постійно виявляється попри прагнення до точності й фактографічності.

Позиція автора не є такою вже безпристрасною, як би того хотів Е. Золя. Автор інколи відступає від неупередженого, аналітичного опису і виявляє свою позицію схвильовано й експресивно.

Романтична іронія.

У романі “Тереза Ракен” виявилися й риси реалізму.

Соціальне середовище виразно змальовується й аналізується автором. Показаний пасаж Пон-Неф з його мешканцями, вбогими крамницями, засвідниками “салону пані Ракен”. Хоча тут і немає тієї глибини аналізу середовища, як, наприклад, у Бальзака, але все ж таки зображення середовища виконує важливу роль.

Вчинки героїв обумовлені не тільки властивостями їхніх темпераментів, але й тими соціальними умовами, в яких вони жили. Драма Лорана і Терези зумовлена ницою мораллю суспільства. Терезу все життя примушували жити заради інтересів пані Ракен і Камілла, і через перелюбство та вбивство Тереза здійснює помсту тому світу, що забрав у неї молодість і щастя. Лоран вступає у стосунки з Терезою з розрахунку – ця жінка нічого не буде коштувати. Він з розрахунку чекає на смерть батька. Розрахунок – основний мотив убивства Камілла. З розрахунку Лоран продовжує жити з Терезою й після смерті Камілла, щоб не втратити її сорока тисяч франків спадку.

Виразність соціальних типів. Хоча Е. Золя й ставить у центрі уваги не характери, а темпераменти, та все ж таки у романі виявилися деякі типи епохи: дрібні крамарі, поліцейський комісар Мішо, його тридцятирічний син Олів'є (чиновник поліції) з дружиною Сюзанною, старий чиновник залізниці Гріве. У них ниці інтереси, ница мораль. Вони – не просто фон подій, вони їх визначають, обумовлюють. Тереза і Лоран здійснюють вбивство, точно розрахувавши, як сприймуть це вбивство обивателі, як їм краще подати звістку про вбивство Камілла.

Увага до великих описів, деталей.

Роман “Тереза Ракен” засвідчив пошуки Е. Золя нового художнього методу – натуралізму, що у творчості цього письменника знайшов яскраве втілення.

Епопея “Ругон-Маккари”

Історія створення. Е. Золя прагнув створити велику сучасну епопею на зразок “Божественної комедії” Данте і “Людської комедії” Бальзака. Про тяжіння до епопейності свідчать ранні спроби Золя, наприклад, “Любовна комедія” або поема “Буття”, які лишилися тільки спробами, втім, засвідчили широту художнього мислення митця.

Остаточний задум епопеї визріває у 1868 році. Для підготовки до створення епопеї Золя знадобилося вісім місяців (з другої половини 1868 р. до початку 1869 р.). У цей час Е. Золя відвідує публічну бібліотеку, вивчає фізіологію, знайомиться з працею доктора Люка “Природна спадковість”. Письменник створює загальний план роботи у вигляді родоводу героїв. Е. Золя ретельно збирав матеріал для епопеї. Він накопичував “людські документи”, читав багато книг, довідників, наукових досліджень не тільки з фізіології, а й з психології, медицини, історії. Робив конспекти, нотатки. Він намалював план вигаданого міста Плассана і деяких кварталів Парижа, де відбувалася дія у деяких епізодах. Він знайомився з організацією торгівлі на Центральному ринку й у великих магазинах, з оплотою крамарів, вивчав особливості різних професій, побут столичних прошарків і провінцій. Е. Золя особисто спустосяється в шахту, сам здійснює подорож на локомотиві і т.д. У романах Золя міститься величезний пізнавальний матеріал, який можна вважати енциклопедією французького життя другої половини XIX ст.

Згідно з першим задумом письменника цикл повинен був містити десять томів, але згодом задум був доведений до двадцяти книг. 23 роки Золя створював свою епопею. Перший роман “Кар’єра Ругонів” вийшов у світ у червні 1870 року. Останній, двадцятий, “Доктор Паскаль” – у 1893 році.

Ще на першому етапі роботи над серією романів Е. Золя склав загальний план:

“Існують чотири світи.

Народ: робітник, військовий.

Комерсанти: спекулянт на руйнуванні будівель, індустрія та висока комерція.

Буржуазія: син вискокки.

Вищий товариство: офіційні посадові особи та світські люди, політики.

Нарешті особливий світ: проститутки, вбивці, священики (релігія), художник (мистецтво)”.

Отже, вийшло не чотири, а п’ять світів, досліджуючи які, Е. Золя прагнув охопити, як і Бальзак, всю Францію.

Теми для майбутніх романів Е. Золя формулював так:

“Роман про священиків (провінція).

Воєнний роман (Італія).

Роман про мистецтво (Париж).

Роман про судовий світ (провінція).

Роман про жіночу інтригу в комерції (Париж).

Роман про сімейне життя вискочки (вплив несподіваного збагачення батька на дочок та синів) (Париж).

Початковий роман (провінція)".

Важлива особливість епопеї Золя – автор йде за матеріалом, він як дослідник прагне якомога більше наблизитися до дійсності й надати їй право саморозвитку. Автор йде за логікою розвитку подій та характерів. Він виступає у ролі науковця, котрий не вигадує, а констатує те, що відбувається у суспільстві.

Е. Золя хотів залишатися безпристрасним спостерігачем, ретельним ученим, який протоколює факти. “Мій твір буде більше науковим, аніж соціальним... Я не хочу, як Бальзак, приймати рішення про справи людські, бути політиком, філософом, моралістом. З мене достатньо і того, що я залишаюсь ученим”, – так писав Е. Золя у 1868 р. в нотатках “Різниця між Бальзаком і мною”.

Жанр. У жанровому плані “Ругон-Маккари” є надзвичайно складним і неоднорідним утворенням. Хоча Золя й прагнув залишатися тільки вченим і створювати суто натуралістичну епопею, побудовану на фактах і документах, уже з першого роману Золя виходить далеко за межі свого власного задуму. “Ругон-Маккари” – це не тільки наукова епопея, але й епопея сімейна, соціальна, історична.

Теми й мотиви. У 1871 році в передмові до роману “Кар’єра Ругонів” Золя сформулював основну тему й основні мотиви своєї епопеї: “показати невеличку групу людей, її поведінку в суспільстві, як ця група дає життя десяти, двадцяти істотам, на перший погляд різним, але, як свідчить аналіз, близько пов’язаними між собою”. Е. Золя прагнув зобразити закони спадковості, що по-різному виявляються під впливом суспільних обставин. Митець хотів зібрати у своїх руках “всі ланцюги, якими пов’язані між собою люди”, а коли збере всі ці ланцюги, всю суспільну групу, він покаже її в дії як “учасника певної історичної епохи” й створить ту обстановку, в якій виявиться вся складність взаємовідносин”. Е. Золя наголошував на необхідності проаналізувати індивідуальну волю кожного і загальну спрямованість цілого.

Ругон-Маккари – це та група, та сім’я, яка відрізняється нестримністю бажань, несамовитими пристрастями, всіма прагненнями століття, що поривалася до насолод. Як зазначає Е. Золя, у фізіологічному плані їм притаманне чергування нервових розладів і хвороб крові, що виявляються у розвитку роду. Художник досліджував інстинкти представників сім’ї Ругон-Маккарів у тісному зв’язку з історичним середовищем.

Традиції Бальзака і новаторство Е. Золя.

Для Золя Бальзак – засновник сучасного наукового роману. Як творець “Людської комедії” він, за словами Золя, був у руслі сучасної науки, він рухався уперед, тоді як інші, наприклад, Жорж Санд стояли на місці, у цьому й убачає Е. Золя перемогу Бальзака. Е. Золя віддає перевагу роману реальності над романом вигадки. Бальзак у “Людській комедії” опанував реальність. “Людська комедія”, на думку Золя, виграла “битву за опанування дійсності”. Е. Золя вважав, що Бальзак є вчителем для всіх сучасних романістів.

У великій праці “Бальзак” (збірник “Романісти-натуралісти”) Е. Золя порівняв “Людську комедію” із Вавилонською вежею, підкресливши таким чином значення Бальзака для літератури.

Вважаючи Бальзака “батьком сучасної літератури”, вченим, котрий використовував методи експерименту й спостереження, Е. Золя йде за Бальзаком і водночас йде далі. Бальзак і Золя – це все ж таки не тільки різні творчі індивідуальності, але й різні літературні епохи.

За півстоліття, що віддаляє “Людську комедію” від “Ругон-Маккарів”, у суспільстві відбувся важливий історичний злам. Бальзак спостерігав суспільство на підйомі, яке нещодавно вийшло з революції 1789-1793 рр., але яке мало ще сили й потенційні можливості. А Е. Золя відобразив занепад суспільства.

Романи Бальзака сповнені кипіння пристрастей, він змальовує глибокі та яскраві характери, які несуть у собі величезний заряд енергії, втілюють типові риси життя суспільства. А Е. Золя був свідком духовної деградації людини, дрібних і нищих інтересів, тому характери його зовсім інші, аніж у Бальзака. До того ж Е. Золя цікавить більше загальна панорама життя, а не характери, що вирізняються в ній (як це робив Бальзак).

Особистість у Е. Золя неначе розчиняється в середовищі, поглинається ним. Персонажі “Ругон-Маккарів” не живуть таким напруженим і глибоким життям, як герої “Людської комедії”. Характери персонажів Е. Золя спрощені, розкриті не до кінця і більшою мірою виявляються через довколишній світ, як на картинах імпресіоністів, з якими нерідко зближується Золя у стилі.

Бальзак перший показав залежність людини від речей, він був “поетом речей”, речовий світ якнайкраще характеризує героїв та світ, в якому вони живуть. У Е. Золя ця риса ще більше поглиблюється. В “Ругон-Маккарах” ми бачимо нагромадження речей, величезні натюрморти Центрального ринку, розмаїті натюрморти, урбаністичні описи і т.д. Людина ще більше пов’язана з цим світом речей, залежність людини від речей абсолютна.

Золя інакше сприймає суспільство, аніж Бальзак. Він гостро відчуває перехідний характер доби, він визначає свою епоху як “тривожний час, сповнений напруженого очікування”, “час зламу духу”.

“Кар’єра Ругонів”

З травня 1869 р. Золя працює над романом “Кар’єра Ругонів”. У червні 1870 р. виходять перші глави твору у газеті “С’єкл”. У липні книга вже у типографії, але війна перериває її друк до зими 1871 р.

У передмові Золя зазначає, що перший із епізодів життя Ругон-Маккарів має наукову назву – “Походження”.

Перший роман епопеї Е. Золя – яскравий антибонапартистський твір. Готуючись до роботи, Е. Золя серйозно вивчав матеріали, пов’язані з державним переворотом, студював книгу Тено “Історія державного перевороту”, збирав свідчення сучасників подій.

Дія роману відбувається у провінції. Е. Золя обирає для зображення маленьке провінційне містечко Плассан (під цією назвою Е. Золя зображує знайомий йому Екс-ан-Прованс). Це вигадане містечко, але воно настільки точно описане автором, що здається, начебто воно й справді існувало. На прикладі цього міста показана розстановка сил у напружений історичний час, поведінка різних соціальних груп.

До 1848 р. мешканці Плассана – ревні служителі церкви й “законного” короля. Але під час революції старій монархії залишилися вірні тільки дворяни й священики. Буржуазний квартал Плассана квапився виявити “революційний” ентузіазм та свої республіканські уподобання. Але цей ентузіазм дуже швидко спалахнув й згас, як солома, а плассанські буржуа швидко перетворилися на консерваторів й прихильників “партії порядку”. Вони зненавиділи республіку через страх за свої гроші та посади. Ненависть до нового республіканського режиму об’єднала рантьє і торговців з дворянами й служителями церкви. Так готувався ґрунт для бонапартистського перевороту.

Перед читачем проходять колоритні постаті майбутніх бонапартистів, які інтригують, пристосовуються і, долаючи природний страх, розчищують шлях для Другої імперії. Серед них перше місце належить Ругонам. Син селянина, обмежений і жадібний П’єр Ругон прагне вийти “в люди”. Він і його дружина Фелісіте охоплені жагою збагачення, вони надзвичайно заздрять усім, хто вище за них за положенням і багатше за матеріальними прибутками. Тому всі їхні політичні уподобання й політичні “погляди” – лише вияв нестримного бажання здобути “кар’єру”. У Ругонів збирається гурток реакціонерів. Це так званий “жовтий салон” – притулок всього нічого й обмеженого, але сильного в своєму бажанні пристосуватися до обставин і здобути владу. Жовтий колір – це не тільки колір шпалер у домі Ругонів, це символ духовної ницості.

Золя показує революційний підйом у Франції, ті настрої, що призвели до повстання. Похід повстанців зображується у романтичному стилі. Серед повстанців виокремлюються окремі постаті – наприклад, юний Сильвер і його кохана М’єтта, котра, одягнена в червоний плащ, несе пра-

пор повстанців і стає втіленням самої свободи. Невипадково Золя показує рух повстанців через сприйняття Сильвера і М'єтти, цих двох юних сердець, які прагнули волі у житті й своїх почуттях.

Е. Золя показав трагедію повстання. Його учасники – великі діти, які мріяли про високі ідеали, але їх жорстоко карає час. Реакція розправляє з ними. М'єтта гине від випадкової кулі. Сильвер накриває її тіло червоним прапором, у чому виявляється романтизація. Самого Сильвера арештовують і вбивають. Характерно, що поруч із Сильвером арештовують і вбивають простого селянина, котрий, говорячи на своєму діалекті, навіть не розумів, про що його питають, і постійно повторював: “Я із Пужоля... Я із Пужоля”. Помираючи, селянин так і не розуміє, за що його покарано. У цьому колоритному образі Золя показав драму французького народу, зіткнення щирих поривань до волі із жорстоким реакційним режимом.

Задумуючи серію романів як біологічну та соціальну історію однієї сім'ї, Е. Золя приділяє велику увагу проблемам спадковості. Письменник у подробицях розповідає про родовід Ругон-Маккарів. Це дає можливість розмістити у великій епопеї сотні персонажів, зв'язати їх в єдиний цикл.

Аделаїда Фуко – єдина дочка багатих огородників, вона залишилася сиротою у 18 років і виходить за батрака Ругона, котрий помер від сонячного удару. Через рік Аделаїда покохала контрабандиста Маккара, якого за кілька років настигла куля таможеного стражника. Аделаїда – жінка, котра живе передусім природними інстинктами й бажаннями. Вона не зважає на суспільну думку й кохає всупереч обставинам. Це надзвичайно нервова натура, яка схильна до раптових змін настроїв, нервових збуджень. Її дії не завжди мотивовані логічно, бо вона керується внутрішніми пориваннями.

П'єр Ругон – єдиний законний син Аделаїди та батрака Ругона. Він упадував від свого батька селянина любов до грошей і здатність до розрахунку. Він думає тільки про власні інтереси, для досягнення яких годяться всілякі засоби. П'єр заволодіває майном Аделаїди, позбавляє права на спадок інших дітей, як він говорить, незаконних – Урсулу (що поїхала з Плассану) та Антуана (якого забрали в солдати). П'єр розрахував своє майбутнє життя, одружившись з Фелісіте Пеш, через яку він сподівався увійти до кола дрібних буржуа. А Фелісіте теж усе розрахувала. Вона вибрала П'єра не як чоловіка, а як спільника. Їй потрібна була людина проста й груба, але якою можна було керувати й досягати своїх кар'єрних інтересів. Оскільки батько Фелісіте був на грані банкрутства, а П'єр врятував його 50 тис. франків, які він забрав у сім'ї, батько легко дав згоду на шлюб Фелісіте і П'єра, котрі варті один одного. Їх об'єднують не спільні почуття, а бажання вибитися в люди. Живучи на межі старого й нового кварталу, дивлячись через вікна, як живуть напроти багатії, вони охоплені жагою й самим посісти вище місце у суспільстві.

Діти П'єра і Філісіте – Ежен, Арістід, Паскаль, Марта, Сидонія. Ежен їде до Парижа, він майже не з'являється на сторінках роману, але він з Парижа керує діями батьків, направляє їх, він сам охоплений бажанням зробити кар'єру й підтримує у кар'єрних інтересах батьків. Арістід – улюблений син Філісіте, вона балувала його, а він ріс безхарактерним і безпринципним. Мати, в якій не було власних моральних принципів, виховала сина, котрий здатен тільки пристосовуватися до обставин. Він боягуз і лицемір, його праця в газеті під час зображуваних подій тільки підтверджує його бажання пристовуватися. Паскаль – єдиний із дітей П'єра і Філісіте, який був винятком із законів спадковості. Паскаль отримав медичну освіту, оселився в Плассані, лікував бідних, згодом опинився у лавах повстанців, він був свідком загибелі М'єтти, констатував її смерть. Філісіте не могла схилити Паскаля бути серед завсідників “жовтого салону” й взяти участь у здійсненні їх честолюбних намірів захопити владу.

Від зв'язку Аделаїди та Маккара народжуються двоє дітей – Урсула і Антуан. Урсула була слабка здоров'ям, вона виходить заміж за ремісника Муре, котрий вивозить її з Плассану. В Урсулі (що померла згодом 1839 р.) й Муре (який повісився після смерті дружини) народилося двоє дітей – сини Франсуа (П'єр потім видає за нього свою дочку Марту) й Сильвер.

Сильвер, залишившись сиротою, потрапляє в будинок Аделаїди, яка вже була надто старою. Хлопець ріс працелюбним і добрим. Він успадкував від батьків любов до праці й здатність на глибокі почуття. Він турбується про бабусю. Здатен на високі й ніжні почуття до дівчини М'єтти. Романтична історія кохання Сильвера й М'єтти освітлює темряву провінційного Плассана.

Антуан – ледар по натурі, не любив працювати й все життя прагнув жити за рахунок інших. Втративши майно через інтриги П'єра, він намагається якось пристосуватися до обставин і одружується з простою жінкою, яка торгувала каштанами, – Жозефіною. Антуан живе за рахунок Жозефіни, а потім за рахунок своїх дітей – Лізи, Жервези, Жана. Гарну Лізу забрала до себе сусідка, дружина почтмейстера, яка потім перевезе її до Парижа. Ліза успадкувала від Маккара стремління до життєвих благ (пізніше ми зустрінемо її в романі “Череве Парижа”). Жервеза була зачата сп'янілими батьками, тому вона народилася калікою з красивою головою. Разом з матір'ю вона утримує Антуана і заливає своє горе вином. Син Жан працював, старався вибитися в люди, бо йому ні на кого було сподіватися. Антуан все забирає і в свого сина, як у Жервези. Жервезі й Жану не було чого їсти, а Антуан ходив до кав'ярні, любив гарний одяг, мав витончений смак. Жозефіна невдовзі помирає, діти полишають Антуана, і йому доводиться тепер заробляти самому. Але праця – не для нього (плетіння кошиків – надто обмежений для нього труд), і він хоче відняти гроші у П'єра. Боротьба між братами за гроші – це боротьба індивідів за виживання, вона нагадує боротьбу тварин.

Хоча Золя й приділяв велику увагу проблемам спадковості, але разом з тим вже у першому романі він дає глибокий аналіз суспільства, його соціальних типів, він показує поведінку різних соціальних верств. Ругони прагнуть через переворот здобути владу й гроші. П'єр щиро сподівається, що переворот дозволить йому сплатити борги, разом з Фелісіте він мріє про те, що переворот дасть йому змогу здобути нарешті посаду збирача податків. У “жовтому салоні” виникають плани реакції, але для здійснення цих планів у них немає ані сили, ані сміливості. Характерно, що в небезпечний момент П'єр переходить у матері, і тільки потім, коли небезпека минула, він “виявляє хоробрість”, беручи на себе роль “рятівника Плассана”.

Завсідниками “жовтого салону” були тупий і самовдоволений Ісідор Грану; землевласник Рудьє; майор Сікардо; видавець Вьює; маркіз та ін. Е. Золя майстерно зобразив соціальні типи епохи.

Художні особливості роману.

Великі, розлогі описи.

Детальні біографії героїв, які розкривають взаємодію природних та соціальних чинників.

Увага до портретних характеристик, в яких підкреслюються передусім зовнішні, фізіологічні риси.

Контраст (наприклад, похід повстанців і похід “спасителів Плассана” – реакціонерів; у фіналі буржуа дарують П'єру рожеву стрічку як відзнаку за його “хоробрість і заслуги”, а в сусідній кімнаті лежав черевик з кривавим підбором, а на надгробній плиті застигала кров Сильвера).

Іронія (наприклад, епізод із дзеркалом, про який говорили як про вияв хоробрості П'єра; опис вбогої обстановки “жовтого салону”, яка додатково втілює нищість життя й інтересів Ругонів).

Поєднання елементів романтизму (історія кохання Сильвера і М'єтти, зображення повстання) з точним натуралізмом.

“Череву Парижа”

“Череву Парижа” (1872-1873) – один із найкращих романів Е. Золя про життя французького суспільства періоду Другої імперії. Цей твір став відкритим маніфестом нового творчого методу Золя. На противагу В. Гюго та іншим романтикам, які виявляли інтерес до середньовічної старовини, символом якої був зокрема собор Паризької Богоматері, Е. Золя робить об'єктом зображення сучасність у всіх її виявах, він створює новий символ натуралістичного мистецтва – Центральний ринок, череву Парижа.

Образ Центрального ринку. Центральний ринок давав величезні можливості для натураліста Е. Золя. Цей об'єкт вже за самою своєю природою вміщує в собі різні соціальні типи, різні образи, які майстерно втілює

письменник. Це різні торговці, бідний і багатий люд, митці, люди соціального дна та ін.

Ринок також містив величезні можливості й для дослідження різного середовища, його впливу на людину. Е. Золя не випадково показує атмосферу, яка панує у ковбасній Лізі та Кеню, атмосферу в рибних рядах, у рядах, де торгують овочами, сирами та ін.

Ринок – розмаїте і рухливе ціле. І тому, зображуючи ринок, Е. Золя отримав можливість показати масу предметів, які й створюють ринок. Грандіозні описи – характерна риса стилю Е. Золя в цьому творі. Дослідники називають роман “величезним натюрмортом”, створеним засобами словами. За законами натюрморту тут велике значення має розташування предметів, їх освітлення, форми, розміри, кольори тощо. Однак цей натюрморт не статичний. Е. Золя створив натюрморт, який міняється, який по-різному виглядає в залежності від часу дня й ночі, а також від того, хто сприймає, хто спостерігає цей натюрморт. Отже, у “Череві Парижа” знайшло відбиток захоплення Е. Золя відкриттями імпресіоністів. Серед імпресіоністичних елементів твору слід відзначити роль освітлення, яке по-різному виявляє предмети, фарби; орієнтацію на враження від картини в певний момент, при цьому барви не тільки переливаються відтінками, вони мають запах і навіть звучать, як музика.

Ще одна ознака стилю Е. Золя – це масові сцени. Зображення людської маси, рухливої та розмаїтої теж привертало увагу художників-імпресіоністів. Е. Золя змальовує масу виразними й точними мазками, щоправда, у масі не губляться створені ним напрочуд колоритні характери – красуня Ліза, Кеню, прекрасна Нормандка, Флоран та ін.

Поліфонізм – ще одна характерна ознака роману Е. Золя. У нього ринок не тільки повертається різними боками, але й звучить на різні голоси. Гомінка стихія ринку майстерно відтворена письменником. Кожний персонаж має свою мову, що вирізняє його з-поміж інших. Сцени лайок, вигуків, розмов у кав’ярнях, за прилавками – все це чудові вияви поліфонізму.

У “Череві Парижа” Е. Золя виступає як художник-урбаніст. Ринок яскраво вписаний у загальну атмосферу Парижа. До нього ведуть різні вулиці, якими ходять герої Е. Золя. Навколо нього розташовані різні будівлі, де живуть персонажі. Урбаністичні пейзажі Золя – теж сильна сторона його твору. Ці пейзажі створені за законами живопису – з урахуванням освітлення, форм, ліній та ін.

Центральний ринок –реальний образ, в зображенні якого немає заборонених тем (усе тут є об’єктом мистецтва, навіть непривабливі сцени, скажімо, гори м’яса або риби, бойня, різання голубів, плотські втіхи в нетрях ринку та ін.). З іншого боку, ринок – величезний символ сучасності, яка поглинає особистість. Це символ міщанської самовдоволеності, сим-

вол торжества матеріального над духовним. Головний герой – Флоран, потрапляючи в умови ринку, задихається тут. Він задихається не стільки від запахів м'яса чи риби, він не може жити в задушливій атмосфері ринку, де панує дух прибутків, матеріальних утіх, тваринних насолод. І ринок, який його прийняв, виштовхує романтика Флорана, котрий мріяв реформувати і ринок, і суспільство. Арешт Флорана – перемога ринку, що поглинає будь-які вияви духовності.

Образ Флорана. Флоран – один із центральних образів твору. Його несправедливо арештували під час революційних подій у Франції, він відбував заслання у Кайенні, утік звідти, переховувався й нарешті, голодний і без грошей дістався до Парижа, де живе його брат Кеню. Образ Флорана важливий в тому смислі, що через призму його безпосереднє сприйняття зображується ринок і всі мешканці ринку. Флоран не бачив цього “дива” раніше, бо він був далеко. І тепер все, що він бачить, вражає його почуття. Флорана прийняли в сім'ю його брата Кеню, господаря колбасної крамниці. Ще в юності Флоран присвятив себе братові після смерті їхньої матері. Флоран мусив заробляти на двох, виховував брата, вчив його. І тепер настала черга Кеню виконати братній обов'язок. Кеню начебто радий бачити Флорана, він приймає його у себе в домі, забезпечує всім необхідним. Однак середовище вже наклало свій відбиток на Кеню. Навіть те, що Кеню говорить голодному Флоранові, щоб той почекав, поки вони сядуть за стіл, свідчить про те, що ситий голодного ніколи не зрозуміє. Флоран – чесна і прямодушна натура. Він відмовляється від грошей, які пропонує йому Ліза, бо вони йому просто не потрібні. Він не може знайти себе в умовах ринку, бо атмосфера ситості й прибутків чужа для нього. Тільки під тиском Лізи він погоджується на місце рибного інспектора, боючись, що ця робота може стати постійною. Він віддає свій заробіток пані Верлак, дружині колишнього рибного інспектора, щоб підтримати їх, після смерті пана Верлак він оплачує похорони. Флоран вчить грамоті сина прекрасної Нормандки – маленького Мюша (хоча Нормандка спочатку знущалася з Флорана, і тільки потім почала залицятися до нього, вступаючи у своєрідне змагання з Лізою та іншими жінками).

Перебування в засланні та ринок надто вплинули на Флорана. Він задихався в атмосфері ринку і почав мріяти про інше суспільство. Мрії Флорана надто розпливчасті й аморфні, він сам точно не уявляє, чого він прагне, але він розуміє, що прийняти дух плотського задоволення й грошей він не може. Він починає плекати різні соціальні проекти, навколо нього гуртуються торговці, серед яких були різні типи: і такі, що не стільки вірили в необхідність перетворень, скільки любили просто поговорити, лаяти сучасний порядок (як Гавар – “посивілий хлопчисько”), і такі, що просто від нудьги приходили туди (як Кеню), і такі, що наживалися на ідеях Флорана (як Логр, котрий вимагав все більше грошей на міфічну револю-

ційну організацію). Зраджений і своїми спільниками, і тими жінками, які сперечалися щодо його прихильності, і навіть ріднею (Лізою та Кеню), Флоран заарештований. І нікому було його захистити. Тільки маленький хлопчик Мюш, якого, голого і беззахисного, підняли з ліжка заради обшуку, намагається захистити прописи, які готував для нього Флоран і в яких були написані слова “свобода”, “демократія”, “революція”.

Перед тим, як піти з поліцією Флоран випускає пташку з клітки. Це останнє, що міг він зробити заради свободи. Флоран – мрійник, романтик, котрий потрапив у середовище, де немає місця не тільки високим ідеям, але навіть елементарній людській порядності, чесності, взаєморозумінню. Ринок згубно впливає на людину, і тих, кого ринок не сприймає, гинуть, стверджує письменник.

Образи Лізи та Кеню. Ліза – старша дочка Маккара із Плассана. Вона вважала, що всі мають працювати, і сама вона теж вмiла працювати. Однак Ліза нічого не робила без розрахунку. Вона служила у старого Граделя, там вона й познайомилася з Кеню – серед м’яса та ковбас. Коли Градель помер, Ліза знайшла сховані ним 95 тис. франків, вони разом з Кеню їх перерахували на ліжку, і після того вирішили бути разом. Цей шлюб з розрахунку виявився надзвичайно міцним і корисним. Так само, як Ліза впевнено заволоділа грошима, вона заволоділа й Кеню. Не він, а вона – справжня хазяйка ковбасної крамниці. У Лізи свої уявлення про честь і порядність. Вона здатна поділити гроші й віддати частину Флоранові, але тільки для того, щоб він не заважав усталеному порядку. Так само вона погоджується й зберігати їх, бо це може бути вигідним. Красуня Ліза не вмiє кохати, хоча вона гарна жінка. Вона не знала першого кохання, і потім її серце не хвилювалося від почуттів. Єдине, що вона відчуває, – суто плотський інтерес до юного Майорана (якого ж вона сама й покалічила своїм ударом, від якого він втратив розум). Ліза завжди захищає своє майно, свою сім’ю, свій дім, домашній лад. Тому коли їй здалося, що Флоран несе загрозу, вона не зупиняється перед обшуком у його кімнаті, йде до священика, щоб отримати благословення на донос, потім іде до поліції, щоб виказати Флорана. Коли Флорана заарештовують, робота в ковбасній навіть не переривається...

Зображення героїв в умовах звичного середовища. Велике значення у творі мають фон, предмети, кожна деталь, запахи. Е. Золя створює виразні портрети в характерній обстановці. Наприклад, коли пані Саже, дізнавшись про таємницю Флорана, розповідає про нього торговкам і таким чином спричиняє початок кінця, автор подає характерний фон – всі ці плітки звучать на фоні смердючих сирів. Цілі узвишся сирів були доволі... Кожний із них смердів по-своєму, але торговкам було байдуже, адеж вони вирости в цій атмосфері, вони не звертають на неї увагу. І вони начебто й самі поширюють довкола себе неприємний запах. У романі по-

стають напрочуд колоритними і яскравими портрети Лізи Кеню, Прекрасної Нормандки та інших мешканців ринку.

Концепція тілесності. Тіло – предмет уважного зображення Золя. Він бачить у тілесності – вияв самої природи. Автор захоплюється тілами як яскравою і виразною натурою. Його увагу привертають різні тіла – і гарні, і потворні. У житті тіла немає нічого поганого, вважає Е. Золя, адже це сама природа.

Образи дітей відіграють велику роль у романі. Це цікавий матеріал для дослідження природних інстинктів, нахилів, а також для дослідження впливу середовища. Поліна – дочка Лізи й Кеню. Вона виросла серед м'яса й ковбаси, звикла до вигляду крові, тому вона й потребує кривавих казок (вона просить Флорана розповісти казку про те, як з'їли людину). Мюш – син Прекрасної Нормандки. Він всотав дух наживи й дрібного суперництва, тому коли Поліна виходить гуляти у гарній сукні, він підкупив її солодощами й спокусив грати в ігри на землі, які забруднили сукню Поліни. Мюш, яким ніхто не займався, ріс бешкетником, і Флоран прагнув зробити з нього людину, хотів вплинути на нього через освіту, грамоту, вчив його. І врешті-решт Флоранові це трохи вдалося, бо Мюш єдиний захищає Флорана, борючись за свої зошити під час обшуку.

Кадіна і Майоран – великі та вільні діти ринку. Вони виросли без будь-яких обмежень своїх природних нахилів, облазили всі куточки ринку. Для них тілесні втіхи були так само природними, як і потреба в їжі чи відпочинку. Це прекрасні тварини, в яких інстинкти понад усе.

Тема мистецтва в романі. Е. Золя – співець всього натурального, всього природного. Йому все цікаво: всі теми, всі куточки Парижа, куточки Центрального ринку, навіть потаємні підвали, навіть трущоби, навіть сміття придатні для його описів.

Невипадково в роман вводиться образ художника Клода, через сприйняття якого подаються деякі картини. Людей ринку та події на ринку Клод, як і сам автор, сприймає як художник. Це колоритні моделі для нового мистецтва. Однак хоча Золя й прагнув безпристрасності, він не зміг повністю уникнути її. Соціальні конфлікти настільки разючі, що не помічати їх неможливо. Клод має свою теорію про те, що відбувається в суспільстві, – це боротьба “товстих і тонких” (хоча він і визнає, що не всіх людей можна кваліфікувати таким чином, як, наприклад, пані Франсуа).

Клод мріє про нову картину, про нове мистецтво взагалі, в пошуках якого він і звертається до ринку. У романі Е. Золя веде полеміку зі старим мистецтвом, що прикрашало життя або було віддалене від нього. З іншого боку, він веде полеміку і з тими сучасними митцями, які вважали, що нове мистецтво має ґрунтуватися тільки на науці. Е. Золя, сам прихильник науки, при цьому залишався натхненним поетом, котрий розумів значення творчого начала, без якого справжнє мистецтво неможливе.

Очима Клода показана й фінальна сцена роману. Після арешту Флорана ринок продовжує жити своїм життям. Всі начебто тепер звільнилися від того, хто “псував апетит”. Усе це викликає відразу в Клода, але як художник він не може не відзначити мальовничість і колоритність тих картин, які він бачить.

“Жерміналь”

Ще на початку роботи над серією “Ругон-Маккари” Е. Золя у плані відзначив: “робочий роман”. Потім більш детально: “Рамка одного роману – робочий світ”. Наприкінці 1883 року Золя починає працювати над реалізацією задуму. На початку 1884 р. Золя повідомляє друзям, що збирається сісти за роман про шахтарів. У лютому спалахнув страйк шахтарів в Анзені. Золя їде в Лілль до Альфреда Жіара, котрий був депутатом, професором природничих наук, близьким до соціалістичного руху. Жіар бере Золя своїм секретарем, щоб той міг детальніше познайомитися із життям робочих. За підтримки Жіара Золя спускається в шахту, він бере участь у робочих зібраннях, відвідує шинки, де збираються шахтарі. Свої спостереження він ретельно записує, в результаті чого з’являється зошит “Записки з Анзена”. Страйк в Анзені тривав 56 днів і завершився поразкою шахтарів, отже, саме життя давало Золя завершений сюжет.

У березні 1884 р. Е. Золя їде до Парижа, щоб завершити збирання джерел. Він вивчає історію інших страйків починаючи з 1869 р. – в Обені, Ла Рікамарі, Кредо, Фуршамбо, Монсо. Е. Золя перегортає старі газети, в яких зафіксовані позови шахтарів до господарів. Вперше Е. Золя долучається до соціалістичного вчення, відвідує зібрання, організовані робочою партією у Парижі, слухає Лонге та Геда, лідерів робочого руху.

Із наукових праць з економіки та соціології увагу Е. Золя привертають статті й книги: Гюйо – “Індустріальні кризи”, Леруа-Больє – “Робоче питання в ХІХ ст.”, Симонена – “Підземний світ”. 16 березня 1884 р. Золя повідомляє Едуарду Роду: “Я зібрав усі матеріали для соціалістичного роману і наприкінці тижня поїду в село працювати”.

Нотатки до роману склали два величезних томи (близько 4000 сторінок). У них містяться спостереження автора: “Страйк – стан війни між класами”; “Роман – повстання робочих. Суспільство отримало поштовх, від якого воно несподівано тріщить; одним словом, боротьба капітала й праці. У цьому значущість моєї книги: вона передвіщає майбутнє, висуває питання, яке стане найважливішим у ХХ ст.”; “Сувора боротьба. Кінець кінцем голод і поразка: робітники здаються і знову беруться за роботу. Однак закінчити грізним твердженням, що ця поразка випадкова, що робітники схилилися тільки перед силою обставин, але в глибині душі мріють лише про помсту”.

У серпні 1884 р. Золя відпочиває в містечку Мон-Дор, де сусідом опинився Жюль Валлес, відомий письменник, учасник робочого руху. Бесіди з ним сприяли роботі над твором.

Вже у листопаді 1884 р. Золя віддає частину роману журналу “Жиль Блаз” для друку, якому передує оголошення автора: “Це новий етюд про народ, який живе у великому робочому центрі провінції. Цього разу автор поставив у центрі уваги соціальне питання, питання праці й капіталу...”. У лютому 1885 р. роман завершений, і Шарпантьє видає його окремим виданням.

Успіх роману був незаперечний. У пресі з’явилося чимало схвальних відгуків. Однак були й такі відгуки, в яких Е. Золя звинувачують в тому, що він створив неправдоподібні характери, що грубий натуралізм відштовхує читача та ін. Деякі критики (Дюамель та ін.) робили закиди Е. Золя в тому, що він спотворив дійсність, на що Е. Золя відповів: “На жаль, я її тільки прикрасив...”.

Художнє новаторство Золя. “Жерміналь” – незвичайне явище в літературі XIX ст. Уперше в літературі об’єктом зображення тут постає робочий клас.

Крім того, Е. Золя зображує не просто окремих представників робочих, а робітників як єдину масу, що становить певний прошарок суспільства, масу, яка пов’язана із суспільством певними економічними та соціальними зв’язками. Дослідник О. Пузіков назвав роман “Жерміналь” “величезної фрескою, на якій художник відтворив обличчя, пози, рухи шахтарів, Е. Золя змалював масу, але в ній виділяються окремі її представники”. Велике значення має і те, що письменник зображує робочих у процесі праці. Недаремно сам Е. Золя спускався в шахти, ретельно вивчав працю шахтарів. Усе це знайшло відбиток на сторінках його роману. Е. Золя детально показує умови праці шахтарів, ті трудові операції, які вони виконували, важкі умови їх існування. І все це з точністю науковця, котрий зібрав чимало “людських документів”.

Е. Золя досліджує вплив важкої праці шахтарів на їх фізичний та розумовий розвиток. Роки непосильної праці, напівголодного існування позначилися на їх зовнішньому вигляді. Смерть тут приходиться рано. Обвали, хвороби, робота під землею, відсутність пристойних умов скорочують життя. Е. Золя звинувачували в тому, що він “образив” шахтарів, показавши їх фізичну та духовну деградацію, але Е. Золя звинувачував передусім ті умови, які призвели шахтарів до такого стану. Крім того, він побачив у шахтарів такі якості, яких немає в інших класах – солідарність, колективна підтримка, здатність до самопожертви заради іншого, заради загальної справи. Після обвалу всі шахтарі стають героями, вони готові жертвувати життям, аби врятувати постраждалих.

У глибині народу Е. Золя побачив зовсім нові для літератури характери. Сива жінка Горіла очолила голодний натовп бунтівників і загинула від солдатської кулі. Робітник Безсмертний, в якого за півстоліття важкої праці сформувалася стійка ненависть, стає уособлення сили народу. Катрін, котра в умовах важкої праці й тваринного існування зуміла зберегти зворушливу ніжність, поетичну жіночість, здатність кохати, втілює невмирущість духовного начала. Простий робітник Захарій жертвує собою заради спасіння сестри. Мати Має – душа і голова робочої сім'ї, страдниця й працівниця, в якій шахта поступово забирає чоловіка, дітей. Вона протягом твору змінюється, стає стійкою, після поразки зберігає віру в майбутнє і не покладаючи рук працює. Це величний і могутній образ, символ материнства, продовження роду. Етьєн Лантьє – один із вождів шахтарів під час страйку, новий тип робітника, що вступає в боротьбу за свободу.

Своєрідний прийом – побачити світ очима шахтарів – зумовив новий ракурс, який по-новому висвітлював життя.

Хто ж головний ворог шахтарів?.. У романі немає фактичного експлуататора. Вся відповідальність лежить на “Кампанії” – безликому чудовиську, яке живе десь у Парижі. З ним важко боротися, з ним не можна говорити, його не можна ні про що попросити. Отже, Е. Золя поклав усю провину за важкий стан шахтарів на суспільні обставини.

Рух шахтарів зображується як стихія. Е. Золя змальовує його як “потік варварського нашестя”. Е. Золя не вірить у свідомі виступи робітників, проте він милується цією стихією й водночас сцени стихії викликають жаж. Зображення розбурханого натовпу – теж відкриття Е. Золя. Натовп здатен все знищити на своєму шляху, сила юрби – величезна сила, з якою треба рахуватися.

Стиль Золя неповторний. Символами-узагальненнями стають образ шахти-чудовиська, яка поглинає людей, фінальна картина весняного оновлення природи й пробудження пригнічених. Гіперболи, розгорнуті метафори, виразні деталі, символи-узагальнення – характерні ознаки стилю Е. Золя в “Жерміналі”.

Про головну ідею твору митець писав: “Жерміналь” – роман, який кличе до співчуття, а не до революції... Я хотів лише вигукнути щасливим господарям життя, тим, хто панує у світі: “Зупиніться, зазирніть у надра землі, подивіться на цих відторгнених, чие приречення – праця і страждання. Можливо, ще не пізно відвернути фатальну катастрофу...”.

Символіка назви. Жерміналь – весняний місяць за календарем французької революції. 12 жерміналя 1795 року народ вступив у конфлікт з буржуазією, про що Е. Золя писав у нотатках: “Збуджений народ хлинув у Конвент з криками: хліба, Конституції 93 року!”. Тому саме слово “жерміналь” багато про що говорить французам і тим, хто обізнаний з історією Франції.

Жерміналь – місяць сходів. Насіння, кинуте в землю й проростаюче навесні, стає одним із основних лейтмотивних образів роману.

Зима і весна, загибель і нове відродження, минуле і майбутнє – усе це єдиний світ, згідно з концепцією Е. Золя. Тому остаточної смерті, як вважає митець, немає. У кожній смерті – нове народження. Автор показав, що кризь трагедії й смерті в суспільстві народжується щось нове, нові тенденції, нові стосунки, нове життя. Невипадково під землею розцвітає кохання Катрін та Етьєна Лантьє; під землею проростають паростки нової свідомості; з-під землі піднімається нова сила суспільства.

Фінальна сцена роману втілює ідею оновлення. Етьєн Лантьє йде по весняній землі, прислухаючись і придивляючись до неї. Автор вірить, що земля побачить ще нове відродження суспільства і людей, які стануть щасливими.

ГРУПА “ПАРНАС”

“Парнас” – це літературна течія у французькій поезії другої половини ХІХ століття. Як течія (парнасізм) почала складатися ще в 40-х рр. ХІХ ст., формувалась у 1850-х рр., а організаційно оформилася в 1860-х рр. Деякі вчені засновником цієї течії вважають Теофіля Готьє, а інші – Леконта де Ліля, хоча суперечності тут немає, оскільки кожен із цих митців по-своєму закладав засади парнасізму.

Поштовхом до створення групи був вихід у 1852 році двох збірок – “Емалі та камеї” Т. Готьє (що засвідчила принципи нової естетики) і “Античних віршів” Л. де Ліля (з розлогою передмовою, що відіграла роль літературного маніфесту). У 1860-х рр. навколо Леконта де Ліля стали гуртуватися молоді поети, котрі оголосили його своїм метром. В основну групу парнасістів входили Теодор де Банвіль (1823-1891), Луї Буйє (1824-1869), Віктор де Лапрад (1812-1883) та ін. Потім до них приєдналося ще кілька поетів: Франсуа Коппе (1842-1908), А. Сюллі-Прюдом (1839-1907), Леон Д’еркс (1838-1912), Жозе Марія де Ередія (1842-1906), Катюль Мендес (1843-1909), Луї-Ксав’є де Рікар (1843-1911), Поль Верлен (1844-1896), Стефан Малларме (1842-1898) та ін. У ранній період творчості до групи належав і Анатоль Франс (1844-1924).

Організаційному об’єднанню парнасістів сприяло видання з 1861 року журналу “Ревю фантезист” за редакцією Катюля Мендеса, а з 1865 року журналу “Л’Ар”, редактором якого був Ксав’є де Рікар.

Спочатку представників нового поетичного напрямку називали “язичницькою” (“поганською”) школою, або школою “чистого мистецтва”. Назва “парнасі” (les parnassiens) виникла пізніше, після того як у 1866 році був виданий колективний збірник віршів поетів цієї групи під заголовком “Сучасний Парнас” (“Le Parnasse contemporain”). До цього часу найбільш важливий етап у розвитку школи закінчувався, але назва “Парнас” закріпилася. Хоча в заголовку збірника слово “Парнас” було використано тільки у смислі “збирання віршів”, але воно викликало асоціації з особливостями школи – прагненням утекти від сучасності “на Парнас”, проповіддю “мармурової холодності”, безпристрасності в поезії, вимогою відтсорокнення поета від дійсності, на яку він повинен дивитися начебто зверху, з позиції високого мистецтва.

У “Сучасному Парнасі” були опубліковані вірші Леконта де Ліля, Готьє, Банвіля, а також молодших парнасістів. Другий збірник під тією ж назвою був підготовлений до кінця 1860-х рр. і виданий 1871 року (у ньому вперше взяв участь А. Франс і Глатіньї). Третій збірник 1876 року був позбавлений єдності й свідчив про втрату цілісності групи.

Естетичні принципи поетів-парнасців

Об'єднання почало формуватися в період після революції 1848 року, тобто у 1850-1860-х роках. Поети, які належали до цієї групи, не примирилися з режимом Другої імперії. Дійсність викликала в них тільки песимістичні настрої. Вони вважали, що поліпшення соціального ладу неможливе, тому мистецтво стало для них своєрідним виходом із суспільних протиріч. Парнасці активно виступали проти втручання поезії в суспільне життя, керувалися головним принципом – “мистецтво для мистецтва”. Виступаючи проти втручання мистецтва у справи суспільства, парнасці по суті виступали й проти романтичної та реалістичної літератури. “Парнас”, як зазначається у “Історії французької літератури” та й у новому словнику Ю. Борєва «Эстетика. Теория литературы», виникає як реакція на літературу романтизму (В. Гюго, де Віньї, Ламартін), як протест проти суб'єктивізму та соціального аналізу.

Поезія для парнасців набула статусу релігії. Культ Поезії, Краси законірно призводив до розвитку поетичної форми, поетичного образу, до здобутків у галузі лірики.

Т. Готьє у передмові до роману “Мадемуазель де Мопен” (1835) стверджував:

мистецтво само по собі – мета, а не засіб досягнення мети;

поет подібно скульптору “викресає”, оздоблює свій вірш так, щоби він став матеріально відчутним;

поезія схожа на пластичні мистецтва;

поезія повинна бути об'єктивною, звідси – зменшується роль особистості поета, який має безпристрасно описувати.

У центральній статті книги “Нове мистецтво” (1856) (“Про прекрасне в мистецтві”) Готьє писав: “Ми віримо у самодостатність мистецтва; мистецтво для нас – не засіб, а мета, і художник, котрий прагне чогось ще, крім краси, не є художником”; “За умови, що священне мистецтво завжди є для художника метою, а не засобом, художник може відобразити у своєму творі захоплення, ненависть, пристрасті, переконання, забобони свого часу”; “Будь-яка річ, що стала корисною, перестає бути прекрасною”.

Готьє обстоював думку, що творіння мистецтва мають великий вплив на людство, але передусім своєю довершеністю, красою.

Парнасці вважали, що вираження будь-яких поглядів чи почуттів авторів є виявом художньої слабкості. На закиди, що твори від цього робляться холодними, вони відповідали, що мармур теж холодний, але від цього він не стає менш прекрасним. Якщо Г.Е. Лессінг боровся за звільнення поезії від впливу просторових мистецтв і обстоював принципи руху, дії, боротьби, якщо романтики також прагнули надати поезії динамізму й суб'єктивності, то парнасці, навпаки, прагнули закарбувати мить у слові,

надати поезії описового характеру, уподібнивши її скульптурі або живопису.

Парнасці знаходилися під сильним впливом позитивістської філософії. Вони вважали, що нададуть поезії значущості, що перехід до безособової, “об’єктивної” поезії підніме її до статусу науки. Культ поезії поєднувався у парнасців із культом науки, знання, культом науки. Митець уподібнювався науковцю, який спостерігав, досліджував, подавав у поетичному вигляді факти. Поет і критик І. Анненський ставить, наприклад, Леконта де Ліля в один ряд із романами Флобера і Золя, в яких виявилися принципи нового стилю – натуралізму.

Український літературознавець Д. Наливайко зазначає: “Сцієнтичні захоплення були притаманні не всім парнасцям, вільні від них, наприклад, Готьє і Банвіль, але в більшості своїй вони їх поділяли. Стосується це патріарха парнасців Леконта де Ліля, який при загальному песимізмі світогляду, вірив хіба що в науковий прогрес і в багатьох творах виступав “співцем науки”. Встановлено, що його поезії, як правило, в основі мають наукові джерела, праці з різних галузей, на які він спирався. Своїми філософськими поемами, пройнятими тогочасними науковими ідеями й прогнозами, славився у сучасників Скуллі-Прюдом, перший лауреат Нобелівської премії з літератури. За свідченням Анатолія Франса, який розпочинав свій творчий шлях як поет серед парнасців, твори Дарвіна були для них новою Біблією. Все це не обійшло й Ередія, який для своїх поезій ґрунтовно вивчав археологію та географію, історію мистецтва і свою творчість розглядав також як засновану на науковому знанні поетичну реставрацію минулого та його культури, матеріальної і духовної”.

Парнасці ставили форму вище за зміст і вважали, що саме вишукана форма робить твір змістовним. Т. Готьє у програмному вірші “Мистецтво”, вміщеному у книгу “Емалі та камеї” (видання 1858 р.) оспівував митця, котрий майстерно оволодів формою, закликав митців обирати для творчості складні форми, важкий матеріал:

Творіння є тоді прекрасним,
Якщо ти взяв матеріал,
Що для загалу не підвладний:
Вірш, мармур, сардонікс, метал.
(Пер. Д. Паламарчука)

Цікаво, що автор поставив в один ряд вірш (нематеріальну субстанцію) і матеріальні речі – мармур, сардонікс, метал. Справді, парнасці шукали засобів надати своїй поезії “матеріальності”, звідси – характерні особливості поетичного слова, звертання до порівняння нематеріального й матеріального, прагнення передати нематеріальне у матеріалізованих формах.

Пластичність – характерна ознака поезії парнасців, що походить від зісталвення поезії з пластичними видами мистецтв.

Живописність, картинність – характерна особливість поетичного письма парнасців. Вони приділяли велику увагу деталям, кольорам, позам, жестам тощо. Поет уподібнювався ретельному живописцю (чи скульптору), котрий створює картину, що повинна створювати цілісне враження й водночас дає можливість побачити кожну окрему деталь, милуватися нею. Звідси – тягіння до надмірної деталізації, виокремлення частин, що вписані у ціле. Мальовничість закономірно викликала описовість, опис – основна форма побудови ліричного сюжету парнасців.

Формалістичний підхід парнасців позначився на віршуванні. Парнасці наполягали на класичній ясності вірша, точній римі, уникали ритмічних перехідів, велике значення приділяли милозвучності вірша.

“Парнас” та інші літературні напрями й течії

Прагнення ясності поезії, надання їй вишуканості й гармонійності призводило парнасців до відродження класицистичного типу творчості, що зокрема позначилося на “Античних віршах” Л. де Ліля, “Трофеях” Ж.-М. де Ередіа.

Д. Наливайко пише: “Безперечно, в певних своїх аспектах парнасізм близький класицизму, насамперед у відмові від гіпертрофованого романтичного “я”, в поверненні до об’єктивного й імперсонального стилю. Але й не слід перебільшувати цю близькість, спускаючи з ока, що ці якості й інтенції у парнасців модифікуються відповідно духові й вимогам нової епохи, що в основі їх маємо інші імпульси та імперативи. Ті, що йшли від домінуючого у той час позитивізму, “наукового світогляду”, що вимагав від митця такого ж об’єктивного й безпристрасного підходу до зображуваного, усунення авторської присутності, яка змijenялася уособленою свідомістю епохи. І тут поезія парнасців входить в інший типологічний ряд, спільний з такими художніми феноменами того часу, як реалізм Флобера з його “об’єктивним методом” і ранній натуралізм Золя і Гонкурів”. Отже, зв’язок із філософією позитивізму, об’єктивізм, культ знання наближував парнасців до натуралістів.

Складним є питання про співвідношення парнасізму та романтизму. Поширеним є погляд на парнасізм як антитезу романтизму, як на його заперечення, оскільки парнасці виступали проти суб’єктивності в поезії, сповідували культ об’єктивності. Суб’єктивній романтичній поезії парнасці протиставили поезію імперсональну, об’єктивну, спрямовану не на вираження особистого переживання, а на описовість, філософсько-наукові медитації. “Замість ліричних хвилювань і вибухів – “висока” безпристрасність і спокійний погляд, що охоплює обшири світу й водночас фіксує деталі в їхній пластичній виразності” (Д. Наливайко).

“Однак за своєю генезою і типологією творчості парнасізм був явищем набагато складнішим. Його безпосередні джерела – у французькому “живописному романтизмі”, течії 1820-1840-х рр., із якої вийшли поети-парнасіє старшого покоління. Та річ не лише в живописній формі, а і в світоглядно-естетичній парадигмі парнасізму, яка склалася під прямим впливом романтизму і має безперечно романтичний характер. В її основі – те ж неприйняття сучасної цивілізації, “царства крамаря”, духовна й мистецька еміграція з наявного світу – чи в екзотичні країни, чи то в минулі епохи, чи то в “чисте мистецтво”. Причому ці тенденції у парнасіє загострилися, переростаючи в багатьох із них у повну й беззастережну неґацію сучасності” (Д. Наливайко).

Отже, хоча парнасіє й заперечували романтизм, виступали проти суб’єктивності романтиків, але разом з тим у їхній творчості виявляються деякі романтичні тенденції. Про спорідненість парнасієких принципів з романтизмом свідчить творчість Т. Готьє, романтика і зачинателя парнасієзму. Сама позиція протиставлення поета юрбі, суспільству мала витоки у романтичній естетиці. Крім того, парнасіє не уникали контрастів, заглиблення у світ почуттів, хоча переважно з “холодною” споглядальністю, об’єктивної точки зору.

Д. Обломієвський відзначає преддекадентські мотиви у збірках Леконта де Ліля “Варварські вірші”, “Трагічні вірші”, “Останні вірші”. Перед-модерністський характер має ідеал парнасіє – “чисте мистецтво”.

Отже, поезію парнасіє не можна кваліфікувати однозначно. В ній містилися нові тенденції й водночас вона акумулювала здобутки попередньої й сучасної літератури. Дослідники відзначають і те, що у парнасіє містилися деякі теми й мотиви, які почнуть потім розробляти поети-декаденти (наприклад, мотиви смерті, духовного мороку та ін.). Цікаво, що деякі з молодих представників групи перейшли від парнасієзму до символізму, тісно поєднаному в поезії з імпресіонізмом (П. Верлен, С. Малларме).

Теофіль Готьє

Теофіль Готьє народився у невеличкому містечку Тарб на півдні Франції. У 1814 р. сім’я переїхала до Парижа, з яким пов’язане формування майбутнього письменника, який ще в юнацькі роки виявив здібності до малювання та віршування.

Т. Готьє розпочинав свій літературний шлях як палкий прихильник французького романтизму, зокрема В. Гюґо. 25 лютого 1830 року він прийшов висловити своє захоплення метру французького романтизму з нагоди прем’єри його п’єси “Ернані”. Сучасники запам’ятали Т. Готьє у яскравому червоному жилеті. “Людина в червоному жилеті” – це прізвисько надовго закріпилося за Т. Готьє. Публіка спочатку сприймала Готьє як ексцентричного денді, він привернув до себе увагу романами “Маде-

муазель де Мопен”, “Фортунію”, збірником прекрасних літературних портретів письменників минулого.

Але справжня слава прийшла до митця 1852 року після виходу збірки “Емалі та камеї” (“Emaux et Camees”). Ще за життя письменника вона буде видаватися чотири рази, щоразу поширюючись новими віршами. “Емалі та камеї” подарують Т. Готьє титул витонченого поета, а Ш. Бодлер, прочитавши їх, назве його досконалим чарівником французької поезії й присвятить йому свої “Квіти зла”.

“Емалі та камеї” разом зі збірником статей “Нове мистецтво” (“L’Art modern”) 1856 року водночас із “Античними віршами” Л. де Ліля поклали початок новому напрямку в поезії.

Із інших творів Готьє парнаського періоду можна назвати “Роман мумії” (1858), пригодницький роман “Капітан Фракас” (1863), поетичний збірник “Нові вірші” (1863). Готьє видав також коментований альбом у кількох випусках “Художні скарби старої та сучасної Росії” (1861-1863), посмертно була видана 1874 року книга “Історія романтизму”.

Т. Готьє помер 1872 року, обірвавши на півслові лист до коханої жінки – танцівниці Карлотті Грізі. З його смертю завершилася епоха французького романтизму й розпочалася нова епоха у поезії. Сам письменник про покоління сучасних йому поетів писав так: “Нам випала честь належати до цього юнацького загону, який боровся за ідеал, поезію і волю мистецтва з такою палкою відвагою і самопожертвою, яких вже немає нині”.

Особливості естетики Т.Готьє. Т. Готьє відомий передусім тим, що висунув формулу “мистецтво для мистецтва”, поставивши мистецтво, мистецьку довершеність вище за все.

У зв’язку з цим дослідники відзначають естетизм як характерну особливість його світогляду й поетики. Але естетизм Готьє не є “холодним”, безпристрасним, як це було в інших парнасців. М. Ненароков зазначає: “Т. Готьє унікальний тим, що створив особливий і неповторний тип естетизму, живого і повнокровного, якого не торкнулися туга й метафізичні романтичні видіння”.

Еволюція творчості. Т. Готьє розпочав свій літературний шлях як романтик. Але вже у його ранній ліриці виявилися такі характерні риси поетики Готьє, які позначаються й на подальшій творчості:

- світ зображується об’єктивно, на відстані (звідси – перевага зорових образів, зорових епітетів);
- митець зображує світ у дрібних деталях, світ постає набагато меншим за героя, ліричний герой не лине в безмежні далі, як у творчості романтиків (Ламартін, В. Гюго, А. де Віньї), світ наближується до героя;
- світ у Готьє позбавлений внутрішніх суперечностей, він гармонійний і радісний, що було не звичним для романтизму;

- велику роль у творах Готьє відіграють візуальні пейзажі, картини весни, пробудження природи;
- ліричний герой теж був не звичним для романтизму – це пасивний спостерігач, його характер ледь накреслений, оскільки саме зовнішній світ посідає чільне місце в поезії;
- з романтизмом Готьє єднає й тема зла, але вона набуває у нього незвичайного вирішення: комедійної інтерпретації (наприклад, у поемі “Альбертюс, або Душа і Гріх”, 1832);
- 1833-1838 роки були переломними для Готьє. Поет розширює своє бачення світу. Письменник виходить за межі реального світу, пише вірші, які ґрунтуються на спогадах, уявленнях про речі та явища, тобто виходять за межі даного в матеріальній реальності світу (“Роздуми опівночі”, “Магдалина”, “Вершини башти”). Поет тепер тяжіє до широкої панорами, створює синтетичні образи.

Готьє широко використовує антитезу, протиставлення романтичного героя іншим людям, світові.

Ліричний герой Готьє змінюється. Похмурим і позбавленим гармонії тепер здається весь світ авторові. У вірші “Меланхолія”, присвяченому картині Дюрера, Готьє в усьому бачить початок занепаду. Характерна картина потопу, що загрожує майбутньому (“Темрява”). Песимістична, преддекадентська концепція наклала відбиток на поему “Комедія смерті”, 1838 р. Основна тема комедії – смерть, звідси й виокремлення двох частин: “Життя в смерті”, “Смерть у житті”.

Важливо те, що у Готьє 1833-1838 рр. розширюється сфера речей. У низці віршів об’єктом зображення стають явища, створені людьми, предмети мистецтва, живопису. Це шлях до нової естетики, побудованої на пластичності описів, матеріальності поетичного зображення.

У “Посланні до юного поета” Готьє висловлює свою точку зору на проблему “мистецтво і життя”. Митець заперечує суспільну боротьбу, оспівує мистецтво, яке повинно відірватися від життя. Життя не можливо змінити, Природа втілює вічність і красу, а отже, є прикладом для наслідування. Думка про гармонію природи наводить автора про роздуми про гармонійність мистецтва.

У 1845 році видана збірка “Іспанія”, що стала новим кроком в еволюції митця. Найбільш яскравими творами збірки стали “Жах смерті”, “Послання Сурбарану”, “Дві картини Вальдеса Леаля”.

Центральні мотиви збірки – мотиви смерті, розкладу, занепаду. Опис мертвої плоті естетизується. Автор вчиться видобувати поетичне з усього, навіть зі смерті, з мертвого тіла. Увага до деталей, матеріалізація описів прокладали шлях до нової естетики.

Збірка **“Емалі та камеї”** (перше видання 1852, потім доповнені випуски 1853-1872 рр.) визначила основи естетики парнасців.. У збірці

письменник відновлює антиромантичні принципи ранньої поезії, але при цьому збереглися деякі принципи романтичної традиції (Д. Обломієвський).

Головна увага у збірці надається зовнішньому, об'єктивному світові.

Закону об'єктивності підпорядкований не тільки простір, але й час. Наприклад, у вірші "Годинник" йдеться про годинник, який спинився, але час спинити неможливо – це об'єктивний час, не залежний від людини.

Об'єктивність світу підкреслюється за рахунок розмаїття барв і відтінків. У вірші "Нереїди" згадується сірий плащ моря, лазур, що омиває нереїд. У вірші "Квітка, що принесла весну" розповідається про білі іриси, рожевий персик, золоті бруньки, синє небо.

Готьє акцентує увагу на матеріальності світу. Так, в "Алмазі серця" поет повідомляє про почуття й переживання героя через матеріальні прояви цих переживань, про жіноче тіло, що стає вираженням почуттів: чорні кучері на блідій шиї, біла вузька рукавичка, ароматні фіалки, зашиті в подушечку.

І. Гарін зазначає: "Вже Мюссе шукав засоби перетворити сльози на перлини... Це найкраще вдалося Готьє...".

У збірці "Емалі та камеї" втілений несамовитий культ краси, яка була протиставлена як найвища цінність злу світу. Ніщо не здавалося важким Т. Готьє, якщо воно приносило користь мистецтву".

Живописність – характерна особливість книги "Емалі та камеї". Головне для Готьє – описова поезія. Він створює низку історичних пейзажів: тут і Давній Єгипет, і антична Греція, і яскрава Італія, і загадкова Іспанія, і похмуре середньовіччя. Але з найбільшою силою змальовані в циклі прості пейзажі й викликані ними прості почуття – троянда, хмаринка, фіалка тощо. Це була поезія буденності, поезія дрібниць, деталей.

Водночас дослідники, зокрема Д. Обломієвський, відзначають особливу святковість світу, створеного Готьє. Відсутність трагізму, спокійне і врівноважене сприйняття світу характерні для ліричного героя. Хоча герой і спостерігає, як все минає, руйнується, занепадає, але в занепаді він бачить і початок нового життя. У зв'язку з цим тема смерті трактується вже інакше: вона не викликає жаху, а навпаки, примирення, спокійне прийняття смерті як необхідної частини світу життя. Готьє цінує античність за те, що в її щасливі часи не було помітно зла, а люди не замислювалися над смертю, бо людина більше цінувала красу й жила щасливим відчуттям гармонійності. Прийняття смерті змальовується в об'єктивному плані, наприклад, у вірші "Останнє кокетування": героїня ставиться до смерті без жаху, вона лише просить, щоб перед тим, як її покладуть у труну, її нарум'янили й підфарбували вії, вона хоча, щоб замість савану на неї наділи муслінову сукню з білимиволанами й замість смертної подушки щоб їй поклали мереживне покривало, яке б вона вкрила б своїм розкішним волоссям.

Готьє не вдається до улюбленої романтиками поетики контрастів. Письменник хоча й зображує різні сфери життя, але при цьому відмовляється від показу ворожнечі, нездоланного протиріччя між ними. Д. Обломівський називає це “мирний контраст”, коли всі речі та явища показані як взаємодоповнюючі, що не існують одне без одного. У світі все взаємопов’язане, стверджує Готьє.

Готьє прощається з романтичним культом руху, з атмосферою трагічних антагонізмів й захоплюється статичним, мирним зіставленням явищ. У “Симфонії про білий мажор” поет поєднує несумісні речі, і все виявляється схожим одне на одне, уніфікованим.

Тема мистецтва напрочуд потужно звучить у збірці “Емалі та камеї”. Мистецтво є особливою частиною світу, воно не підкоряється часові, воно понад боротьбою й розвитком. Все у світі минає, помирають і боги, щезають цілі міста, забувають і про імператорів. Але вірші, медалі, бюсти лишаються. Вони переживуть все, що їх оточує, здатні здолати тлінність світу. Так вважає Готьє. Він радить митцям замість акварелей використовувати міцний матеріал, закріплювати фарбу емаліями, він радить скульпторам використовувати мармур замість алебастру, бо мармур вічний (“Мистецтво”).

“Алмаз серця”. У даному вірші втілюється особлива “поезія речей”, що закономірно призводила Готьє до нового об’єктивного стилю. Автор фокусує увагу на речах матеріального світу: кожен із коханців зберігає від коханки на пам’ять якусь річ – пасмо кіс, кучер ніжний, рукавичку, пармські фіалки, черевичок, кружевну маску. Звернімо увагу на те, що всі ці речі є дрібними, вони лише окремі невеличкі деталі побуту, але в них відчувається особлива приналежність, особливий аромат, пов’язаний зі спогадами про жінок.

Ліричний герой протиставляє себе іншим. Він не має ані рукавичок, ані кучерів, ані квіток, але в нього є дещо більше – нематеріальний спомин, туга за коханою жінкою: “Та бережу сльозу я з вічок, Що впала на оцей листок”. Автор уважно й ретельно описує цю крапельку – сльозинку, він порівнює її перлиною, сяйвом у небі, скарбом. Почуття, спогад, таким чином, закарбовуються поетом у матеріальному образі:

Мов дорогі скарби Офіра,
Ця пляма сяє тут мені,
Алмазом ставши із сапфіра
На паперовій білизні.
(Пер. М. Терещенка)

Поетові вдалося через матеріальне втілити всю силу свого почуття, яке стало великим скарбом у його душі. Сльозинка – перлінка, алмаз серця – ці метафори є характерними для стилю Т. Готьє, котрий прагнув закарбувати мить у вічності, зупинити її у вишуканому слові.

Характерно, що образ сльози пов'язується із поезією. Згадка про вірш, на яку падає сльоза, не випадкова, адже поезію, на думку Готьє живить тільки краса, що відкривається у момент підйому чуття.

Хоча у творі є контрастне протиставлення ліричного героя іншим, та все ж таки це вже не та поетика нездоланих контрастів, протиріч, яка використовувалася романтиками. Герой сумує за коханою, але вірш не є загальом песимістичним за настроєм, у ньому немає величезної туги романтиків. Твір написаний легко, віртуозно. Невеличка ностальгія в ньому цілком компенсується витонченістю мовлення, пристрасною до святкових зіставлень, які створюють образ краси, яка для поета понад усе.

“Мансарда”. У вірші проголошується відмова від романтичної поетики. Раптовий погляд, кинутий поетом на стару мансарду, розгортається до живописної замальовки, але зробленої вже з допомогою нової поетичної техніки.

Композиційно вірш поділяється на кілька частин. Твір розпочинає ліричний зачин (погляд поета на мансарду давнішніх часів). Далі йдуть дві основні частини, які протиставлені між собою. У першій частині автор розмірковує про те, як би можна було описати мансарду в романтичному плані: тоді б з'явилися б традиційні романтичні образи – вікно було б прибране зеленню, з нього виглядала б вродлива дівчина, Марго, котра хоче полити квітучий горошок, або ж з'явився б образ юного поета, “що силабічним снить рядком”, вдивляючись у силуети Монмартра.

Але в другій частині автор заявляє про прихильність до об'єктивної манери. Для нього мансарда – не казка, і не росте там горошок, вона не дуже чиста, не дуже приваблива зовні. Автор вводить цілком реальні деталі – на вікні стара замазка, що потроху сиплеться зі старих рам. Реальні образи протиставлені тим романтичним образам, котрі з'явилися в уяві поета у першій частині: Марго полишила мансарду, утриманку Сусанну більше не чарує резеда, іншим стає і поет – він пише не вірші, а огляд для газети.

Отже, в обох основних частинах переважають візуальні образи, але в першій вони є плодом уяви, поетичного припущення автора, а в другій – взяті із життя.

Завершує вірш строфа про стару, профіль якої виглядає з вікна (натомість “молодого дівча” в першій частині). Вона читає життя святих і “нитку в'є в руці своїй”. Цей образ є реалістичним, але з іншого боку, він стає і символічним (на відміну від тих реальних образів, що з'являлися в другій основній частині). Ця стара викликає згадку про античну богиню долі – парку, котра пряде нитку долі. У такий спосіб у твір входить тема долі, а разом з нею – і тема близької смерті, і старості-минулості всього в житті. Остання строфа є своєрідною “золотою лінією”, яку любив свого часу Флобер, вона по-іншому висвітлює все, про що розповідалося раніше: вже не тільки в реалістичному плані, а й у плані філософському.

Однак філософічність не робить вірш важким, складним, він написаний легко й невимушено, що свідчить про велику майстерність автора-естета.

“Кармен”. Це один із найкращих творів Т. Готьє, зразок його пластичної поезії. Образ циганки Кармен завдяки передусім новелі П. Меріме “Кармен” (1845) став традиційним символом романтизму. Кармен – втілення стихії, волелюбності, кохання.

Готьє також звертається до цього романтичного образу, але він у нього набуває живих пластичних рис. Автор віддає перевагу опису героїні, в якому виокремлюються деталі портрета, що складаються в цілісний образ: вона худа, в неї чорні коси, тіло тьмяне, смагляве обличчя, в неї пружне тіло, і коли вона розплітає коси, вони обплітають його, в неї жагучий манливий сміх, палкі уста.

Цікаво те, що Кармен постає різною у сприйнятті різних людей. Жінки гадають, що вона потворна, але чоловіки гадають по-іншому. Архієпископ навіть відправив месу якось їй. Поет використовує дуже цікавий прийом – зображення героїні в сприйнятті інших, що надає образу об’ємності й неоднозначності. У постаті Кармен поєдналися потворність і чарівність, звідси – метафора “потворність чарівлива”. Вона смаглява мавританка, далека від ідеальної краси, і все ж таки думка про красу утверджується в цьому творі, бо не випадково з’являється образ Венери в останньому рядку вірша. Готьє в даному випадку описує не вишукану, не абстрактну красу, а красу живу, мінливу, рухливу, різну. Ось такою постає краса, що втілюється в образі Кармен у цьому вірші. Готьє любив красу, вклонявся їй, але краса в його творчості не була холодною та безпристрасною, вона завжди мала реальне втілення, тому цей вірш можна вважати програмним для поета.

“Поема жінки”. Це надзвичайно вишукана поезія, в якій оспівується краса. Як і у вірші “Кармен”, краса втілена у живих, тілесних формах. Жінка у зображенні Готьє постає напрочуд привабливою, різною у своїх проявах. Тут ми маємо приклад вишуканого артистичного письма. Головна героїня вражає героя змінами свого вигляду. Поезія речей бездоганна, речі сприяють створенню того чи іншого образу жінки. Жінка постає то у важкому червоному оксамиті, то в легкому батисті, то неначе мармурова Венера. Поет уважно, як художник, випишує кожну частину її тіла, кожний порух, кожний жест. Автор добирає для своєї палітри різноманітні фарби, поетизуючи образ жінки. Головна думка вірша – це жива краса та безкінечність її проявів.

У фіналі твору тема краси поєднується з мотивом смерті, що естетизується автором.

І все ж таки краса буде жити вічно – у слові поета, тому образ поета, що приходить нічною порою до жінки вклонитися й помолитися їй, завершує вірш.

Шарль Марі Рене Леконт де Ліль

Леконт де Ліль народився 1818 року на острові Бурбон, в тропічній французькій колонії у районі Індійського океану. Батько був фельдшером наполеонівської армії. Майбутній поет здобув освіту у Франції (в Реннському університеті), де захопився революційними ідеями. У 1845 р. Леконт де Ліль став співробітником видань фур'єристського спрямування (журнал "Фаланга", газета "Мирна демократія"). Він вважав, що фур'єризм – "наукова реалізація християнських заповідей". Юний поет називав себе республіканцем і соціалістом. Він написав навіть кілька брошур, в яких знайшов втілення його палкий демократизм.

Леконт де Ліль узяв активну участь у революції 1848 року. Він був ініціатором звернення креолів, котрі жили в Парижі, до тимчасового уряду з вимогою скасувати рабство в колоніях. Після того, як рабство було скасоване, Леконт де Ліль став об'єктом ненависті плантаторів, від нього відмовилась і припинила йому матеріальну допомогу сім'я. У квітні 1848 року Леконт де Ліль був уповноважений революційним Клубом клубів вести агітацію за республіканських кандидатів у провінції. Зазнавши поразки, він не зміг зрозуміти негативного ставлення селян до республіканців. Згодом у Леконта де Ліля посилюється розчарування в революційних ідеях. У липневому повстанні 1848 року Леконт де Ліль безпосередньо не брав участі, хоча є відомості, що він допомагав тим, хто був на барикадах, надаючи їм їжу та зброю. Леконта де Ліля заарештували, проте за добу випустили за браком доказів. У 1849 році за публічний осуд липневих розстрілів Леконта де Ліля засудили на 15 місяців ув'язнення і 10 000 франків штрафу. В останні роки Другої республіки Леконт де Ліль втратив надію на можливість покращення суспільного устрою, відмовився від суспільної боротьби й звернувся до "чистого мистецтва". У творах 1850-1860- років знайшла відображення складна духовна боротьба, що відбувалася в поетові. Хоча Леконт де Ліль був відданий ідеї Краси, його не могла не хвилювати його епоха, до якої він після революції 1848 року почав відчувати загострений скептицизм і зневагу.

У вірші "Сучасникам" він звинувачує тогочасне покоління у зневазі до духовного, у надмірному прагненні багатства й насолод. Він віщує сучасникам загибель на "купі золота".

Починаючи з 1850-х років формується парнасизм Леконта де Ліля. Його погляди розкриваються у збірниках "Сучасний Парнас" (1866 – 1876).

Леконт де Ліль відмовляється від романтизму, яким захоплювався в юнацькі роки, й звертається до "наукового" світоспоглядання. Позитивізм – основа світосприймання поета.

І. Анненський дуже точно відзначив схильність Л. де Ліля до науковості, аналітизму в поезії. Поезія для Леконта де Ліля стала новим знан-

ням. Об'єктивний стиль Леконта де Ліля формується як стиль науковий, який не просто описує, а досліджує різноманітні факти, але при цьому автор намагається прямо не виражати свою позицію.

У творчості Леконта де Ліля знаходимо вірші про різні часи, релігії, народи – про еллінів, персів, індусів, арабів тощо. Твори митця населені різноманітними видами – людьми, воронами, тиграми, ягуарами, слонами, колібрі та ін., які тісно пов'язані між собою великою “меланхолією буття” (І. Анненський). Отже, це все прояви великого й розмаїтого світу, який поетично осмислював Леконт де Ліль. Дослідники відзначають, що поет був схильний до фаталістичного детермінізму і в біології й соціології, цим відчуттям просякнуті більшість його віршів. Звідси – мотиви жахів, смерті, відчаю.

Л. де Ліль відмовляється від зображення сучасності: “Я ненавиджу сучасність із природної зневаги, яку ми відчуваємо до того, що нас убиває” (передмова до “Античних віршів”). Радячи поетам відмовитися від зображення сучасного життя, митець вважає, що це аніскільки не віддасть їх від інтелектуального русла епохи, а навпаки, вони таким чином ввійдуть у нього. Поет-інтелектуал – ідеал Леконта де Ліля.

Першою книгою Леконта де Ліля були “Античні вірші” (1852), в якій переосмислювалися класичні сюжети. За нею були збірки “Поєми і вірші” (1855), “Нові вірші” (1857), а потім – “Варварські вірші” (1862, 2-е вид. – 1872, 3-е вид. – 1878). 1884 року вийшов збірник “Трагічні вірші”, а в 1895 (помертньо) – “Останні вірші”.

Леконт де Ліль перекладав багатьох античних авторів – Феокрита, Гесіода, Гомера, Есхіла, Горація, Софокла, Евріпіда. Його переклади відзначаються точністю. Писав не тільки вірші, але й драми, трагедії (зокрема “Ерінії” та ін.) на древні сюжети.

1886 року поет був обраний членом Французької Академії. Ще сучасники вважали його майстром поезії, тому не випадково він став лідером групи “Парнас”. Леконт де Ліль помер 1894 року, але слава пережила поета.

“Античні вірші” (1852). У передмові до видання Леконт де Ліль писав: “Нові думки вкладем в античні вірші”. Які ж нові думки щодо античності тут втілилися?..

Перш за все тут новий підхід до античності, яка відкривалася не ідилічному співцю, а вченому, і тепер він повинен був володіти іншими фарбами й відтінками. Античність у Леконта де Ліля максимально конкретизується, зображується у точних подробицях, “реальних” пейзажах, детальних замальовках. Ми не знайдемо тут романтичної ідилії, захоплення античним світом. Цей світ так само реальний для поета, як і світ довоколишній.

Античність означала для Леконта де Ліля стабільність на протизагу су-часності. Він убачає в цьому світові приклад бажаного спокою, впевненості, гармонії. А звідси – статичність описів. У світі античності, який змальовує митець, немає нездоланих конфліктів і глибоких протиріч. Образи миру й спокою домінують у збірці.

Д. Обломієвський визначає як один із основних мотив відпочинку, що відповідає образам миру й спокою. Так, у “Пейзажі” йдеться про пастуха, котрий відпочиває, забув про людський шум і споглядає небо, ліси, узвишшя, насолоджується спокоєм. “ вірші “Полудень” спить далекий ліс, який теж знаходиться у стані відпочинку.

Збірка відзначається споглядальністю, пасивністю ліричного героя. Герой не намагається проникнути в таємниці цього світу, змінити його, навпаки – він віддається на волю цього об’єктивного, вічного, статичного світу, неначе розчиняється в ньому. Споглядальність і пасивність знаходять утілення в мотивах сну, дрімоти.

“Античні вірші” позбавлені неясності й містичності романтизму, тут все напрочуд яскраво, виразно. Кожна деталь, кожна подробиця увиразнена, подана начебто при яскравому світлі. І. Анненський пише про характерну особливість стилю поета – “витончену ясність”. Леконт де Ліль нічого не приховує від читача, навпаки, він прагне зробити все ясним, прозорим. А “витончена ясність” поєднувалася при цьому із “витонченою простотою”. Леконт де Ліль як прихильник класики і який сам був певною мірою новим класицистом, разом з тим унікав дидактизму Буало, пафосу Корнеля, риторики інших класицистів (І. Анненський).

Світло в “Античних віршах” не тільки яскраве, а й приємне, ніжне.

Загальна гармонія не може бути нічим порушена. Навіть нещасливе кохання не порушує гармонійності світу. Коханці у Леконта де Ліля ніколи не впадають у відчай.

Леконт де Ліль постійно підкреслює матеріальність, тілесність світу. Звідси характерні епітети – прозорий, чистий, ясний тощо.

“Пейзаж”. Вірш проіннятий відчуттям спокою і відпочинку. У повітрі розлилося беззвуччя, тільки чути гудіння бджіл коло розквітлої шипшини. Спокійне море, спокійна природа... Ніщо не поворухнеться... Пастух пасе своє стадо й спокійно спочиває, забувши про світ і про людей. Тільки ніга і спокій у природі. Пейзаж ретельно виписаний автором, котрий фіксує увагу на кожній деталі. Людина також є органічною частиною цього пейзажу. Хоча деякі тропи навіюють спогади про античність і взагалі сама пастушеська тема походить з античної літератури, та все ж таки пейзаж не є ідилічним, бо він сповнений реалістичними деталями. Велике значення надається світлу, яке по-особливому висвітлює елементи пейзажу: залите сонцем море, на плечі пастуха сонячний промінь, осяйне небо... Живописність картини досягається великою кількістю епітетів, метафор, порівнянь.

А серед м'ят лежить, овіяний нігою,
Пастух, обпершися на лікоть, молодий, -
І промінь сяючий, відбившись від води,
На точене плече ліг плямою рудою.

Забувши про людей і світ, він погляд свій
На море шле і ліс, любує з горбовини
І, давши, щоб текли його життя години,
Впиває сяйво неб і чистий супокій.

(Пер. М. Ореста)

“Пробудження Геліоса”. Вірш міфологічний за своїм змістом. Леконт де Ліль поетично відтворює відомий міф про Геліоса, бога сонця, сина Гіперіона й Тейї. За міфом, Геліос щоранку виїздить зі східної частини Океану на колісниці, запряженій четвіркою білих прудконогих коней, а ввечері спускається в західній частині. Автор відтворює тільки частину цього міфу – ранок, коли Геліос вирушає на своїй колісниці в путь. Картина, створена поетом, сповнена яскравих барв і світла. У Геліоса золоте вбрання, він полишає синє море, колісниця вся із золота, срібла й міді. Геліос весь сяє і несе із собою світло. Леконт де Ліль творчо переосмислює міф, він вводить поетичний образ землі, котра олюднюється і, мов супругові, піднімається назустріч Геліосу з ложа.

І, мов супругові навстріч найкраща з дів,
Земля підводиться на росяному ложі,
І рожевіють їй уста і щоки гожі.

(Пер. М. Ореста)

Прекрасна картина, створена словом на тему античного міфу, залишає світле відчуття гармонії.

“Полудень”. У вірші створена картина полудневої природи. Тут все завмерло, все німує, все охоплено дрімотою. Простір безмежний і неначе застиглий, лиш “мідяні хліба, як море неомірне, Безсонно котяться в обійми даліни”. Час неначе спинився на одній точці – полудні. Прозорість, яскравість – основний фон живописної картини.

Цар літа, полудень спадає на рівнини,
Як срібні скатерті, з синіючих висот.
Німує все. Горить повітря і не плине,
На землю ліг тягар палаючих дрімот.

(Пер. М. Ореста)

Природа неначе відчужується від людини: “ніщо не є тут радим чи сумним”. Але автор в останніх строфах звертається до людини й говорить, що якщо вона стомилася від сльоз та сміху, якщо вона хоче забуття і верховних насолод, то вона має звернутися до природи.

Приходь! Тут сонце ллє високих слів щедроту;
В його нещадному паланні розпустись
І, серце сім разів зануривши в ніщоту
Божественну, до міст низинних повернись!

(Пер. М. Ореста)

“Варварські вірші” (1862, 2-е вид. 1872, 3-е вид. 1878). Якщо в “Античних віршах” переважали традиції класицизму, то у “Варварських віршах” відчувається вплив романтизму, хоча, звісно, Леконт де Ліль не був романтиком. Змінюється концепція світу. Цей світ вже не такий спокійний і гармонійний, як в “Античних віршах”. Він більш масштабний, динамічний, всеосяжний. Величність буття постає тут у всій своїй розмаїтості.

Змінюється й структура художнього образу. Якщо раніше автор фіксував увагу на зорових асоціаціях, то тепер візуальність поєднується зі звуками, запахами, відчуттями тепла чи холоду тощо.

Отже, світ пройнятий пафосом руху, неспокою, а це означає, що він ще не досяг бажаної гармонії. Світ у “Варварських віршах” повнозвучний і різнобарвний, він яскравий і несподіваний у своїх незастиглих формах.

Тваринами керують інстинкти. Так само й люди зображуються як істоти фізичні, грубі, підвладні інстинкам. Тут вже немає тієї витонченості в зображенні людини, яка була в “Античних віршах”. Ці образи більше наближені до життя, вони стали не такими прекрасними, але повнокровнішими.

Ліричний герой у “Варварських віршах” більш активний, він більш відверто виражає свою позицію, тому нерідко опис переходить в розповідь. І хоча автор ніколи не виражає прямих оцінок, та все ж таки ліричний герой відчуває цей розмаїтий світ усіма своїми відчуттями.

Мотиви катастрофи, смерті, мороку дають підстави дослідникам говорити про преддекандентство Леконта де Ліля. У “Варварських віршах” гинуть тварини, нерідко змальовується передсмертний присмерк, суцільна темрява, які свідчать про порушення світої гармонії. У поезії митця з’являється образ агонії, який передвіщає світову катастрофу.

“Слони”. Це один із найкращих живописних віршів Леконта де Ліля. Посеред пустелі повільною і важкою ходою йдуть слони. Вони спокійно і поважно долають пустельний простір, йдучи до рідного краю.

Вірш можна умовно поділити на кілька частин. У першій описовій частині змальовується картина червоної пустки. Епітет “червоний” з’являється не випадково, адже пустеля розпечена сонцем. Пустка порівнюється із морською рівниною, яка під сонцем завмерла навіки. Ніщо ту не поворухнеться. Не чути жодного звука. Життя неначе завмерло. Навіть птах не пролітає над розпеченою пустелею, і тільки зрідка

боа повертає свій бік й іскриться його шкіра. Отже, тільки пустка і безмежність навкруги. Час мовби зупинився навіки. Все спить...

У другій частині далеко на обрії з'являється череда слонів. Поет майстерно змальовує цих тварин, акцентуючи увагу на їх важкій ході, описі їхніх тіл. У цій частині вірша переважає описовість, фіксація уваги читачів на окремих деталях.

Немов громаддя скель під смугою ясною,
Ліниво йдуть вони й здіймають пилюгу
І, щоб не збитись їм з далекого шляху,
Руйнують межі дюн масивною стопою.

Веде найстарший їх. Такий дебелий він, –
Мов стовбур дерева, покритого й старого.
А голова – мов схил із урвища гірського,
І висне аркою могутній спину згин.

Не поспішаючи й не стишуючи кроку,
Запилених слонів веде він до мети;
І зразу ж по слідах гігантської ходи
Лишають борозну мандрівники глибоку.

Між іклів хоботи. Звисають вуха їх.
Закривши очі, йдуть, і черево у піні
Парує від жари у тихім безгомінні.
Дзижчить над ними рій якихсь комах їдких.

(Пер. М. Терещенка)

У третій частині автор переходить від опису до розповіді. Поет розповідає про “мрію” слонів – пальмовий край, “де плем'я їх зростало”. У цій частині великого значення набувають образи води й зелені, які протиставляються розпеченій пустці.

Та що спекота їм, і зле кусюче жало,
І сонце дошкульне, що палить ці краї?
Слони замріялись про пальмові гаї,
Про край покинутий, де плем'я їх зростало.

Вони пригадують прудку ріку між гір,
Де плавають кругом страшні гіпопотами,
Куди спускалися й вони очеретами
Напитися води під сяйвом вічних зір.

(Пер. М. Терещенка)

Картина, змальована в останній частині, як міраж серед пустелі, швидко зникає.

І знову в завершальній строфі постає спекотна пустеля, якою йдуть слони, поступово зменшуючись у розмірах і зникаючи за обрієм.

Слони ідуть поважно і поволі,
Мов чорна рисочка, лисніють у пісках.
І ось пустеля знов у непорушних снах,
Коли зникає слід слонів на видноколі.

(Пер. М. Терещенка)

“Дочка еміра”. Твір напрочуд виразний, сповнений яскравих барв. Дочка еміра Айша живе й зростає в прекрасному саду далеко від людських очей. Батько оберігає її від світу й турбот. Навколо неї прекрасна східна природа, красу якої автор передає живописними замальовками, зробленими сильними й виразними мазками.

Прекрасний вечір червінню одяг
Дерева, сповнені затихлих птах,
Які, відбувши співи, гру і скоки,
Сховавши шию в пір'я, сну близькі,
Ще слухають, як плещуться дзвінки
Фонтани і потоки.

І подих з неба теплого, легкий,
Лле, граючись, неясний лепет свій
Між помаранчі і між сикомори,
І на траві широкий оксамит
З понятих нерухом і кротких віт
Спадає тень прозора.

(Пер. М. Ореста)

Вірш пройнятий ароматами трав і дерев. З неба летиться синь... Плещуться дзвінки фонтани і потоки... Образ юної і чистої Айші поетизується. Це улюблений образ Леконта де Ліля.

Вона глядить на рози і ясмин,
Не чує, мріючи, ходи годин;
В легких пантофлях, ноги білопінні
Ясніють між квіток і трав густих,
І овіває простодушний сміх
Її уста невинні.

(Пер. М. Ореста)

Але раптом перед Айшею з'являється видіння – якийсь “незнаний муж, лицем блідий, в ясній кіреї”. Основна частина вірша – діалог Айші із цим чоловіком, котрий називає себе Ісусом, сином рибаря. Ісус розповідає Айші про нове царство, яке він може дати їй, про вічне життя. І Айша йде за Ісусом.

Відтоді, для живих прийнявши скін,
Ніколи Айша монастирських стін
Не полишила, чорних.

(Пер. М. Ореста)

Відмова Айші від світу не трактується як відмова від життя, навпаки, серце героїні відчуло, що таке життя вічне, життя в любові, “сильнішою за сталь”.

“Сон Лейлі”. Це прекрасна живописна картина, створена поетом. На фоні прекрасної природи спить вродлива Лейля. Ніщо не тривожить її сон, і автор тільки милується красою своєї героїні, добираючи до її образу яскраві барви й відтінки. Кольори тут напрочуд яскраві, до того ж це кольори коштовного каміння, що підкреслює матеріальність картини, – рубіни, бурштин, м’яке світло перлин. Лейля порівнюється із пурпурним запашним плодом. Навколо Лейлі – тиша, єдине, що оживлює картину спокою, – це легка усмішка героїні, якій сниться її коханий. Вся картина напоєна теплом і ніжністю.

Ні шуму струменів, ні лепету вітрів;
По травах квітнучих проміння попів плине,
І бенгалійський птах в невідомості години
П’є, мов злотисту кров, сік мангових плодів.

Під небом вицвілім у сонці спечених днів,
В саду володаря, де тіні і тишини,
Спить Лейля – і чоло, яке красять рубіни,
Спочило в хваті обточених перстів.

Рожеву, пройняло її п’янке омління;
Бурштин її ноги забарвив на вузькій
Пантофлі матових перлин м’яке світління.

Вона всміхається: коханий сниться їй,
І вся вона – як плід пурпурний, запашний,
Що серце освіжив, але не губ хотіння.

(Пер. М. Ореста)

Ж.-М. де Ередіа на відкритті пам’ятника Леконтю де Лілю 10 липня 1898 року сказав: “Він жив лише мрією і спогляданням. Краса матеріального світу зачарувувала його. Він володів магичною владою видозмінювати його по-своєму; розкута фантазія, виключно силою бажань його душі, волі та думки, переносила його в будь-які райони Землі, в будь-які історичні епохи. Ревний і невтоленний читач, він відкрив для себе цілий світ у вивченні історичних та етнографічних матеріалів, цілісна картина всесвіту постала перед ним. Дивовижне видовище!”.

Жозе Марія де Ередія

Ж.М. де Ередія народився на Кубі 22 листопада 1842 року. По батьківській лінії належав до старовинного аристократичного роду, що брав початок від конкістадора Педро де Ередія, який став губернатором провінції Нова Андалусія в Колумбії і заснував 1532 року місто Нова Картагена, одне з найбільших у країні. Його син Мігель де Ередія перебрався на Гаїті, де рід залишався до французької революції кінця XVIII ст., коли йому довелося перебратися на Кубу. Загалом цей рід досить глибоко вписався в історію Латинської Америки та її культуру. Він був одним з найдавніших і найбагатших родів цього континенту, статки якого, щоправда, значно зменшилися після згаданої революції. Старший кузен автора “Трофеїв”, теж Хосе Марія Ередія (1803-1839), є видатним кубинським поетом-романтиком і одним із зачинателів національно-визвольного руху на строві.

Мати Ередія походила зі старовинної французької дворянської родини, яка у XVIII переселилася на Гаїті. Шкільну освіту майбутній поет здобував у Франції, після чого 1858 року повернувся на Кубу й слухав лекції в Гаванському університеті. У цей час пробуджується в нього інтерес до поезії, і він починає писати вірші іспанською та французькою мовами. Згодом Ередія зробив вибір на користь французькою мови (цей вибір дослідники пов’язують із тим, що вже був іспанський поет з таким ім’ям; Д. Паламарчук мав свою точку зору: французька мова була більш придатною для сонетних експериментів Ередія).

1861 року Ередія разом з матір’ю переїздить до Парижа й лишається там назавжди. 1866 року закінчує юридичний факультет Паризького університету й водночас Еколь де Шарт, архівно-історичний навчальний заклад. Для творця “Трофеїв” ця друга освіта мала напрочуд велике значення.

Ще раніше поставивши собі присвятити своє життя поезії, Ередія в Парижі реалізує це рішення – як французький поет Жозе-Марія де Ередія. Він зближується з поетами-парнасцями і входить до їхнього гурту, його сонети з’являються в “Сучасному Парнасі” та інших збірниках. Програма парнасізму цілком ним поділяється, в ньому він вбачає останнє й найдовершеніше слово поезії. Незважаючи на велику різницю у віці, він зав’язує дружні стосунки з Леконтом де Лілем. Йому він присвятив свої “Трофеї”, назвавши себе у присвяті вірним учнем і послідовником, хоча вони інколи йшли різними шляхами, що, до речі, подобалося Леконту де Лілю.

Життя Ередія не багате на події й позбавлене внутрішнього драматизму. Він вдало одружився й мав трьох дочок-красунь, які повиходили заміж за письменників і самі не були чужі літературі. Його життя було наповнене передусім поезією, до якої він ставився з надзвичайною вимогливістю.

1894 року Ередія обрали членом Академії, після смерті Леконта де Ліля і на його місце. Поезію Ередія захоплено читали його сучасники, його знали й за межами Франції. Сонети Ередія перекладали в різних країнах, зокрема в Україні (П. Грабовський, М. Зеров, В. Щурат, М. Рильський, Д. Паламарчук, М. Терещенко, М. Москаленко, Д. Павличко, М. Стріха та ін.). Найбільше сонетів Ередія з “Трофеїв” переклав Д. Паламарчук.

“Трофеї” (1893). Ередія увійшов у літературу як автор тільки однієї збірки, що складається зі 118 віршів, але довершеність форми поставила її серед шедеврів світового мистецтва.

Ередія писав збірку довго – протягом тридцяти років, кожний сонет оброблявся автором безліч разів, і над одним твором автор міг працювати навіть кілька місяців, а потім ще повертався до нього. Отже, письменник ставився до слова з майстерністю і точністю ювеліра. Він буквально вирізблював зі слова яскраві образи, поетичні сюжети, які прагнув закарбувати назавжди. Можливо, не випадково у вірші “На старому мосту” з’являється образ ювеліра (золотих справ майстра) та його учнів, серед яких один лише юнак Челліні, не зважаючи ні на що, продовжує свою справу. Таким був і Ередія – ювеліром вишуканого слова, майстром сонета. Ювелірність Ередія полягала в надзвичайні місткості кожної фрази, кожного рядка. Те, на що Гюго потрібна була сторінка, а Леконту де Лілю – цілий вірш, вміщувалося в Ередія в одному рядку. Едмон Гонкур у своєму “Щоденнику” зафіксував слова А. Доде про Ередія: “У всіх нас ідея тягне за собою слово, а в Ередія – зі слова народжується ідея”. “Про це можна було б зробити прецікаву статтю”, – зауважує Гонкур.

Бенедикт Ліфшиц у передмові до російського видання Ередія Д. Олерона (Дмитра Глушкова) писав: “Гордовита назва “Трофеї” – не самопевнена вихватка закоханого в себе поета, не привласнення собі загарбницьким правом лаврового вінка: це коротке і дзвінке слово яскнайкраще визначає підсумок тридцятилітньої боротьби Ередія з безлікою стихією, про яку він розповідає у своєму першому сонеті, – з потугою забуття. З безодні минулих часів, на дні якої спочивають згаслі культури й цивілізації, зважливий дух нащадка конкістадорів наслідюється викрасти, один за одним, скам’янілі уламки того, що раніше було життям, – і магією мистецтва, орфічним закляттям художника, він до нас з царства тіней виводить Еввідіку, що скинула пута смерті... Ередія вбачає завдання художника в умінні знайти в собі самому життєвідчуття всіх епох”.

Д.С. Наливайко пояснює назву збірки так: “Поетична збірка Ередія – це справді трофеї історії й культури, здобувані в постійному поєдинку з невловимим часом, поетичні реставрації життя різних епох, заняті і ремесел людей, краєвидів різних країн і країв, що кореспондують із плином часу, з історією, пам’ятних історичних подій, архітектурних пам’яток і творів мистецтва”.

Отже, у назві підкреслюється художня мета поета – через заглиблення у минуле збирання й вияскравлення для свого часу “трофеїв” давніх епох, цивілізацій, країн і народів. Ередія нерідко називають “археологом” у поезії, збирачем давніх реліквій. Це справедливо лише почасти, оскільки його завданням було не відтворити пал віків, а навпаки – здувати цей пил, щоб показати забуті речі (а речами для Ередія було все – і міф, і образ, і твір мистецтва, і пам’ятка архітектури тощо) в усій своїй красі. Тому від “Трофеїв” Ередія не тхне захланністю, тлінню, навпаки, всі ці речі оживлені, одухотворені талантом майстра, від них лине справжній аромат не-минушого, вічного.

Пристрасть Ередія до минулого, до старовинних речей можна порівняти із колекціонуванням древностей братами Гонкурами Як для Гонкурів, так і для Ередія, старовинна річ не є самоціллю, це – своєрідний ключ до минулого, яке інакше висвітлює й сучасне.

Подолати забуття, оживити, освіжити хоча б на мить минуле – ось таке завдання поставив собі Ередія.

“Поетична реставрація” давнини з допомогою позитивного знання, науки – у цьому полягає сутність змісту збірки “Трофеї”. Ередія ретельно збирав матеріали для своїх віршів, він вивчав мистецтвознавчі, археологічні, історичні праці, обробляв і відбирав знайдені факти, а потім одухотворював їх силою своєї уяви. Для такої “поетичної реставрації” велике значення мали деталі, подробиці, точність. Але щоб “реставрування” не було мертвим, Ередія використовує всі засоби мальовничості, розмаїту палітру кольорів, запахів, звуків тощо. Пам’ятки (чи то міф, чи то давній образ, чи то пам’ятка архітектури тощо) вводяться у реальний контекст, нерідко – в контекст Природи, яка не має часових обмежень. Усе слугує наближенню минулого до сучасності. Тому й зараз, читаючи “Трофеї”, відчуваєш живий подих, живий ритм давнього життя. Хоча для того, щоб зрозуміти деякі вірші, потрібно провести певну дослідницьку роботу (передусім культурно-історичну), це не мертві “трофеї”, а назавжди живі.

Композиція збірки обумовлена культурно-історичними концептами. Книга Ередія складається з п’яти розділів, у яких відтворюються різні культурні світи та епохи:

“Греція і Сицилія” (об’єкт поетичного зображення – класична античність, тут вміщено вірші переважно на античні сюжети, в них втілено відчуття класичної міри, гармонії, настанова на опредмечене втілення, що відповідає класицистичному типу творчості; Ередія орієнтується на класициста Ф. Малерба, вважає, що слід якомога ближче підійти до класичної форми);

“Рим і варвари” (присвячений пізній античності й варварському світові);

“Середньовіччя і Відродження” (має окремих підрозділ “Конкістадори”);

“Схід і тропіки”;

“Природа і мрія” (відходить від культурно-історичних концептів збірки, тут постає патріархальний світ бретонських селянок і рибалок, органічно поєднаний із природою Франції).

У побудові збірки Ередія також орієнтувався на свого вчителя – Леконта де Ліля. Можна помітити типологічну близькість “Античних віршів” Л. де Ліля та розділу “Греція і Сицилія” Ередія, “Варварських віршів Л. де Ліля та розділу “Рим і варвари” Ередія. Як і Л. де Ліль, Ередія опановував східний світ з його особливими релігіями й образами, широко вводив у поезію світ природи.

І все ж таки Ередія був не тільки послідовником, він йшов далі, створюючи уявлення про ціле з окремих частин, кожний вірш укладаючи на визначене місце, як цеглинку в будівлі храму.

Якщо Леконт де Ліль у своїх збірках досить вільно переходив від однієї теми до іншої, міняв ритм і настрої віршів, то в Ередія ми бачимо струнку й виважену архітектоніку збірки. Це простежується як на внутрішньому рівні (тобто на рівні кожного з сонетів, і ця форма теж не була випадковою), так і на зовнішньому рівні (тобто на рівні загальної композиції збірки, в якій вірші циклізуються за певними мотивними, образними, часово-просторовими “вузлами”).

Ередія писав про сонет: “Сама форма сонетів вимагає стриманості довершеності форми: сонет не має права бути тільки гарним, він повинен бути прегарним”. Поет трактував сонет як описово-оповідний жанр, де епічний елемент та неокласична стилістика переважають, ліричне відчуття виражається стримано, тобто опосередковано – не через “я”, а через інші речі.

Сонет за самою своєю природою має струнку композицію, чіткий малюнок, але й їх Ередія вдосконалює за рахунок ще й суто живописної композиції (він не тільки чітко розташовує рядки й рими в сонеті, а й образи, кольори тощо).

І все ж таки Ередія не був “рабом форми”. Його сонети напрочуд гнучкі як у тематичному, так і в ритмомелодичному плані. Вони звучать то безпристрасно, спокійно, то філософськи глибоко, то динамічно. М. Рильський у статті “Про двох поетів” (1926), аналізуючи творчість М. Драй-Хмари, заперечував проти того, щоб називати сонети Ередія “холодними”: “... дуже неплідний це поділ – на поетів холодних і гарячих! Холодний Ередія, – а в його жилах текла й бушувала кров смуглявих конкістадорів, і треба таки справді бути холодним, як крига, щоб не відчувати в його суворих, ювелірно-обточених “Трофеях” биття цього безумного, неспокійного, конкістадорського серця!”.

Поль Верлен писав про Ередіа: “Усі поети доби Відродження, до найвіддаленіших, зверталися до сонета, який у нас воскреснув після 1830 року і знайшов в особі Жозе-Марія де Ередіа, цього іспанця, котрий так дивовижно засвоїв мову й світовідчуття француза, – свого специфічного великого поета... Він незаперечно посів місце короля сонетів, причому сталося це само собою, як само собою прийшли до нього почесні, цілковито ним заслужені”. Саме П. Верлен назвав Ередіа “королем сонетів”.

“Смерть орла”. Вірш входить до останнього розділу збірки “Природа і мрія”, цикл “Бретонське море”. Це чудовий приклад описової поезії Ередіа, в якій переважають живописність і виразність зорових образів. У перших двох строфах автор відтворює політ орла, котрий піднімається вище вічних снігів. Він летить все ближче й ближче до сонця, щоб знайти більше повітря для своєї міці. Автор фіксує увагу на виразній деталі – похмурому (позбавленому життя) погляді його зіниць, який він хоче зігрити сонцем і небесною синню. Орел піднімається все вище й вище. Повтори, які використовує автор (“коли орел піднявся вище за вічні сніги”, “він піднімається”, “весь час вище”, “він піднімається до бурі”), дають нам відчуття вільного, безмежного простору й відчуття свободи. Політ птаха Ередіа визначає епітетами “спокійний” і “гордий”. Поет створив образ прекрасного і величного птаха, котрий піднімається вище за високі гірські вершини. Але політ орла супроводжується грозою (у вірші йде мова про спалахи), проте птах не боїться їх. Ось він “вдихає” потік іскр, піднімається до грози, куди його “манять спалахи”. Кульмінація настає у восьмому рядку вірша: “Блискавка раптово (одним ударом) зламала обидва його крила”.

Політ птаха у грозовому небі – традиційна тема романтичної літератури, але Ередіа підходить до неї не як романтик, а як предстваник “Парнасу”. Для нього головне – не поетизація цього польоту, а відтворення його матеріальності, об’єктивного зображення. Тому цілком реально змальовується і перепона на шляху орла, і трагічні наслідки зустрічі з нею – злам одразу обох крил. У кільмінаційному моменті вірша автор не вдається ні до яких тропів, що ще раз підкреслює жахливу реальність. Велику роль тут відіграє мотив світла. Ми начебто бачимо перед собою цю блискавку і ці важливі деталі – два зламаних крила.

У терцетах настає розв’язка епічного сюжету. З тужливим криком орел, перевертаючись, підхоплений смерчем, спотворений, зникає у вогняному вирі, “випиваючи божественний ковток полум’я, що розгулялося”. Отже, знову політ, але вже не вверх, а вниз, політ у смерть.

І все ж таки образ орла живе у серці ліричного героя вірша, котрий філософськи осмислює змальовану картину і безпосередньо виражає свою позицію в останньому катрені: “Щасливий той, хто заради Слави або Свободи, Відчуваючи свою силу й сп’янівши від своєї мрії, Вмирає ось так –

смертю яскравою і миттєвою”. Останній терцет являє собою синтез тези (перші два катрена) й антитези (перший терцет).

Ми не схильні бачити тут романтичної ідеї й романтизації образу орла. Змальована у світлі блискавки смерть птаха – лише вияскравлення думки поета про життя і про смерть. Можна сказати, що останній терцет – не наче підпис до картини, створеної митцем, або навпаки, картина була створена для того, щоб унаочнити провідну думку. Поєднання зорового образу й думки – характерна особливість стилю Ж.М. Ередія.

“Втеча кентаврів”. Твір увійшов до першого розділу збірки “Трофеї” – “Греція і Сицилія”. У вірші відтворені античні образи кентаврів (напівлюдей-напівконею), яких міф наділяє силою і розумом, але водночас і дикістю, невгамовністю, схильністю до розбоїв та нападів. Усі міфологічні сюжети, пов’язані з кентаврами, опиняються неначе “за кадром”. Головне у вірші – змалювати стрімкий біг, втечу кентаврів.

Автор ще у першій строфі фіксує увагу читачів на тому стані, в якому біжать кентаври: “Вони втікають, сп’янівши від убивств і бунтівництва”, “Їх жене жах, вони відчувають близьку смерть”, “І відчувають уночі запах лева”.

У другій строфі Ередія майстерно передає рух міфологічних істот, і тут акцент переноситься на рухливий пейзаж, що міняється під час бігу кентаврів. Кентаври втікають, долаючи й підминаючи під себе яри, бурхливі потоки, лісові хащі. Ніщо їх не може спинити. Фон цього стрімкого руху швидко міняється, і ось уже видніються обриси Осса, Олімпа і похмурого Пеліону. Згадка про Пеліон не випадкова – це долина Фессалії, де жили кентаври, тобто у вірші вони біжать додому (у першій строфі йшлося про круту гору, яка їх сховає).

Виразної деталізації поет досягає у першому терцеті, де розповідається про те, як один із втікачів лютої орди різко піднімається на диби, обертається, дивиться назад і – знову одним стрибком приєднується до братнього стада. Що ж побачив він?.. Що так злякало його?.. У другому терцеті йдеться про той один-єдиний погляд, який кинув цей кентавр назад, але в ньому фіксується тінь Геракла, що постає у яскравому світлі повного місяця. Геракл, як відомо, кілька разів стикався з кентаврами й вступав із ними в бій. Отже, картину завершено останнім штрихом – тінню Геракла, який переслідує кентаврів, і все це вияскравлює сліпуче місячне сяйво. Сутінки, або темрява, або слабке світло місяця тут не підходять. Ередія був потрібен у цьому вірші повний місяць, який освітлює все напроцуд виразно.

Прекрасне, динамічне полотно Ередія створене в класицистичних традиціях, але тут немає холодної споглядальності класицистів, картина живе, рухається, вражає стрімкістю змін.

“Кораловий риф”. Входить до розділу “Схід і тропіки”. У вірші створено мальовничий морський пейзаж. Це своєрідна жива картина, осяяна сонцем і зігріта теплом тропічного моря. На своїй картині-сонеті Ередія змішує різні кольори й відтінки, і не тільки. Автор дає нам відчути неповторний аромат моря, побачити його флору й фауну.

Сонет побудований напрочуд струнко за своєю композицією. У першому катрені “сонце в морі” й “загадкова зоря” освітлюють ліс абіссинських коралів, а також морських тварин і живу флору. Світло, що спрямоване в глиб моря, – такий головний ракурс митця. “Світло у воді” й “тепло водоймища” – ці два враження поєднуються в даній строфі, створюючи емоційний настрій для розвитку теми.

Далі картина конкретизується у пишних барвах. Сіль та йод забарвлюють піну, переплутані водорості, актинії, морських їжаків – усе це покриває темний пурпур. У другій строфі використовується слово “мадрепор” як збірна назва скупчення коралів. Цей науковий термін (не забуваймо, що Ередія був письменником-дослідником, завжди точним у своїх визначеннях) вводиться у метафоричний зворот: “сплетена глиб блідого мадрепора”. Таким чином, блідий колір коралів і темний пурпур у даній строфі контрастують і створюють гру різних відтінків.

У терцетах пейзаж ще більше деталізується, і тут з’являється улюблена Ередія художня деталь – з-поміж загальної картини вирізняється один-єдиний образ, що стає центром мальовничої композиції. У даному випадку це образ великої риби, яка ліниво пливе у заростях. І знову тут грають барви й відтінки: у прозорій тіні виблискує луска рибини, що порівнюється з емаллю. І раптом риба ударом свого вогняного плавника змушує похмурий і непорушний кристал засвітитися золотим дрижанням перламутру й ізумруду. В останньому терцеті, як бачимо, картина, яка й до цього не була безбарвною, освітилася новим світлом і засяяла в усій своїй красі й по-новому. Один раптовий рух – і весь пейзаж змінився. Ередія у цьому сонеті виступає як натхненний художник, котрий ретельно добирає для свого полотна фарби, вибудовує композицію і завершує картину одним останнім вражаючим мазком.

“На старому мосту”. Сонет, який увійшов до розділу “Середньовіччя і Відродження”, присвячений Антонію ді Сандро, ювелірові. Ередія не випадково звертається до образу видатного майстра, бо він і сам був великим майстром, ювеліром поетичного слова. Тема митця і мистецтва основна в цьому вірші.

Же в першому катрені з’являється образ доблесного, відданого справі Майстра, котрий рано-вранці своїми руками вирізблює латинські вислови на чорній емалі або на золотих застібках.

А тимчасом місто прокидається... Як ми дізнаємося з другого катрена, на старому мосту більшає різного люду: “накидка була в рідстві з черне-

чою рясом та мантиєю”. Ередія не треба описувати кожного, він бере лише одну деталь костюму – і читач отримує збірний образ середньовічної юрби. Прийом метонімії (заміна частиною цілого) допомагає авторові кількома штрихами створити узагальнений образ городян. З-поміж натовпу вирізняються обличчя прекрасних флорентійок. Звернімо увагу на те, що поет привертає увагу до них з допомогою освітлення: “сонце, яке піднімалося в небо вітража, покривало їх ореолом”. Як чудово сказано! “Небо вітража” і “покривало ореолом” – цілком у дусі середньовічного мистецтва. Картина древнього міста не тільки освітлена ранковим сонцем, вона ще й озвучена “світлим звуком срібних дзвонів”.

У наступних двох терцетах ми знову повертаємося до майстерні ювеліра, проте мова йде вже не про нього, а про його учнів. Юні майстри, побачивши прекрасних флорентійок, забули про роботу. І тільки молодий Челліні, учень старого Майстра, нічого не бачить, він працює різцем, як клинком, і чеканить на руків’ї кинджала бій титанів. Отже, в останньому терцеті отримала розвиток і завершення тема мистецтва, яка звучала ще в першому катрені. Справжній митець повністю віддається своїй справі, він живе неначе в іншому світі, не менш значущому за довколишній. Таким чином, у цьому творі звучить улюблена парнасцями тема “мистецтва для мистецтва” і втілена вона у прекрасних мистецьких формах слова.

Вплив поезії парнасців на інші літератури. До 1870-х рр. теорія “Парнасу” досягла Англії, передусім завдяки книзі Т. де Банвіля “Маленький трактат про французьку поезію”. Т. де Банвіль листувався з О. Добсоном, А. Суїнберном, Е. Госсом, Е. Ленгом. Англійські парнасці стали палками прихильниками французької поезії, особливо в питаннях стилю, зокрема вони використовували старовинні французькі форми (балада, рондо та ін.).

Традиції парнасців відновив у своїй творчості австрійський поет Р. М. Рільке, особливо у збірці “Нові поезії”, в якій помітний перехід до пластичної описовості. Як і парнасці, він ретельно випишує кожну річ, надає увагу деталям, матеріалізації речей. Річ у нього живе особливим життям. На формування нової манери Рільке вплинуло, безперечно, захоплення скульптурою Родена, в якій він знаходив зразок пластичності.

Особливу близькість до школи “Парнас” відчували українські неокласики, зокрема Микола Зеров. Як і парнасці, вони шанували талант, цінували літературу передусім за художніми критеріями. Неокласиків приваблювала технічна довершеність поезій парнасців. М. Зеров у сонеті “Pro domo” (23. 04. 1921) писав:

Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий смак,
Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!

Що не митець, то флегма і сіряк,
Що не поет – сентиментальна кваша...
О ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не загруз у твані неборак.

Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога.

Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я.

Символічно, що в першому варіанті був рядок: “Оце твоя, Україно, дорога”. Отже, йшлося про новий напрям українського національного відродження (назва сонета в перекладі з латини означає “в обороні, на власний захист”). Згадані поети Л. де Ліль та Ж. М. Ередія – поети, які орієнтувалися на довершену культуру поетичного мислення й протистояли духовній варваризації мистецтва, були орієнтирами для неокласиків, котрі прагнули прищепити українському мистецтву найкращі традиції світового письменства й вивести її на нові формальні обрії.

М. Зеров у примітках до “Камени” писав: “Праця над латинськими класиками та французькими парнасцями може нам у великій статі пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично обробленої, багатой на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок мови. В цьому перше оправдання такої праці перед лицем сучасності”.

Традиції парнасців простежуються у творчості й інших неокласиків. Не випадково М. Рильського, М. Драй-Хмару, П. Филиповича, О. Бургарда та М. Зерова називали “п’ятеро з Парнасу”.

Парнасці надихали на творчість не тільки неокласиків, а й інших поетів. Так, Марко Вороний, надихнувшись триптихом Ередія “Персей і Андромеда” пише своїх “Персея і Андромеду”. Чимало перегуків і перетинів з Ередія знаходимо в Освальда Бургардта (Юрія Клена). Леконт де Ліль надихав не тільки на переклади, а й на власні творчі пошуки Михайла Зерова (Ореста).

Поезію парнасців перекладали українською М. Зеров, М. Орест, П. Грабовський, В. Щурат, М. Терещенко, Д. Паламарчук та ін.

Парнасизм справив вплив і на російську поезію, зокрема на творчість російських символістів (особливо старшого покоління) – В. Брюсова, І. Анненського та ін. До речі, вони були ж і перекладачами парнасців. М. Гумільов захоплювався Ж.М. Ередія, у творчості обох поетів є типологічно близькі теми – шлях конкістадорів, екзотика далеких країн та ін.

ІМПРЕСІОНІЗМ

Імпресіонізм починає свій відлік у мистецтві з виставки, яка отримала назву “Салон відторгнутих” (1863). Художники, котрі відступили від академізму в живописі, насмілилися виставити свої роботи. Імператор Наполеон III (Луї Наполеон Бонапарт) звелів виділити окремий зал для творів, що з погляду журі були “непристойними”, “неправильними”, “нехудожніми”. Відбраковані полотна були виставлені в тому ж Палаці індустрії, що й експозиція офіційного Салону, але в інших залах з окремим входом. Так уперше в історії мистецтва був зафіксований принцип існування альтернативного мистецтва. Цих художників стали називати “незалежними”, “аморальними”, “руйнівниками пристойності”. Глядачі пішли в той зал, щоб остаточно засудити й осоромити відторгнутих митців, але багато хто відчув насолоду від побачених шедеврів.

Перші імпресіоністи гуртувалися навколо Е. Золя, котрий боровся за новий живопис і опублікував збірку статей “Мій Салон” (1866).

Імпресіонізм створила група однодумців, лідером якої став Клод Моне. Велику роль відіграли його особисті якості: впевненість у собі, сміливість, оптимізм. К. Моне писав: “Я був і хочу залишатися імпресіоністом. Я сам винайшов це слово, виставивши картину, що дала привід якомусь репортеру ввести його в обіг. Як бачите, вона мала успіх. Повторюю, я – імпресіоніст”.

Поняття “імпресіонізм” (фр. *impressionnisme* від *impression* – враження) використовується у двох значеннях:

а) як художній напрям у мистецтві (в образотворчому мистецтві, скульптурі, музиці), що виник у Франції в останню чверть ХІХ ст. і поширився у ряді країн Європи та Америки;

б) як тенденція (стильові складники) у літературі (а також театрі), що виявляється у творчості митців різних напрямів: символізму, натуралізму, реалізму, неоромантизму.

Термін походить від назви відомої картина Клода Моне “Враження. Схід сонця”. Спочатку ця картина повинна була називатися “Море”, але в останню хвилину автор вирішив її назвати інакше. Підпис художника і дата – (18)72 – не відповідає реальній даті – 1873 рік, коли Моне малював цю картину у Гаврі з вікна готелю, яке виходило на порт. Полотно було внесене в каталог першої виставки створеного в 1874 року Анонімного товариства художників. Виставка у відомого фотографа Надара була черговою спробою Моне, Пісарро, Ренуара, Дега, Морізо та інших митців привернути увагу суспільства до своєї творчості й знайти покупців. На стінах було розміщено 165 картин. Але критика негативно оцінила виставку, картин було продано мало й дешево.

Глядачі, котрі звикли до живопису, що являв релігійні або античні сцени, не були готові до сприйняття улюбленої імпресіоністами природної тематики. Ясна палітра й відсутність чітких контурів вважалися просто невмінням малювати. У сатиричному журналі “Шаріварі” з’явилася стаття Луї Леруа, який іронічно обізвав молодих художників “імпресіоністами” (тобто такими, що потрапили під вплив вражень). Але це образливе слово було захоплено сприйняте художниками, які стали себе називати імпресіоністами (протестував тільки Дега). Загалом імпресіоністами називали всіх незалежних художників, котрі протистояли Академії і писали в новій манері. Всі вони прийняли цю назву й об’єдналися в групу, почали видавати журнал “Импресіоніст”.

Принципи нового мистецтва

Імпресіоністи не створювали маніфестів, не висували декларацій. Вони не теоретизували на тему нового мистецтва. Тому програма імпресіонізму постає передусім з художньої практики імпресіоністів, а не з їхніх праць. Відсутність програмної теорії вже було своєрідною декларацією мистецтва, зорієнтованого на широту й розмаїття світу та різноманіття засобів його вираження.

І все ж таки у приватних листах художників-імпресіоністів (К. Пісарро, О. Ренуара, К. Моне та ін.), а також у деяких працях Е. Золя, у щоденнику Е. і Ж. Гонкурів, у статтях С. Малларме та ін. ми знаходимо цікаві висловлювання щодо сутності імпресіоністичного мистецтва.

Слід також зауважити, що імпресіонізм має специфіку виявлення в різних видах мистецтва, тому загальноприйнятої програми імпресіонізму для всіх видів мистецтва не існує. Проте в художній практиці митців різних спрямувань виявилися деякі спільні принципи. Справді, письменники враховували досвід живописців (невипадково Е. Золя почав свою діяльність із захоплення імпресіонізмом, так само Е. і Ж. Гонкури добре знали образотворче мистецтво й це вплинуло на їх стиль і т.д.), музики (поетисимволісти не тільки добре розумілися на музиці, але й самі прагнули “музики у слові”), живопис вплинув і на скульптуру (О. Роден намагався досягти “живописності” своїх творінь, використовував так званий ефект “валера”, поширений у живописі) і т.д. Тобто з виникнення й поширення імпресіонізму розпочалася епоха широкої взаємодії, синтезу різних видів мистецтва, що стане характерною особливістю модернізму.

І. Карабутенко висловив важливу думку: “Поняття “імпресіонізм” асоціюється передусім із певним періодом французького живопису ХІХ століття, проте воно пов’язано і з літературою та музикою. Правильно оцінити значення імпресіонізму можна, тільки осягнувши цю “триєдність”.

У центрі імпресіонізму – емоційна, вразлива особистість, яка здатна чутливо сприймати світ, захоплюватися ним, тонко відчувати всі його зміни та нюанси. Орієнтація на передачу суб’єктивних вражень особис-

тості об'єднувала імпресіоністів. К. Пісарро писав: “Я маю зараз те, що відчуваю”; “У почуттях вся суть, – решта само собою”. Брати Гонкури у “Щоденнику” зазначали: “Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво” (1865).

Ще у 1865 р. Е. Золя писав у статті “Іпполіт Тен як художник”: “Для мене художній твір – це сама людина, яка створила його; я хочу виявити в ній певний темперамент, своєрідну, неповторну інтонацію художника. Чим сильніший у творі відбиток індивідуальності, тим більше він приваблює мене й затримує мою увагу”. Золя цікавить у картинах Е. Мане не те, що зображено на них, а як виявилася в них особистість митця.

Для імпресіонізму важлива не подія, не ситуація, тобто не епічна основа, а передусім – ліричне відчуття. Тому поняття сюжет розуміється не в тому смислі, про що розповідається у творі, а які почуття, відчуття та їх нюанси виражаються в ньому. Імпресіоністичний сюжет – не перебіг подій, а перебіг вражень, плин відчуттів особистості. У статті “Прудон і Курбе” (1865) Е. Золя писав про те, що сюжет для картини абсолютно не важливий, це тільки привід дослідити те чи те явище, геніальність митця полягає в тому, щоб показати явище під певним кутом зору, виразити своє ставлення до нього. Дослідники часто пишуть про те, що твори імпресіоністів неможливо переказати словами, адже вони споріднені не словам, а музиці.

С. Малларме визначив сутність нової поетики так: “Потрібно малювати не річ, а створений нею ефект. Вірш має складатися не зі слів, а з намірів. Слова безсилі перед враженням”.

У своїх пошуках нового мистецтва імпресіоністи спиралися на природу. Тому принцип наслідування природи зумовив близькість натуралістів та імпресіоністів (так було в живописі, так сталося й у літературі: Е. Золя в розробці теорії та практики натуралізму пройшов через захоплення імпресіонізмом). Імпресіоністи відкрили красу натурального, природного світу.

Природа – великий і невичерпний у своїх проявах світ для імпресіоністів. Природний (тобто безпосередній, на основі першого враження) погляд на природний світ визначає особливість стилю імпресіоністів.

На думку Ж. Лафорга, імпресіоніст має “природне око”, яке не пам'ятає про колишні культурні надбання, про правила малюнка, перспективу, колорит; митець виходить до природи, на вільний простір. Головний принцип імпресіонізму: “Бачити природно і безпосередньо малювати так, як бачиться”. Е. Золя писав про картини Е. Мане: критик повинен вчинити так, як художник, “забути про музейні скарби і усталені правила, навчитися дивитися природі в обличчя й бачити її такою, як вона є; не шукати у творах Едуарда Мане нічого, крім відображення дійсності, притаманного його особистому темпераменту і тому по-людськи прекрасному”.

Імпресіоністи любили малювати свої картини не в майстерні, а на відкритому повітрі. К. Моне зазначав: “У мене ніколи не було майстерні, і я не розумію, як можна замикатися в кімнати. Це не годиться для малювання; для живопису – ні”.

Імпресіоністи відкрили *пленер* (від фр. en plein air – на відкритому повітрі) – передача на полотні освітлення предметів, прозорості, чистоти й плинності повітря, пройнятого сонцем, світлом; відтворення художником не стільки предметів, скільки довколишньої атмосфери, мінливості світла, мерехтіння сонця, серпанку тощо; проникнення в глиб системи предмет – повітря – світло. К. Моне в листах до мецената Дюран-Рюеля постійно писав про погоду, тому що від погоди залежало освітлення природи. Імпресіоністи прагнули неначе схопити й зафіксувати світло в певний момент. Французький мистецтвознавець Е. Дюранті відзначає особливу “тонкість зору” імпресіоністів, що дає можливість відтворювати природну вібрацію кольорів, відтінків, взаємодію різних природних сфер.

“Твір мистецтва – це шматок дійсності, побачений крізь темперамент”, – писав Е. Золя в статтях про Е. Мане. Справді, імпресіоністи зображували “шматок дійсності”, який вони неначе вихопили з реального життя силою свого індивідуального сприйняття (“темпераменту”). Звідси – відмова від традиційного розуміння композиції: твори вихоплюють із життя щось випадкове, але завжди характерне, виразне.

Світ у творах імпресіоністів не є статичним, він рухливий, мінливий, розмаїтий у своїх змінах. Він не є застиглим у своїх формах, його форми постійно плинні.

Людина, з погляду імпресіоністів, – органічна частина світу, вона не протиставлена йому, а живе з ним одним життям. Тому імпресіоністи “вписують” образи людей у свої пейзажі. Людина у тісному зв’язку зі світом, з природою, зі своїм середовищем – улюблений сюжет імпресіоністів. Незалежно від того, де зображена людина – чи то в місті, чи то на лоні природи, людина невід’ємна від того світу, де вона живе.

Митці прагнули показати неповторність миттєвостей. Дуже часто імпресіоністи любили малювати один і той самий об’єкт, але в різні часи дня, при різному освітленні, за різних умов. Це давало можливість показати, як міняється і світ, і враження про нього. Так, у 1894 р. К. Моне тричі малює “Руанський собор опівдні” і ще “Руанський собор увечері”. Це різні картини, і головну роль в них відіграє не предмет зображення, а його освітлення, що залежить не тільки від часу, а ще й від погоди. Отже, один і той самий об’єкт втілює різне його сприйняття художником, а також може викликати різні враження у глядачів, різні настрої й почуття.

Імпресіоністи прагнули відновити “цілісність світу”, а звідси – вони не любили чітких контурів, чітких меж між об’єктами. Працюючи дрібними мазками, вони досягали ефекту злиття їх в один цілісний образ світу.

На відміну від реалізму, який зорієнтований на зображення типового, загального, імпресіонізм зорієнтований на об'єктивно одиначне, подане крізь суб'єктивне сприйняття художника.

Ліонелло Вентурі зазначає: “Імпресіонізм змінив бачення світу. Він подолав всі межі не тільки завдяки своїй художній значущості, але й тому, що став втіленням моральних уподобань своєї доби. Зникали останні “аристократи”. Нові соціальні шари привносили в суспільне життя щирість, прямоту, віру в свій ідеал й нестримне бажання свободи. Імпресіонізм, якому притаманна простота, ненависть до пишності, навіть брутальність, не міг, звісно, повернути до себе меценатів...”.

Краса для імпресіоністів – у виразності вираження. Крім того, красивим вважалося тільки достовірне, не вигадане, а побачене в житті. “Краса у правді”, – писав О. Роден.

Оскільки імпресіоністи якомога ближче намагалися наблизитися до природи, то для них категорія краси була передусім категорією природною. Природа завжди прекрасна, треба тільки вміти сприймати її прояви, а отже, все залежить від враження, від того, наскільки тонко вміє реціпієнт сприймати природне життя.

Імпресіоністи вміли бачити красу в простих, буденних явищах, звичайних людях. Вони поетизували буденність, звичайне життя, вміли естетизувати звичайні пози, звичайні рухи, звичайні ситуації. Імпресіоністи уникали довершених моделей, позування. Так, Едуард Мане своєю картиною “Олімпія” (1863) кинув виклик класичному мистецтву і публіці. Художник зобразив на полотні звичайну дівчину, але в позі Венери Тіціана. Модель не мала ані краси Венери, ані її одухотвореності. Яскраві квіти та негритянка на полотні тільки відтіняли бліду шкіру Олімпії. Але публіка не зрозуміла, що ця картина мала характер маніфесту, вона декларувала нове мистецтво, зорієнтоване на звичайних людей і звичайні явища. Майстер видобував красу зі звичайного “людського матеріалу”.

Е. Дега просив свої “моделі” були природними, рухатися, стояти чи сидіти так, як вони звикли зазвичай.

О. Ренуар у листах до Дюран-Рюеля пропонував створити “Товариство іррегулярістів”, яке б об'єднувало митців, які зображували не ідеальні, а природні форми, правдиві моделі та ситуації.

Е. Мане та його сучасники-імпресіоністи будували своє мистецтво на новітніх досягненнях теоретичної оптики, спираючись на праці Гельмгольца і Шейреля.

Трактування ними кольору як окремих мазків чистих фарб, що певним чином, з певної відстані сприйняті оком; ліній як зіставлення по-різному зафарбованих (чи по-різному освітлених) поверхней; світлотіні як іншого вияву світла, як сполуки й боротьби світлових променей різної сили; від-

криття й обґрунтування принципу “додаткових кольорів” і “закону валерів” – всі ці творчі засади імпресіоністичного живопису пов’язані із тогочасною теоретичною оптикою.

Імпресіоністи зрозуміли, що домінуючу роль відіграє не колір, а світло, всі кольори здатні да взаємопроникнення і є різними проявами світла (світлового променя), а звідси – зникають межі між різними кольорами й предметами. Отже, колористичний світ набуває єдності.

Саме на підставі науки імпресіоністи-художники зуміли знайти “цільність світу”. І хоча передусім в оптичному середовищі, але й це було великим досягненням.

У картинах Е. Мане Еміль Золя цінує передусім орієнтацію художника на уважне вивчення реальних явищ реального світу, на наукову достовірність. Якими б незначними та маленькими не були ці явища, їх аналіз важливіший за історичні полотна, ніж композиція, що є плодом уяви художника. По суті, Золя формулює проблему документальності, яка відіграла важливу роль і в творчості самого Золя. До того ж Е. Мане перший почав робити світло головним героєм своїх картин: “Головне у картині – світло”, – вважав митець.

Висуваючи принцип науковості (письменник повинен стати вченим, дослідником), закликаючи митців збирати факти й достовірно їх втілювати, Золя та його школа наближалися до імпресіоністів.

Достовірність трактується імпресіоністами й Золя як наукова достовірність (оскільки вони йдуть слідом за природою, її проявами), але вона не відмінняє індивідуальності художника. “Суб’єктивна науковість” – ось якого висновку доходить Золя (Е. Мане – одночасно вчений, тобто людина вільної думки, і художник, тобто людина відчуттів (“темперамент”)). Справді, імпресіоністи досягли органічного поєднання об’єктивного і суб’єктивного.

При визнанні наукового підходу імпресіоністів до своїх об’єктів Е. Золя разом з тим підкреслював згубність наявності будь-якої абстрактної системи поглядів, філософії – все це може вбити справжнє мистецтво, зробить його фальшивим. Тому художник повинен йти за матеріалом і втілювати не ідеї, а факти, намагатися передати їх достовірно. І при цьому спиратися на своє індивідуальне відчуття матеріалу.

Творчість імпресіоністів пройнята захопленням природою, життям, світом. Вони відображали різнобарв’я дійсності, неповторність кожної миті. Їхнє мистецтво світле й натхненне, воно не тисне на глядача ніякими ідейними настановами, залишає великий простір для різних вражень і почуттів. Твори імпресіоністів залишають відчуття легкості, але за цією легкістю стояла важка й наполеглива праця.

Важливо те, що імпресіоністи відтворили свій час, його ритм, його прояви, художники разом з письменниками відкрили сучасне місто, вони

в вели широко і владно міську людину, міські контрасти, не уникаючи найбільш соціально різких і найдраматичніших.

А. Чегодаєв зазначає, що новизна нового мистецтва полягала не тільки в новому баченні світу в усьому його розмаїтті, а й у новому баченні людини, новій оцінці людини. “Мане, а слідом за ним Дега здобули шекспірівську свободу у ставленні до людини, втративши повагу до соціального положення, та вони взагалі були байдужі до «місця» людини в тодішньому буржуазному суспільстві... У Мане справжня сутність різних і складних людських характерів визначалась душевним ладом, настроями, стремліннями, що виявлялися в певні моменти...».

На картинах імпресіоністів вражає правда життя, не прихована, не заувальована, не прикрашена. Деякі дослідники говорять про критичних пафос імпресіоністів, маючи на увазі, наприклад, такі картини Е. Мане, як “Нана”, “Балкон” та ін., але насправді імпресіоністи прагнули не викривати, а просто змальовувати життя як воно є – в усіх його проявах. Так само, як художники-імпресіоністи прагли достовірності в зображенні природи, так змальовували вони й людину. Сповнені руху картини Е. Дега, де ніхто не позує, а начебто живе своїм життям, – це лише відображення реальних людських ситуацій і стосунків.

Джерела, впливи, традиції

У сучасних дослідженнях давно пишуть про те, що імпресіонізм постав не на пустому місті, він з’явився у певній культурній ситуації і тісно пов’язаний із простором минулого й сучасному йому мистецтва.

В. Прокоф’єв у статті “Імпресіоністи й старі майстри” наголошує на тому, що художники, яких вважали противниками класичних традицій, насправді були міцно пов’язані з попередниками, цінували старих майстрів, училися в них, використовували їх кращі досягнення. “Імпресіонізм не тільки наслідував головні напрями розвитку європейського мистецтва постренесансної епохи й саму ренесансну художню культуру; йому вдалося здійснити свого роду чудо – знову з’єднати те, що після Відродження існувало окремо...”.

Не можна сказати, що поняття “враження” не було у французькому мистецтві до імпресіоністів. Його використовували при характеристиці пейзажної творчості Коро, Добін’ї, Йонкінда.

Ще раніше Ж. Ж. Руссо стверджував, що він завжди прагне зберігати перше враження від природи.

На розвиток імпресіонізму через опосередковане використання справили вплив кантівські та неокантівські філософські та естетичні концепції. Так само опосередковано до імпресіоністів доходили позитивістські ідеї.

Н. Дмитриєва убачає у творчості імпресіоністів відлуння грецького розпису на вазах та східної мініатюри.

Н. Конрад та О. Завадська розкрили вплив японської культури на французький імпресіонізм. Вплив японської гравюри виявився у тому, що імпресіонізм навіть у гравюрі не використовував лінійний контур, контур виникає на межі різних кольорових плям. До речі, брати Гонкури, палкі прихильники японського мистецтва, збирачі колекції малюнків та гравюр, в тому числі японських, прищепили французькій літературі деякі риси японського мистецтва: виразність деталей, підтекст, передача вражень від щойно побаченої картини та ін.

Імпресіонізм спирається і на деякі принципи класицистичного живопису, зокрема Н. Пуссена, передусім у побудові композиції (розташування образів людей на лоні природи).

Творчість нормандських майстрів надзвичайно вплинула на К. Моне. До речі, Ежен Буден учив молодого Моне працювати маслом на природі, що з точки зору академічного мистецтва було неприпустимо.

Скульптор О. Роден схилявся перед великими художниками минулого – генієм античної скульптури Фідієм та видатним митцем Відродження Мікеланджело; велике враження на нього справив і скульптор XVIII ст. Ж. А. Гудон. Родена надихали творіння Данте і вірші Бодлера.

Імпресіоністи вчилися у класиків минулого, але не наслідували їх сліпо. Роден застерігав: “Бійтеся наслідувати ваших попередників”.

І. Карабутенко у статті “Нове про імпресіоністів” пише: “Імпресіонізм – один із різновидів реалізму. На всіх етапах свого розвитку він був тісно пов’язаний із сучасністю”. Про це пише і К. Моклер: “Імпресіонізм поширювався людьми, котрі всі починали з реалізму, тобто з руху, спрямованого проти класичного та романтичного живопису (найвідомішим представником цього руху був Курбе)... Молоді живописці рішуче зверталися до споглядання сучасності й шукали в ній свій настрій”. А. Чегодаєв вважає, що імпресіоністи та їхні попередники від Давида до Дом’є – це одна велика лінія мистецтва XIX століття, для якої характерне реалістичне (в широкому розумінні слова) ставлення до життя.

Імпресіонізм у живописі

Мистецтво **Едуарда Мане** відзначається перехідним характером. З одного боку, він зберігає вірність традиціям реалістичного зображення, а з іншого – належить вже новому часу, добі модернізму. Як інші художники-реалісти, він правдиво зображує життя людей, цікавиться представниками нижчих класів, виявляючи до них відкрите співчуття, використовує традиційні засоби письма (чіткі контури, поетику контрастів тощо). Водночас Мане винайшов нові прийоми живопису, заклавши засади імпресіонізму. Він намагається відтворити майже невловимі стани людини, його цікавлять зміни в духовному світі особистості й у природі, мінливі миттєвості життя людей та навколишньої дійсності.

“Хлопчик із собакою” (1862), “Флейтист” (1866), “Еміль Золя” (1868), “Балкон” (1868-1869), “Читання” (1869), “Аржантейль” (1874), “У човні” (1874), “Стефан Малларме” (1876), “Бар в Фолі-Бержер” (1881) – усі ці картини зображують людей, який автор застав в певний момент, навколо них – звичайне середовище, а кожен із героїв Мане несе в собі свій неповторний душевний настрій.

Мане почав малювати місто, по новому зображував і природу (“Вулиця Моньє в прапорами” – 1878, “Сад у Бельвю” – 1880), використовуючи техніку дрібних мазків.

Основний акцент у своїх роботах **Клод Моне** робить на точності картин довколишнього світу, що передаються через особливості візуального бачення. У творчості Моне відсутнє будь-яке “ідейне насилля” над темами. Художник найбільше любив зображувати якийсь куточок природи в певному стані. Цей стан визначається багатьма об’єктивними і суб’єктивними характеристиками, серед яких однією з найважливіших є фактор часу. Саме тому в назвах більшості картин К. Моне чітко зазначено, коли саме відбулася дія чи рух у природі – часом ледь помітні. Завдання художника – засобами живопису відтворити “рухливі” моменти природних явищ і світу загалом. Отже, головним для Моне була передача самого існування в його нескінченному русі. Вирішуючи цю проблему, Моне застосовував техніку “роздільного мазка”, спираючись на досягнення фізики – метод спектрального аналізу (фарби не змішувалися, і окремі мазки зливалися в єдиний малюнок лише у візуальному сприйнятті, на певній відстані). На полотнах Моне домінує “висвітлена” гама кольорів. На них немає темних чи контрастних тонів, адже художник оспівував прекрасні, неповторні миттєвості життя. Е. Золя про Моне писав так: “Я дуже люблю творчість Моне. Він справжній художник. Головною рисою його таланту є надзвичайна легкість виконання, гнучкий розум і живе, швидке сприйняття будь-якої теми”.

Картина “Сніданок на траві” (1866) написана під впливом однойменного полотна Едуарда Мане (виставленого 1863 року у межах “Салона відторгнених”). Твір Е. Мане викликав скандал, оскільки у ньому була зображена на першому плані гола жінка серед одягнених чоловіків. Е. Мане звинувачували в непристойності, в нехтуванні правилами моралі. Публіка звернула увагу не на світлі тони та спрощені форми, не на гру світла й тіні, а на оголене тіло. Клод Моне був на боці Мане. І він вирішив написати своє полотно на цю ж тему. “робив так, як усі: спочатку виконував невеличкі етюди на пленері, потім у майстерні komponував їх воедино. Ця картина недосконала, але недосконалися важливі для мене”, – писав автор. Справді, на цьому полотні немає досконалих постатей, жінки не дуже привабливі, чоловіки теж не грані, підстаркуваті. Але хіба це важливо?.. Головне те, що художник зобразив живих людей у просторі живої природи.

Головна особливість картини – проникнення сонячного проміння крізь мереживне листя дерев, і ці сонячні промені по-різному освітлюють героїв полотна. Світло лине й доторкається до різних фрагментів: людської шкіри, тканини на сукні, тарілки, склянки, трави тощо... Отже, К. Моне спробував розвинути поетику Е. Мане на інших моделях, і це йому вдалося.

У другій половині 1870-х рр. Моне цікавив ефект туману в живописі. Він доходить висновку, що найкраще для цього підходить водяна пара і дим від потягів. Художник спостерігає, як пара надає повітрю густоти, форми, кольору, міняє атмосферу. Моне вирішує малювати всередині самого вокзалу, щоб вихопити “шматок життя”. Але як цього досягти?... Як зупинити натуру?.. І от Моне, який завжди був без грошей, одягає найкращий сюртук, білу сорочку, циліндр і приходить до начальника вокзалу домовлятися. Начальник вокзалу переконаний, що перед ним важлива персона і дає дозвіл на малювання. На прохання Моне залізничники затримують потяг з Руану, тому художнику потрібні вечірні кольори. Робітники додають вугілля в топку, щоб пара виходила великими кільцями... Коли Моне закінчив працювати, всі йому низько вклоняються... Так було створене полотно “Вокзал Сен-Лазар” (1877). На картині зображена складна архітектура вокзалу, автор звертає увагу на прозорість скла, на ефект пари, що розчиняється у повітрі.

Морські пейзажі (“Скелі й морський берег в бухті д’Аваль” – 1885, “Ла Маннепорт – 1883) принесли славу К. Моне. Митець стежить за грою світла й води. Вражає ефект віддзеркалення світла у воді, рухливої поверхні. Рухлива поверхня моря начебто контрастує зі статичною поверхнею скель, але навіть скелі у Моне не статичні, вони сповнені гра тонів та відтінків, бо поверхня їх не рівна, а отже, й світло не рівно лягає на них, по-різному висвітлюючи боки каменя.

“Прогулянка. Жінка з парасолькою” (1875). “Жінка з парасолькою” (1886) – на цих картинах головним стає рух вітру, повітря, що оживлює весь пейзаж, органічною картиною якого є людина. Парасолька дає ефект тіні, яка разом зі світлом по-різному впливає на враження від тіла, тканини, волосся тощо.

Полотнами “Стоги” (1890-1891) Моне вводив нову тему і водночас хотів показати хід часу, який впливає на зображення стогів. Художник прагнув вловити миттєву мінливість світла. А нерівна поверхня стогів дає цікавий матеріал для спостереження над грою кольорів та відтінків.

“Собор у Руані” – ще одна відома тема Моне. Митця цікавить гра світла на камені, небо і земля тут фактично не існують, тому собор займає весь простір композиції. Моне спостерігає за собором у різні часи доби, в різних погодних умовах, при різному освітленні. Тому кожна з його картин, присвячена одному й тому самому собору, неповторна. Фарби і

фрагменти зливаються між собою, Моне володів чудовим мистецтвом переходів. Ще одна характерна деталь – всередині картини неначе живе світло. Камінь у Моне таким чином оживлюється, одухотворюється.

“Бульвар Капуцинів” (1873) відтворює міський пейзаж, де і природа, і люди зливаються в єдине ціле. Малювання юрби – улюблена тема імпресіоністів, яка дозволяє створити різнобарвну палітру життя, показати гру кольорів, світла й тіні.

П’єр Огюст Ренуар приділяв велику увагу не стільки відтворенню станів природи, скільки зображенню людського обличчя в його постійній зміні залежно від настроїв та почуттів. Оскільки емоційна сфера жінок та дітей найбільш рухлива і складна, художник робить їх головними героями своїх картин. Його цікавить людський стан як такий. Він нічого не вигадує, не нав’язує своїх оцінок. Як і творчість інших імпресіоністів, спадок Ренуара є асоціальним: він обирає свої моделі не за належністю до певного соціального класу, а тому, що вони цікавлять його як особистості. Герої Ренуара постають перед глядачами в буденних, прости, звичних для них ситуаціях. Тут немає високої патетики, зображення героїчних вчинків, як у мистецтві минулих епох. Але, зображуючи свої моделі в природних умовах, митець поетизує їх, передаючи красу кожної миті життя.

Відчуття життя у Ренуара було захоплюючим, радісним і завжди живим, щирим, тому не випадково його називали “художником щастя”. О. Мірбо говорив: “Ренуар – єдиний художник, який не писав сумних картин”. На картинах Ренуара немає ні чорного, ні взагалі темних кольорів, палітра фарб світла. Сам Ренуар писав: “Живопис створений для того, щоб прикрашати стіни, а тому треба, щоб вона була розкішною... Картина повинна бути приємною, радісною і милою, так милою...”

“Хлопчик з кішкою”, “Портрет дівчинки”, “Анна”, “Дівчина з віялом” та ін. – усі ці картини втілюють захоплення митця природністю своїх моделей.

Ренуар часто малював і масові сцени, що являють собою “шматок життя”, поданий напрочуд натурально, в усій невимушеності: “Сніданок гребців” – 1881, “Парасольки” – 1881, “Мулен де Галетт” – 1876 та ін.

Головна тема **Каміля Пісарро** – тема міста. Вона приваблювала його передусім тим, що місто він вважав втіленням нескінченного й безмежного в своїх проявах руху, а імпресіоністи були співцями руху. Пісарро любив зображувати великі зібрання людей на вулицях, рух екіпажів. Він жив духом свого часу, тому його не випадково називали “поетом міста”. Його цікавило розмаїте життя міста, причому в певний час. Так, Оперний проїзд у Парижі зображений художником перед виставою, коли люди поспішали до Опери, жваво обговорюючи щось у передчутті зустрічі з мистецтвом. Бульвар Монмартр показаний під час дощу. На картинах

Піссарро природні явища завжди супроводжують життя суспільства, складаючи з ним єдине ціле.

К. Піссарро писав: “Я у захваті від того, що можу намалювати ці паризькі вулиці, які зазвичай називають брудними й негарними. Насправді вони світлі й сріблясті, і там просто вирує життя!”.

“Бульвар Монмартр. Захід” (1897), “Міст Буалдьє в Руані. Захід. Туман” (1896) та ін. – все це поеми міста. Але Піссарро малював і природу, і портрети. Його майстерність виявилася в різних жанрах живопису.

Едгар Дега називав себе реалістом і не погоджувався, коли його заохочували до імпресіонізму. Він захоплювався живописом Енгра, італійськими митцями. Але вплив нового мистецтва позначився і на його манері. Головне, що цікавить Дега, – це рух. Він прагнув якомога точніше відобразити момент руху. Тому він шукає свої моделі серед артистів балету, цирку і взагалі – у житті. Для нього не має значення характер руху, яким би складним він не був. Він шукає нових засобів зображення руху (злиття фарб, гра світлотіні та ін.). І в цьому сенсі він, безперечно, імпресіоніст. Полотна Дега відзначаються розмаїттям несподіваних ракурсів, площин руху. Втім, на відміну від інших імпресіоністів, він лишається вірним “міцному” малюнку (тобто малюнку з чіткими контурами).

Найбільш відомі полотна Дега: “Блакитні танцівниці”, “Зірка балета (прима-балерина)” (1876-77), “Танцівниця з букетом квітів на поклоні” (1877), “Прасувальниці” (1884-1886), “У модистки” (1882-1886), “Жінка, яка розчесує волосся” (1887-1890), “Після купання” (1885-1886), “Музиканти к оркестрі” (1870-1871), “Урок танців” (1873-1875).

Полотна **Альфреда Сіслея** відзначаються особливим поетичним баченням природи. Пристрасно закоханий у природу, він обирає такі природні моменти, які пробуджують його почуття: плин хмарок, рух води у річці... Художник тонко відчував природу, найменші зміни в її стані. Він зображував лише мінливе й неповторне, мимоволі передаючи ностальгію мешканця міста, якому не вистачає тісного спілкування з природою. У пейзажах Сіслея немає складної композиції, віні напрочуд прості, колористика зводиться до одного простого тону – блакитний (“Повінь у Пор-Марлі”), бузковий (“Сніговий пейзаж із мисливцем”), сірий (“Вітряний день у Веньо”) і т.п. Але на картинах Сіслея за простотою прихований глибокий ліризм, тонке відчуття природи.

Найвизначнішим скульптуром імпресіонізму був **Огюст Роден**. Він порівнював митця з Богом. “Рука Творця” – відома скульптура Родена, що має програмний смисл. Це символ творіння, божественного створення світу. Символ творчості, художньої діяльності.

Роден створив цілу серію скульптурних портретів: Бальзака, Гюго, Шоу та ін. Їм притаманні глибокий психологізм, правдивість.

Роден висунув важливу ідею – скульптура повинна рухатися. Він визначив рух як перехід від однієї пози до іншої – так звана кругла скульптура розкривається з нових боків, коли глядач обходить її довкола. Наприклад, скульптура “Іоанн Хреститель” (1878) створена так, начебто проповідник ось-ось зійде з постаменту і понесе у світ слово віри.

Скульптури Родена відзначаються плинністю форм, вони не є застиглими позами, вони неначе живі (наприклад, “Поцілунок” та ін.).

Скульптури Родена імпресіоністичні, оскільки він створював ефекти світлотіні, щось на зразок “скульптурного пленера”. Роден застосовує м’яку обробку глини, мармуру, бронзи, художньо організує взаємодію цих матеріалів із повітряним середовищем.

Роден використовував у скульптурі не лише світлотіні, але й “колір”. Ось як сам Роден говорив про античну копію Венери Медицейської: “Посмотрите на эти яркие блики на груди, на эти золотисто-желтые оттенки, на эту светотень, легко и трепетно обволакивающую боцественное тело... Разве это не чудесная симфония “белого и черного”? Каким бы парадоксом это ни казалось, но великие скульпторы – такие же колористы, как и лучшие живописцы или, вернее, как лучшие граверы” (Роден О. Сборник статей о творчестве. – М., 1960. – С. 45).

Для Родена мистецтво – передусім почуття, дух (наприклад, відома скульптура Родена “Мислитель”).

Митець використовував метод валера, який був поширений і в живописі. Валер – співвідношення світла й тіні, що допомагає показати предмет у повітряному середовищі. У скульптурі валер гарно виявляється, коли на постать глядач дивиться у сутінках: видно лише загальний силует, загальний контур, а деталі не мають значення. Отже, для Родена головне – рух, загальний контур.

У музиці імпресіонізм представляли композитори **Клод Дебюссі** та **Моріс Равель**. Характеризуючи принципи свого мистецтва, К. Дебюссі писав: “Займаються метафізикою, а не музикою. Музика повинна стихійно рееструватися слухачем, без того, щоб він відчував потребу у виявленні абстрактних ідей... Не прислухаються довкола себе до безкінечних шумів природи... Ось, на мою думку, новий шлях... Це мистецтво вільне, мистецтво вільного повітря, співзвучне стихам, вітру, небу, морю!.. Я тільки намагаюся висловити якомога відвертіше відчуття і почуття, які переживаю – все інше для мене нічого не означає”.

Однак дослідники відзначають, що в музиці, як і в поезії, імпресіонізм подеколи зливався з символізмом. Так, Дебюссі через враження, відчуття прагнув проникнути до істини, і хоча її й не можна показати, але можна натякнути (сугестивність).

Музиці М. Равеля притаманна тонка чутливість, екзотична гармонійність, яскраві оркестрові ефекти (“Гра води” – 1901, “Дафніс і Хлоя” – 1912, “Болеро для оркестра” – 1928).

Французькі композитори-імпресіоністи створювали музику відкритого повітря, в ній неначе чується тремтіння листя, шелест трави, аромати квітів.

Імпресіонізм у літературі

Літературний імпресіонізм вже на ранньому етапі розвивається не як однорідне явище. Імпресіоністичні елементи виявилися у творчості письменників різних напрямів: натуралізму, реалізму, символізму, неоромантизму.

Брати Едмон і Жюль Гонкури. Родоначальниками “психологічного імпресіонізму” вважають братів Гонкурів. Вони вважали себе першими поетами нервів, “більш чутливими та вразливими, ніж інші”.

Гонкури ввели в літературу представників демократичних шарів, їх цікавили внутрішні переживання простої людини. Вони показували стрімку зміну психологічних станів особистості (наприклад, образ Жерміні Ласерте з однойменного роману).

Велике значення Гонкури надавали середовищу. Як натуралісти вони показували вплив середовища на людину та на її природні інстинкти, а як імпресіоністи, показали органічний взаємозв’язок людини й середовища. Людина вписана у світ речей, які живуть з людиною одним життям.

У романі “Жерміні Ласерте” та “Брати Земганно” виявляється характерна особливість стилю Гонкурів – малювання картинами, причому ці картини створені дрібними мазками, які лише протягом оповіді зливаються в єдине ціле.

Сюжет у Гонкурів неначе розпадається, це вже не той стрункий, моноцентричний сюжет, який використовували їхні попередники-реалісти. Гонкури перші вводять в літературу сюжет розмитий, фрагментарний, побудований на відчуттях та враженнях.

Слід відзначити майстерність пейзажів Гонкурів. У романі “Жерміні Ласерте” створені чудові міські пейзажі, органічною частиною яких є і людина. А в “Братах Земганно” Едмон Гонкур увиразнює пейзажі природи, використовуючи прийом освітлення. Саме світло у його пейзажах надає неповторності формам і кольорам.

Гонкури уважно придивлялися до людини не тільки в психологічному, але й у фізіологічному плані. Точні фізіологічні портрети Жерміні Ласерте, циркачів, в яких ретельно змальовується кожна деталь, кожна риса тіла, зроблені з допомогою освітлення, також зближують Гонкурів з імпресіоністами.

Гонкури багато уваги приділяли кольоровій гамі, в якій змальовувалася та чи та сцена. Згадаймо сцену міського “балу”, де зібралися представники

нижчих прошарків і куди потрапила Жерміні Ласерте, щоб бути ближче до предмета своєї уваги – Жупійона. Автори описують завсідників у сірих або чорних кольорах, і тільки Жерміні вирізнялася серед маси білим комірцем, чистою сукнею, капелюшком. Так само можна відзначити виразність колористичної палітри в “Братах Земганно”, де Едмон Гонкур ще більше надавав увагу фарбам (і в описах природи, і в описах циркових вистав).

У романі “Брати Земганно” Едмон Гонкур близький до техніки Дега. Змалювання героїв у русі, увага до їхньої пластики, динамізм описів, поданих на фоні певного середовища, – стильова домінанта твору. Едмона Гонкура, як і Дега, цікавили циркачі, оскільки їхнє насичене рухом життя давало цікавий матеріал для спостереження.

Еміль Золя. Відомо, що Е. Золя захоплювався художниками-імпресіоністами. Його приваблювала в імпресіонізмі науковість, точність, поєднання об’єктивного та суб’єктивного. Золя захищав від нападів Е. Мане, товаришував з іншими митцями. Імпресіонізм у живописі дав поштовх естетичним шуканням самого Золя й призвів його до створення теорії натуралізму. Але в його підходах до натуралізму ми бачимо чимало спільного з імпресіоністичною манерою. Наприклад, висловлювання Золя про зображення “куточка природи крізь темперамент”, про значення безпосереднього враження, індивідуальність, яка виявляється передусім у сприйнятті матеріалу.

Золя як художник, як творець епопеї “Ругон-Маккари” нерідко використовував у своїх творах імпресіоністичний стиль. Напрочуд показовим у цьому плані є роман “Черевко Парижа”, в якому створені колоритні картини різних куточків ринку. Золя описує купи овочів, фруктів, м’яса, риби тощо, враховуючи ефект освітлення, гру світла й тіні та ін. Ринок показаний у різні часи дня й ночі, і щоразу він постає у новому ракурсі. Ми можемо тут знайти й цікаві жанрові замальовки людей, органічно вписаних у середовище. Образ художника в романі “Черевко Парижа” не є випадковим, у пошуках художником нової натури втілені й шукання самого Золя. У фіналі останнє слово залишається саме за художником, котрий хоча й визнає, що ринок перемиг, що продажна й аморальна атмосфера знищила людину, не може не захоплюватися живою натурою.

Гюстав Флобер. Вже у “Пані Боварі” вироблення “об’єктивного стилю” зближувало письменника з манерою художників-імпресіоністів, котрі теж прагнули бути точними в зображенні дійсності.

Цікаво, що у змалюванні образів “Пані Боварі” Флобер відмовляється від деталізації, він дає лише загальний, так би мовити, контур, який постає трохи розмитим, лишаючи простір для уяви читача. Так, у портреті Емми не зазначені конкретні деталі – форма обличчя, колір очей, ніс тощо. Це вияв так званого ефекту “валера” в літературі (важливі не деталі, а обриси).

У романі “Виховання почуттів” ми бачимо “шматок життя”, дійсність як вона є, що також зближує Флобера і з натуралістами, і з імпресіоністами.

У “Вихованні почуттів” автор малює дрібними мазками, що зливаються в одну велику й різнобарвну картину життя.

Цікавими є описи природи у “Вихованні почуттів”, що показують природу в мінливих станах, які залежать від часу дня, освітлення. У пейзаж включені й люди. Флобер фіксує не тільки те, що видно зовні, а і яке враження лишає та чи та картина куточку природи. Привертають увагу динамічні міські пейзажі, створені Флобером у “Вихованні почуттів”.

У “Вихованні почуттів” Флобер і далі використовує техніку “контурного” портрета. До того ж важливо, чиїми очима подане зображення, адже від цього залежить враження. Важливим є і ефект гри світла й тіні.

Гіде Мопассан. У творчості Мопассана помітну роль відіграють елементи імпресіонізму. Вже у романах митця “Життя”, “Монт-Оріоль” та ін. ми бачимо розкішні пейзажі, зроблені в імпресіоністичній манері. Імпресіоністичні замальовки включені в реалістичний сюжет. Автор уважно придивляється до змін у природі, до кольорів та їх відтінків, фіксує роль освітлення. Те, що пейзажі психологізовані, одразу помітно, адже вони подані в сприйнятті того чи іншого героя, допомагають передати його внутрішній стан. Як і художники-імпресіоністи, Мопассан любить малювати словом один і той самий куточок природи в різні часи, і то не є повтором, адже міняється і сама картина, і враження від неї.

Імпресіоністичні елементи більш потужно виявляються в новелістиці Мопассана. Наприклад, вже у “Пампушці” в реалістичну оповідь був включений пейзаж, який зображував падіння білого снігу, який стирав усі межі між предметами. Але у пізній новелістиці реалістичного сюжету вже немає. Сюжет складає плин відчуттів, асоціацій, вражень. Фрагментарна композиція, побудована тільки на асоціаціях героя (в даному випадку це ліричний герой – герой-митець, герой-філософ), сприяє створенню імпресіоністичного пейзажу. Наприклад, у збірці “Мандрівне життя” (1889) ми бачимо різнобарв’я кольорів, звуків, запахів... Рух невольовимих відчуттів і вражень, вираження прихованого “я”, що намагається усвідомити себе через відчуття й враження, складає основний зміст збірки.

У новелі “Ніч” Мопассан розмірковує про нові обрії мистецтва, заснованого на відчуттях. Важливо й те, що Мопассан пише про синтез видів мистецтв, що дало поштовх для розвитку модернізму.

У новелі “Італійське узбережжя” створений прекрасний імпресіоністичний пейзаж, побудований засобами живопису. Описи людей подаються в силуетній манері: автор подає лише загальні обриси тіла, кількома штрихами змальовує людей (ефект “валера”). Мопассан створює прекрасні ліричні замальовки різних міст – Флоренції, Пізи, Сіцилії, Палермо та ін. Міські пейзажі подаються не тільки у безпосередніх вра-

женнях, але й в асоціаціях ліричного героя, який пригадує твори мистецтва відомих майстрів.

Імпресіонізм та символізм

У поезії імпресіонізм зливається із символізмом. Що ж єднало імпресіонізм та символізм?

По-перше, поетичний образ Ідеї в поезії ставав чуттєвим, втіленим у суб'єктивному. По-друге, музичність – спільна основа символізму та імпресіонізму, оскільки музика слугувала й втіленням Ідеї, а з іншого боку, давала можливість відтворити миттеві, плінні враження, асоціації. “Музика перш за все”, – цей відомий вислів П. Верлена міг бути визнаний одночасно символістами й імпресіоністами.

По-третє, втілення первісних емоцій та відчуттів у кольорові плями, яким надається символічне значення. Взагалі, закон відповідностей єднає символізм та імпресіонізм. Про відповідності писав у відомому сонеті «Відповідності» Ш. Бодлер. А Рембо у сонеті «Голосні» потім встановлює співвідношення між звуком і кольором. Учень С. Малларме Рене Гіль у праці “Трактат про слово” (1886) встановлює відповідність між буквами й звуками, а також між звуками й музичними інструментами (F, L, R, S, Z – трубі, кларнети, маленькі флейти; D, G, H, P, Q – скрипки, гітари, арфи і т.д.). Гіль писав про поезію, яка “буде мислити словами, що здобули свій первісний зміст, словами, які, крім точного смислу, містять у собі силу враження”.

По-четверте, принцип сугестивності не повідомляє, а навіює, розчинює точний смисл слів. А це можливо тільки на підставі імпресіоністичного письма (через кольорові плями, світло чи тінь, звукову оболонку, ритм тощо).

По-п'яте, до Ідеї можна піднятися тільки через враження, через ефект, який малює художник. С. Малларме писав: “Нарешті я розпочав свою “Іродіаду”. Зі страхом, неначе я придумую мову, що повинна ґрунтуватися на зовсім новій поетиці, яку я можу визначити двома словами: малювати не річ, а створюваний нею ефект. Вірш у такому випадку має складатися не зі слів, але із намірів, і всі слова бліднуть перед враженням”; “Я винайшов свій, особливий спосіб закарбовувати миттеві враження. Усі ці враження йдуть один за одним, як у симфонії, і часто цілими днями запитую себе, чи може це йти за іншим, у чому їх близькість та їх ефект...”.

Поль Верлен. Д. Наливайко зазначає: “Верлен пов’язаний не з однією, а з трьома течіями у французькій літературі і мистецтві другої половини ХІХ ст. – з “Парнасом”, імпресіонізмом та символізмом, не вкладаючись, однак, в жодну з них.”

Збірка “Сатурнічні поезії” (1866) була задумана як суто парнаська, але вже тут з’явилися м’які, ліричні твори у новій стильовій манері. “Романси

без слів” (1874) та інші збірки митця (“Любов – 1888, “Пісня для неї” – 1891) засвідчили велику роль імпресіоністичних елементів у тісному зв’язку з іншими.

Мерехтливі, ледь окреслені образи, натяки створюють стильову палітру поета. Звуки, кольори, явища природи навіюють певні асоціації, які, в свою чергу, огортаються смисловим ореолом, що підказує читачам власні настрої. Так, запах резеди, що “пахтить так солодко, аж їдко”, викликає спогади про минуле кохання (“По трьох літах”). Зима навіює думку про минущість почуттів (“Туга”) і т.д.

Фіксація почуттів і вражень у творчості поета нагадує окремі штрихи на полотнах імпресіоністів, які окремо не сприймаються, але, зливаючись в один малюнок, створюють певний настрій. До своїх поетичних картин автор добирає не тільки образи, а й кольори, звуки:

В місячнім світлі
Мліють гаї;
В ночі розквітлій
Тчуть солов’ї
Співи-узори...
О люба зоре!
В ставі сріблестім
Чорна верба,
Шепче між листям
Вітру журба
Палко і рвійно...
Разом помріймо!

(Пер. М. Лукаша)

Поезія Верлена імпресіоністична, оскільки автора зачаровує стихія миттєвих вражень, порушуючи межу між суб’єктивним і об’єктивним, тілом і душою, піднесеним і буденним.

Постійним мотивом творчості поета є також злиття станів душі та природи. Тому пейзажі природи нерідко у Верлена стають і пейзажами душі його ліричного героя. Улюбленим художнім засобом Верлена є персоніфікація, яка досягається з допомогою епітетів, метафор, порівнянь та інших тропів, які неначе оживлюють все довкола. Земля у нього “співає”, “сумує”, “мріє” (“У вечірньому тливі”). Очерет “шепочеться з вітром” (“Вечірня зоря”).

Найхарактернішою рисою поезії Верлена є її музикальність, що стала особливим способом поетичного світовідчуття, ліричної свідомості. Скрипки листопада тихо плачуть, весна співає серенади, а зоря “озивається сурмою”. У Верлена мелодійно звучать і свист вітру, і кружляння осіннього листка, і навіть тиша.

Б. Пастернак, який дуже любив Верлена і вчився у нього створенню імпресіоністичного пейзажу в поезії, писав, що Верлен “надавав словам тієї безмежної свободи, яка і була його відкриттям у ліриці та на яку можна натрапити лише в майстрів прозового діалогу в романі чи в драмі. Паризька фраза в усій її незайманості й чарівній влучності влітала з вулиці й лягала на строфу цілком, без найменшого силування, як мелодичний матеріал для всієї наступної будови”.

Поезії Верлена властива й своєрідна живописність, створювана засобами слова. Один із його циклів не випадково називається “Акварелі”, що підкреслює особливу мальовничість поетичного стилю. У вірші “Сплін” яскраві природні кольори (червоні повні рожі, зелений ярий хміль, блакитне чисте небо, море синє мов зі скла) передають повноту життя закоханих, гармонію двох сердець. А коли ліричний герой сумує, “жовта туга листя” огортає його душу, трава здається “чорною”, небо “тьміє мідно”, “зір нема” (“Шарлеруа”, “О сумна пустеле!..”, “Тобі” та ін.). Малюнки, що виникають у поезіях Верлена, сповнені неясних, туманних обрисів, викликаючи різні враження та почуття.

Вірш “Поетичне мистецтво” (збірка “Колись і недавно”) став програвомим твором поета. Він був написаний з нагоди 200-річчя виходу в світ трактату Н. Буало “Мистецтво поетичне”. Верлен визначив у творі нові підходи до мистецтва, хоча й не ставив за мету стати засновником нової поетики: “Не можна повністю зрозуміти “Поетичне мистецтво, адже це, зрештою, лише пісня, та я і не став би будувати теорії”. Втім, саме цей твір Верлена якнайтонше і якнайточніше відбиває особливості символізму та імпресіонізму.

Поет заперечує раціоналізм у мистецтві. Головне для нього – інтуїтивне пізнання, з допомогою якого тільки й можна досягнути таємничий світ людських почуттів, природи, мрій. Лірика має звертатися до душі людини, змушуючи її шукати “нову блакить, нову любов”. Митець протиставляє традиційній літературі, побудованій на логічних зв’язках образів, явищ і понять, поезію нового часу, де “найперше – музика у слові”. Тому поет радить брати з віршових розмірів той, який не обтяжує, а навпаки – “плине”, віддзеркалюючи плин людських настроїв та почуттів. Музикальність – ключ до художнього образу, до стану душі.

Бо наймиліший спів – сп’янілий,
Він невиразне й точне сплів.
В нім – любий погляд з-під вуалю,
В нім – золоте тремтіння дня
Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю.

(Пер. Г. Кочура)

Поет підкреслює також різницю між “барвами” й “відтінками”. На його думку, за “барвами” закріплюються певні змістові значення, а за “відтінками”, навпаки, приховується те, що не можна визначити, назвати, зрозуміти раціонально. Саме відтінки, півтони дозволяють відобразити певні настрої та емоції.

Відтінок лиш єднати може

Сурму і флейту, мрію й сон.

Верлен виступає різко проти риторики, яка, на його думку, обмежує свободу поета: “Хребет риториці скрути Та ще як слід приборкай рими...”

Отже, митець вимагає “музики всякчас і знов”, щоб вірш (спів) завше був “крилатий” і шукав у небесах “нову красу”, “нову любов”.

Щоб мчав, де далеч не похмура,

Де чари діє вітерець,

Де пахне м'ята і чебрець...

А решта все – література.

(Пер. Г. Кочура)

Артур Рембо. Творча енергія поета була спрямована на розкриття чення духу людини, що знайшло втілення у так званому “вільному польоті слів”, які набували в його віршах незвичайних значень – асоціативних, настроєвих, звукових тощо. Ще у 1871 році сімнадцятирічний Рембо писав: “Я – це хтось інший. Якщо мідь одного разу прокидається трубою, не вона в цьому винна. Для мене цілком очевидно: я присутній при прокльовуванні своєї думки: роздивляюся її, слухаю її, проводжу смичком, симфонія починає тріпотіти або раптовим стрибком з'являється на сцені...”. У тому ж році Рембо в листі до свого друга П. Демені зазначав: “Я кажу, що треба стати ясновидцем, зробити себе ясновидцем...Поет робить себе ясновидцем довгим, безмежним і обґрунтованим розладом усіх почуттів. Придатні будь-які форми любові, страждання, безумства... Він сам шукає, сам виснажує себе всілякими отрутами, аби мати лише квінтесенцію.”

Рембо стверджував, що поет є посередником між землею і небом, між буденним світом і світом вічних ідей та образів, тому завдання поезії – передати читачам своє особисте враження через дивовижні образи, символи, натяки, кольорову гаму, ритм тощо.

Ліричний герой А. Рембо, на відміну від героя віршів Верлена, не такий чутливий і замріяний, його духовна енергія здійснює прорив в іншу, підсвідому реальність, де все набуває яскравішого забарвлення, емоційної виразності. Замість мерехтливих, неясних обрисів поет застосовує кольорові контрасти, ритмічні дисонанси, поєднує несумісні образи й у такий спосіб висловлює враження й відчуття.

У творчості Рембо поєдналися риси імпресіонізму, символізму та неоромантизму, що засвідчують найкращі його поезії: “П'яний корабель”, “Голосівки”, “Моя циганерія”, “Відчуття”, “Вороння” та ін.

Стефан Малларме. Д. Наливайко зауважує, що парадигму французького символізму визначають дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ньому взаємодоповнювалися і взаємодіяли: “З одного боку, в поезії французького символізму відбувалося вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, несвідомого, настроєвого, пошуки його неопосередкованого вираження, “прямого”, що діє поза “сенсами” сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (Верлен), “музикально” передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. В поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, – до викликання і навіювання образів, уявлень, настроїв, душевних станів, марень тощо... З іншого боку, в поезію входить метафізика (в первісному й основному значенні – те, що за “фізикою”, за фізично-чуттєвим), але не у вигляді розробки філософських тез чи мотивів: це метафізика, що є умонастроєм, переживанням чи душевним станом і теж не піддається прямому поетичному вислову. Її вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французьких символістів невідчутне не є трансцендентним, “потойбічним” – воно є “посейбічним”, таким, що існує як ідеї, передчуття, абстракції, універсалії, як конденсації духовних і душевних станів до згустків нерозчленованих значень.

Перша з названих інтенцій найповніше і найяскравіше втілення знайшла в поезії Поля Верлена, в якій синтезувалися символізм та імпресіонізм; притаманна вона, але на інший лад, і поезії Рембо, якій разом з тим не чужа й друга інтенція. Та вона найповніше й найактивніше проявляється в поезії Малларме; однак і він, прагнучи вираження в поетичному слові “чистої сутності речей”, не цурався евокаційно-сугестивної “магії”, щоб надати цьому вираженню поетичного чару й експресії” (Д. Наливайко). С. Малларме створив драму “Іродіада” (1867-1869) та збірник “Вірші” (1887). Для Малларме література музикальна і, як і музика, оперує враженнями: “Я знайшов свій, особливий спосіб закарбовувати миттєві враження. Усі ці враження йдуть одне за одним, як у симфонії...”. Малларме вважав, що в літературі “слова відображаються одне в одному настільки, що здаються такими, що не мають власного забарвлення, здаються тільки переходами гами”.

Малларме досяг великої майстерності у відтворенні “ефектів”, які створюють певні явища та предмети. Велике значення має не тільки сам “ефект”, а переходи “ефектів”, взаємозв’язки між ними.

Марсель Пруст. Сам митець основний свій принцип схарактеризував так: “Тільки враження – критерій істини”. Він дотримується концепції А. Бергсона, який вважав мистецтво “піднесеною формою цікавості до реальності”. Прусту були близькими також основні поняття бергсонової

філософії – “протяжність” та “інтуїція”. Роман (суб’єктивна епопея) “У пошуках втраченого часу” побудований на враженнях головного героя, котрий зберігає їх у своїй пам’яті. Плин вражень визначає рух сюжету. У цьому сенсі роман має не просто героя, а ліричного героя, оскільки головна лінія у творі не епічна, а саме лірична, спрямована на вираження об’єктивного через суб’єктивне. Із філіжанки чаю у Пруста постає весь Комбре.

Враження прустівського героя насичені асоціаціями з малярством старих італійських майстрів – С. Боттічеллі, А. Мантеньї, Тіціана та ін. У його пам’яті звучить постійно музична фраза Вентейля, що кожного разу викликає ті чи ті враження та асоціації. Проза Пруста просякнута ароматом рослин, різнобарв’ям фарб. Письменник створює чимало пейзажів природи та міських пейзажів в імпресіоністичній манері. Отже, час у Пруста має не стільки реальну хронологію, скільки хронологію психологічну, яка фіксується у кольорах, звуках, запахах тощо.

Як бачимо, імпресіонізм – надзвичайно складне й неоднорідне явище, воно має свою специфіку в різних видах мистецтва. А у творчості різних митців імпресіоністичні елементи органічно поєднувалися з іншими, що свідчить про надзвичайну гнучкість, пластичність і широту імпресіонізму.

СИМВОЛІЗМ

Наприкінці ХІХ століття письменники активно шукали шляхів оновлення літератури. Реалізм і натуралізм вже не задовольняли потреби митців, які намагалися здійснити прорив зі світу буденного у світ Краси та Гармонії, де панує вічна Істина. Письменники мріяли про твори, які відображували б не об'єктивні предмети і життя людей, а духовне буття, що, на їхню думку, має особливі закони. Як зазначав С. Малларме, усе єство поетів заповонила думка про Книгу, де було б “орфічне потрактування Землі, справжнє призначення поета і найвища мета літературного дійства – бути зняряддям Духу”. Ці прагнення знайшли втілення в теорії і практиці однієї з літературних течій модернізму – символізму, який виник і найяскравіше розвинувся у французькій поезії, справивши величезний вплив на всю світову літературу.

З глибокої давнини людській культурі було притаманне символічне розуміння світу, тобто сприйняття явищ у вигляді певних знаків, які опосередковано відображають сутність речей та їхніх властивостей, узагальнюючи ті чи інші погляди, вірування, мрії.

Однак концепція символу склалася лише в епоху романтизму – у творах І. Канта, Ф. Крейцера, Й. В. Гете і Ф. Шеллінга. Німецькі романтики чимало зробили для розвитку теорії символу, показавши багатозначність символу, його здатність втілювати “загальну ідею”, тяжіння до універсального пояснення світу та пошуки одвічного смислу всього сущого.

Один із дослідників символізму Г. Косиков відзначив різницю між символом і метафорою: “Із суто технічної точки зору (з погляду внутрішньої структури) символ близький до тропів, заснованих на паралелізмі й широкій семантичній узгоджуваності, передусім до метафори. Але тим важливішим є різниця між ними. У метафорі... “метафоричний фокус”, з одного боку, і “референт”, з іншого, нерівноправні: другий відіграє допоміжну роль стосовно першого... А щодо символу, то тут обидва предмети, що перебувають у символічних зв'язках, постають як принципово рівні: образ бодлерівського “моря”, передавши образу “людини” свої ознаки, не згасає, а навпаки оживає й активізується за рахунок того, що “людина” також наділяє його своїми ознаками й навпаки. Отже, в символі обидва об'єкти є одночасно і “фокусом” і “референтом”... Символічні відносини є відносини взаємодоповнення... Символ відкритий назовні, він уподібнюється вказівнику, що відсилає до інших об'єктів предметного світу.

Із цим пов'язана друга відмінність символу від метафори... Метафорична глибина не є безмежною: число ознак, що метафора може забирати в одного предмета задля іншого, може бути досить великим, але не безмежним. Метафоричний образ уподібнюється яскравій, але короткочасному та ізольованому спалаху: вичерпавши “матеріал” свого “рефе-

рента”, такий образ згасає, і щоб метафоризований предмет знову “засвітився”, йому потрібно знайти якесь нове явище для зіставлення, однак це вже буде нова метафора... А символи мають нездоланне тяжіння до того, щоб поєднуватися у зв’язні ланцюги, де шляхом постійного обміну ознаками народжуються постійно нові уподібнення (кожен предмет стає символізованим і символізуючим, причиною і наслідком, таким, що рухає і який рухають), де ці предмети постійно виходять за власні межі, адже кінець одного обов’язково означає початок іншого, де вони передають одне одному не тільки свої якості, а й свою енергію...

Тут прихована третя, головна відмінність символу від метафори: вони існують у різних вимірах. Життєве середовище метафори, якою вона здатна задовольнятися, – це коло емпірично даних речей, що можуть існувати незалежно одне від одного, не маючи одне перед одним ані переваг, ані відповідальності... Це “горизонтальний” світ, ... внаслідок цього метафору не можна ані “посилити”, ані “поглибити”. А символ разом із “горизонтальним”, суто предметним виміром дійсності, передбачає також і її “вертикальний” вимір... Осягнути символічну природу світобудови – означає здійснити сходження зі світу чистої предметності до високого світу його смислових першопочатків...”.

Що ж стосується символу та алегорії, то специфічне злиття в символі предмета й смислу, на думку Г. Косикова, дозволяє встановити його принципіву відмінність від алегорії, де будь-яка індивідуальна річ (чи її образ) відіграє суто допоміжну роль – роль наочної ілюстрації заради певної “загальної ідеї”. “Алегоричний смисл – це завжди певне абстрактне поняття, яке можна вкласти в образ чи видобути з нього, як із зовнішньої оболонки, прикріпити його до іншого образу. Напроти, символічний смисл, розчинений у предметі, у понятійному плані є невичерпним – це “невизначене всезагальне”, багатшарова, до того ж безмежна смислова глибина, не підвладна раціональному осмисленню...” (Г. Косиков). Алегорія нагадує певну “загадку”, що передбачає одномоментну “розгадку”, а символ завжди лишається “таємницею”, яка має безліч тлумачень. Прихований смисл символу є невичерпним.

Пафос німецького романтизму, за словами Г. Косикова, полягав у тому, щоб повернути “душі” заборані в неї права, щоб показати, що вона являє собою осереддя невичерпного і по суті ще не звіданого світу найтонших і невлотимих переживань, які, піддаючись суто раціональному “опануванню”, тим часом саморозкриваються у людських мріях, сновидіннях, мареннях, особливо в поезії. Саме в добу німецького романтизму поезія розумілася як особливий, відмінний від будь-якого іншого, а тому своєрідний засіб осмислення світу. Якщо наукову істину можна здобути з допомогою раціональних прийомів, то поезія дозволяє “відчути” істину інтуїтивно, неначе в містичному спогляданні.

Німецькі романтики не протиставляли людину (суб'єкт) об'єктивному світу, намагаючись розглядати її в цілісній картині життя. Це життя не аналізується ззовні, а осягається зсередини завдяки єдиній природі індивідуальної та світової душ, що дозволяє людині відчувати символічні зв'язки між подіями та явищами, а через них – почути голос самого буття.

Природа сприймалася німецькими романтиками як символ, крізь який проступають риси Безкінечного, функція поета потрактовувалася в орфічній традиції: поет – пророк, медіум, “вустами котрого говорить Бог”. (В. Шервашидзе). Отже, у романтизмі були закладені засади символістської літературної практики.

Відлуння німецької романтичної філософії символу досягло Франції. Філософ *Т. Жуффруа* в “Лекціях з естетики” (1822) зазначав: “Будь-який предмет, будь-яка думка є символами... Усе, що ми безпосередньо відчуваємо і сприймаємо, символічно, оскільки викликає в нас уявлення про те, чого ми не сприймаємо... Романтик бажає одухотворити матеріальну природу... Поезія є... низкою символів, які постали перед розумом, щоб він міг осягнути небачене”.

Поет *О. Гіро* у той же час писав у журналі “Французька муза”: “В очах поета все символічно; у нескінченних образах і порівняннях він прагне віднайти першоджерела тієї мови, яка була дана людині Богом... Якщо поезія шукає символи в природних предметах, це означає, що вона з'ясовує на підставі даних явищ єдину причину, яка їх спородила, адже будь-яка річ, як і будь-яка істота, приховують у собі таємничий смисл, який треба виявити”.

Французький поет *Ж. де Нерваль* відчував себе сновидцем і магом, якому доступна таїна світобудови.

Французька романтична лірика середини ХІХ ст. (Ламартін, Вінї, Мюссе, Гюго та ін.) підготувала перехід до якісно нового етапу літератури – символізму, який став результатом поступового розвитку мистецтва.

Зокрема, творчість *Ш. Бодлера* засвідчила, що внутрішня логіка переживань поета-романтика закономірно призводить до символізму. У збірці “Квіти зла” поет шукав одвічного сенсу буття, з'ясовуючи причетність до нього людини, а це, на думку Г. Косикова, було “зерном, з якого виросла символічна література”.

“Світ має смисл, а людина до цього смислу причетна, – ось зерно, з якого здатна вирости символістська література чи, в крайньому випадку, символістські мотиви у творчості того чи іншого поета. Саме таким поетом був Шарль Бодлер”, – пише Г. Косиков.

Нестримне бажання проникнути в таємницю світобудови спонукало Бодлера шукати відповідності поміж речами, встановлювати між ними певні аналогії з допомогою символів. Поет називав мистецтво “піднесе-

ною деформацією природи”, що створює “Сад істинної Краси” у вільному польоті фантазії та уяви. Уява, з погляду Бодлера, – майже божественна здатність, яка із самого початку, поза філософськими методами, здатна встановлювати приховані, таємничі відносини між речами та явищами. У творчості Бодлера знаходимо органічне поєднання традицій романтизму й засад нового напрямку – символізму.

Етапи французького символізму

Як літературна течія символізм сформувався у французькій поезії 70-80-х років XIX ст. і розвивався аж до початку XX ст. Історію французького символізму поділяють на три етапи.

Перший, 70-ті – друга половина 80-х років XIX ст., – період становлення напрямку. У цей час С. Малларме створив літературний салон для молодих поетів, які шукали в поезії засобів зображення “цілісних емоцій” та навіювання настроїв. У 1886 році була опублікована стаття Ж. Мореаса “Літературний маніфест. Символізм”, у якій викладена програма нової течії в ліриці. Поетичними відкриттями збагатили світову поезію твори П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо та інших видатних ліриків Франції.

Символізм активно розвивався протягом другого етапу – у 80-90-ті роки XIX ст. Період його підйому представлений творами Ф. Вьеле-Гріффена, А. де Реньє, Е. Рейно, Е. Верхарна, Ш. Моріса, С. Малларме, Г. Кана, М. Метерлінка.

У третій період (кінець XIX – початок XX ст.) відбувається спад символізму, символістський рух у Франції поступово згасає. Хоча у цей час ще активно працювали А. де Реньє, П. Фор, А. Жід, П. Валері, П. Клодель та інші поети, але естетика символістів уже не задовольняла письменників нового покоління, які шукали інших художніх форм. А. де Реньє писав: “Символізму зазвичай докоряють, що він зневажає Життя. Ми марили, а вони (молоді поети, які йдуть на зміну символістам) хочуть жити і розповідати про пережите – розповідати безпосередньо, просто, довірливо, особисто. Вони не бажають оспівувати людину в оточенні символів, вони хочуть висловлювати її думки, почуття і переживання». Проте французький символізм був яскравою й цікавою епохою в поезії, епохою, яка позначилася неповторними художніми відкриттями і літературними знахідками.

Поетика символізму

Концепція світу. Звільнення духовної субстанції. Французькі символисти оголосили існування кількох світів: реального (об’єктивного), духовного (суб’єктивного) та ідеального (світу вічних ідей). На їхню думку, матеріальна природа – лише оболонка для духовної субстанції, яку має звільнити поет, щоб спрямувати її на пошук вічної Ідеї, Краси та Гармонії.

Наближення до Таїни, Вічності, Смыслу. С. Малларме у своїх працях “Визначення поезії” (1884), “Книга, зняряддя духа” (1895), “Криза вірша” (1892) та інших зазначив, що, на відміну від реалізму та натуралізму з їхнім безпосереднім зображенням світу, а також всупереч принципам об’єктивістської поезії парнасців, поезія символістів покликана наблизитися до непізнаної Таїни, Вічності, Смыслу: “Речі існують поза нами, і не наша мета їх створювати; нам треба лише відчувати зв’язки між ними, із цього сплітаються вірші та оркестрова музика голосів Духу і Всесвіту”.

Краса – це Істина і форма Бога. Символісти мріяли про вічну Істину з її незмінними законами. Вони сподівалися знайти цю Істину в царині прекрасного, у потойбічному світі, де, за виразом Ш. Морріса, “душі знаходять осяяння й гармонію”.

Поет Сен-Поль Ру писав: “В Істині я шукаю зовнішній вигляд Краси, а сутність її шукаю у Бога... Краса – форма Бога, прагнути до неї – означає прагнути до Бога, а показати її – означає показати Бога. Знайди Красу і знайдеш Добро, позбавившись нудних повчань. Виявити Бога – призначення Поета”. Поетові відводилася роль провідника людства до сфери ідеального. Він уподібнювався Прометею або Орфею, бо його покликанням було одухотворення дійсності, створення образів й символів, що мали протистояти буденній реальності. Розуміння мистецтва як творення нового, піднесеного світу, а не як відображення об’єктивно існуючих речей, стало важливим принципом символізму і модернізму взагалі.

Поет – божество, творець нового світу. А. Жід писав, що поет – людина, котра вмє бачити. “Що ж вона бачить? Рай. Адже Рай – всюди...”. Символісти вважали, що поет здатен прозрівати Невідоме. Силою духу він здійснює прорив у нематеріальні сфери.

Пріоритет інтуїції, що розглядається як містичне прозріння. Дорогоказом на шляху до незнаного й небаченого мала стати інтуїція. Символісти не аналізували і не пояснювали світ, вони прагнули відчувати його духовну сутність у суголоссі думок, почуттів, вражень та асоціацій. На їхню думку, мистецтво випереджає людство, бо звертається не до розуму, а до інтуїції. Поет наділений особливим даром божественного бачення, що дозволяє йому осягнути невідоме, таємниче. Ш. Морріс у статті “Література сьогоднішнього дня” (1889) закликав письменників до “інтуїтивного відкриття радості наближення Вічності”.

Ставлення до слова. Співвідношення між смислами. Символісти висунули нове розуміння слів та їх значень. Слова і навіть звуки вони наділяли особливим таємничим змістом, емоційним смыслом. До того ж для символістів мали значення не стільки самі слова та їх тлумачення, скільки зв’язки між ними. Усі зв’язки, мотиви й відповідності у символістів зливаються в єдину, співзвучну людським почуттям мелодію, в якій чується голос вічної Ідеї.

Символ – засіб осягнення глибинної сутності. Відмовившись від зображення дійсності, поети-символісти почали створювати нові естетичні форми, намагаючись осягнути глибинну сутність світу за допомогою символів. Ці символи втілювали одвічні ідеї – Краси, Істини, Гармонії. Водночас вони були концентрацією певних відчуттів та емоцій. Призначення символів – сприяти наближенню до духовної таїни, пробуджувати почуття читачів і залучати їх до пошуку незнаного. М. Метерлінк в одному зі своїх інтерв'ю закликав довіритися символу, а “якщо символ надзвичайно піднесений, отже, твір надзвичайно гуманний”, бо в ньому б'ється пульс Вічності.

На думку французьких символістів, символ виникає спонтанно, його появу не можна пояснити логікою, як не можна пояснити почуття і настрої особистості або виявлення Духу. Поетичний образ, за словами М. Метерлінка, – це “коралове ложе, з якого виростає острів-символ”. Обриси “острову-символу” нечіткі, він неначе постає з туману, і здалеку не видно, “що там відбувається, які його розміри, хто там живе”.

М. Метерлінк порівнює читача з мандрівником, що може тільки здогадуватися про “острів-символ”, який промайнув на мить і сховався за обрій, щоб потім з'явитися знов, але вже в новому, несподіваному вигляді. Символ завжди багатозначний, він лишає читачам простір для відгадування, спонукаючи роботу їхньої уяви та відчуттів. Однак розмаїття значень символу не заперечує його головного призначення – “бути знаком її величності Ідеї”. Поет Ж. Ванор писав: “Мистецтво – це перетворення Ідеї на символ і розвиток її за допомогою гармонійних варіацій”.

У “Трактаті про Нарциса (теорія символу)” (1891) письменник А. Жід уподібнював поета міфічному Нарцису, який, споглядаючи у воді своє відображення, кожного разу бачив інше: вода навіювала йому образи минулого, сучасного і майбутнього, підказувала різні настрої та асоціації. Так і поет, подібно до Нарциса, споглядає символи, щоб наблизитися до Ідеї. Поет, за визначенням А. Жіда, – “людина, яка вміє дивитися й вдивлятися”. Істина ховається за формами-символами, єдине призначення яких – виявити цю Істину.

Сугестивність. Одним із найважливіших принципів символістської поезії є сугестія (лат. suggestio – натяк, навіювання). Французькі символісти започаткували створення таких образів і символів, які навіювали певні настрої, асоціації та аналогії. Поети не висловлювали свою думку безпосередньо, нічого не з'ясовували до кінця, не робили висновків і, тим більше, не повчали. Вони давали змогу читачам самим “домислити і завершити написане”. Поезія лише навіювала певні думки, настрої і підказувала шляхи до світу вічних ідей. За образним визначенням А. Мокеля, “форми твору схожі на пунктирні лінії малюнка”, про який треба здогадатися читачеві, але всі лінії сходяться до однієї точки, де сяє Ідея. І читач “в гли-

бинах свого “я” має побачити фокус усіх ліній, єдиний символ усіх форм”. Ш. Морріс вважав, що “сугестія – це мова відповідностей, спорідненості душі й природи, вона не прагне передати образ предмета, а проникає в глибину його ества, стає його голосом; вона стає голосом предмета, про який хоче розповісти, голосом душі, до якої звернена розповідь”.

Метамова – мова глибинної сутності, а не прямої номінації. Французькі символісти проголосили своїм завданням створення нової мови – метамови. Як зазначав С. Малларме, існують дві мови – мова безпосередньої номінації (називання) предметів і явищ та мова глибинної сутності. При цьому найважливішою є саме ця, друга мова, яка допомагає проникнути в глибини людських переживань та вічних ідей, а отже й наблизитися до розуміння сутності світу.

Для метамови символістів, які вважали своє мистецтво синтетичним, характерні синтез, динаміка і абстракція. Поєднуючи зв’язки між словами, прихований символічний зміст зі звуком і ритмом, слово – з музикою, вони намагалися створити цілісне уявлення про людину і світ, відродити втрачену, на їхню думку, гармонію.

С. Малларме писав: “Поезія є те, що дозволяє висловити – з допомогою людської мови, яка здобула свій первісний ритм, – прихований зміст розмаїтого буття: тим самим вона дарує нашому тлінному життю справжній сенс, і тому Ідеал будь-якої духовної діяльності полягає саме в цьому”.

Поезія символістів стала особливою музикою, в якій мелодія складалася зі співзвуччя, ритму, інтонації, пауз і недомовок. “Гармонія відтінків і звуків, – зазначав Ш. Морріс, – символізує гармонію душ і світів”. Один із представників французького символізму С. Мерріль у статті “Кредо” (1892) стверджував, що “поезія – одночасно Слово і Музика... Словом вона промовляє і мислить. Музикою співає і марить”.

Динаміка ліричних творів символістів зумовлена рухом поетичних символів, яким, на думку митців, керує Дух. Зміна почуттів, вражень, настроїв, асоціацій відображає мінливі порухи душі, пошук єдиної основи всього – Першобуття, тяжіння до вічної Ідеї та Гармонії. Через спонтанні зміни образів, символів і відчуттів, через зміни ритму та мелодії поетична Інтуїція рухається в напрямку непізної Таїни. Таємничість поезії досягалася завдяки аналогіям, асоціаціям, тропам, натякам, які дозволяли, за словами поета Сен-Поля Ру, “відірватися від матеріального світу й полинути у світ невідомо прекрасний, одухотворюючи все на своєму шляху”. Ж. Ванор писав: “Символістська література намагається звести всі феномени думки й почуття до першоджерела, знайти єдину їх основу, яка виявляється у безлічі облич. Для цієї літератури характерні насамперед метафори та аналогії; вона шукає спорідненості між різними, на перший погляд, явищами. Саме тому вона так часто вражає читачів, оспівуючи звучання запаху, колір ноти, аромат думки”.

Великою заслугою поетів Франції є розвиток віршової структури, оновлення традиційних поетичних канонів. Письменник Ж. Мореас закликав відроджувати старовинну метрику і водночас створювати нові рими, строфи й жанри. Французькі символісти розвинули вільний вірш, який, на думку Ф. Вьєле-Гріффена, став “духовним досягненням усієї поезії загалом: вільний вірш – не просто графічна форма, а насамперед певна внутрішня позиція; у поетичному русі символістів приваблює його дух, цей дух робить його плідним і тривалим”.

На першому етапі *французький символізм був тісно пов'язаний з імпресіонізмом*. Послаблення логічної єдності поетичного тексту заради посилення ритміко-інтонаційної єдності та емоційного впливу призводило до того, що вірші сприймалися читачами безпосередньо і цілісно, як музичні твори або твори живопису. Відтворення імпресіоністичних вражень і настроїв у поєднанні із символістським тяжінням до світу вічних ідей надавало поезії особливої піднесеності. Відчуття від реальних предметів та емоції набували узагальнюючого значення. Митці шукали “постійних форм Вічності в тілесних образах світу”. Імпресіонізм і символізм збагатили одне одного, наблизивши письменників до спільної мети пошуку нової універсальної мови, через яку промовляє Дух.

Отже, французькі символісти розглядали поезію як особливий процес творення. С. Малларме порівнював ідеали символістів із коштовностями: у їхній поезії сяють в одвічній красі справжні скарби людської душі, яка прагне досягти високого й прекрасного світу.

Символізм в Україні

Ідеї французьких символістів позначилися на творчості українських письменників: М. Вороного, Олександра Олеся, О. Слісаренка, Д. Загула, Б. Лепкого, П. Карманського, П. Тичини та ін. Український символізм уперше у вітчизняній літературі поставив на чільне місце естетичний критерій. Так, готуючи до друку альманах “З-над хмар і з долин” (перше українське видання модерністського спрямування), Микола Вороний повідомляв у відкритому листі до співвітчизників, що хоче упорядкувати літературний часопис нового типу, складений із творів, які б відзначалися високими естетичними якостями і наближалися б до сучасних європейських літератур – творів, “хоч з маленькою ціною оригінальності, з незалежною вільною ідеєю, з сучасним змістом, де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого неба, що від віків манить нас своєю незглибною таємничістю”. Письменник вважав неприйнятними для свого альманаху примітивні побутово-етнографічні та натуралістичні, спрощено тенденційні твори. Саме з цього листа розпочалася доба українського відродження, нова ера української культури, яка сягнула вершин світового мистецтва. Але не всі українські письменники були згодні з по-

зицією М. Вороного. Іван Франко у передмові до поеми “Лісова ідилія” розкритикував модерністів, назвавши М. Вороного “ідеалістом непоправним”. Микола Вороний не забарився з відповіддю. До альманаху “З-над хмар і з долин”, що вийшов у 1903 році, він включив свій вірш “Іванові Франкові” (1902) з епіграфом із Ш. Бодлера: “Предметом поезії є тільки вона сама, а не дійсність”. У цьому вірші Вороний проголосив цінність поезії і високе призначення поета. Мистецтво – це торжество духу, свободи, генія. Автор висловив глибинне бажання нової генерації українських митців і фактично сформулював програму українського символізму:

Душа бажає скинути пута,
 Що в їх здавен вона закута,
 Бажає ширшого простору –
 Схопитись і злетіти вгору,
 Життя брудне, життя нікчемне
 Забути і пізнати надземне,
 Все неосяжне – обхопити,
 Незрозуміле – зрозуміти!

Утім, українські символисти, на відміну від французьких, не відмовилися від громадянських обов’язків, виходячи у своїй творчості із твердого переконання, що в українській культурі найперший обов’язок письменників – займатися духовним розвитком нації. Отже, специфіку українського символізму становить поєднання принципів Краси і Правди.

Окрім західних філософій, українські символисти спиралися на “філософію серця” Г. Сковороди, їхнім творам властива особлива задушевність, так званий кордоцентризм, що став характерною ознакою вітчизняної літератури взагалі. Наші письменники збагатили скарбницю світового символізму новими формами вираження душевних почуттів (особливою милозвучністю, використанням жанрів українського фольклору – пісні, думи, казки тощо, поєднанням абстрактних символів з реальними враженнями). В поезіях українських символістів відчувається туга за вимріяним прекрасним світом, де особа і нація, подолавши відчуженість, зливаються в одне ціле.

Як і в європейській літературі, на ранньому етапі свого розвитку символізм в Україні був тісно пов’язаний з імпресіонізмом, що особливо відчутно в поезії М. Вороного, Олександра Олеся та інших українських поетів.

ШАРЛЬ БОДЛЕР

У своєму щоденнику «Мое оголене серце» (1855–1866) Шарль Бодлер писав: «Почуття самотності, з самого мого дитинства. Незважаючи на близьких – і особливо у колі товаришів – почуття вічно самотньої долі. І водночас – сильна жага до життя і насолод». У цих словах – весь Шарль Бодлер. Невтомний шукач пригод всього нового і разом з тим сумний самотник. Любитель життя і ворог того, що заважає жити. Прихильник Краси, Істини, Бога і співбесідник Диявола, що «говорив з ним про приховані бажання й інстинкти». Свою суперечливість Бодлер усвідомив з ранніх літ: «Ще зовсім дитиною я відчув у своєму серці два протилежні почуття: жах життя і захоплення життям». Щодо захоплення життям усе ясно: Бодлер завжди прагнув жити на повну силу – творити, кохати, відчувати, шукати, навіть ненавидіти. Все до кінця, без останку, до останнього подиху. А що означає «жах життя»? Чи це життя було таким жahlливим, чи поет сам чогось боявся? Чого?.. На долю Бодлера випало чимало «жахів життя», і в боротьбі з ними, а радше – з самим собою і формувався трагічний геній, що так і залишився вічно самотнім як у житті, так і в історії літератури, бо незвичайність Бодлера вирізняла його поміж інших постатей, напрямів, течій. Яких же суперечностей зазнав на своєму життєвому шляху письменник, і які протиріччя хвилювали його душу?

Шарль Бодлер народився 17 квітня 1821 року в Парижі. У шість років він втратив батька, котрий був майже на сорок років старший за матір. Батько поета походив із селян, але виявив неабиякі таланти, що допомогли йому пробитися в житті. Він умів сумлінно працювати і вивчився настільки, щоб стати вихователем дітей герцога Шуазель-Пралена. Батько увійшов до кола інтелігенції, яка сформувалася в добу Просвітництва, сповідував республіканські ідеї, добре знався на літературі, живопису, музиці.

Мати поета походила з міщанської родини. Коли помер старий пан Бодлер, вона, 25-річна жінка, залишилася з малолітнім сином на руках і, не витримавши життєвих випробувань, незабаром вдруге вийшла заміж за майора Жака Опіка, який згодом дослужився до генерала. Вітчим помістив пасерба у колеж інтерном (тобто він жив і учився поза домівкою). Другий шлюб матері був справжньою трагедією для Бодлера. Він завжди жадав її неподільної любові, постійної уваги, материнської відданості. А вийшло так, що між ними став пан Опік, солдат за покликанням, втілення суворої дисципліни та порядку. У деяких працях про поета зазначається, що вітчим викликав ненависть у Бодлера, що митець ставився до нього з надзвичайною відразою, бо той відібрав у нього матір і не давав жити так, як він хотів. Втім це не зовсім відповідає дійсності. По-перше, Опік не був таким солдафоном, яким його інколи зображують. Він мав хист до вій-

ськової кар'єри, адміністративної діяльності, був Великим командором ордену Почесного легіону. До того ж розумівся на мистецтві, і Шарль Бодлер неодноразово у своїх листах ділився з ним творчими планами, називаючи його «татусем». Отже, все не так однозначно, як здається на перший погляд. Але трагедія дитинства у Бодлера все ж таки була. Річ у тім, що Опік, надто піклуючись про пасерба, обмежував його бунтівну вдачу, схильність до непродуманих вчинків, навіть авантюр. І для незадоволення вітчима були досить таки вагомі підстави. Адже Шарля виключили з Паризького колежу за погану поведінку. Він ніколи не вмів рахувати гроші, а тим більше – накопичувати їх. Пізніше вподобав легковажне життя паризької богеми.

Щоб якось відволікти пасерба від порожнього існування і вплинути на його характер, вітчим відправив у 1841 році Шарля на о. Маврикій в Індійському океані. Це не було покаранням у буквальному розумінні, але, безперечно, моральним уроком. На острові Шарль Бодлер мав працювати вчителем. Опік вважав, що нове оточення і самотійне життя позитивно вплинуть на юнака, однак той повівся надто незалежно. Через рік, у 1842 році, він самовільно повернувся додому. З того часу настав остаточний розрив із сім'єю, хоча звільнитися від сімейної опіки Бодлер так і не зміг. У вітчима він бачив загрозу своїй творчій незалежності, тому й відійшов від нього, ставши повнолітнім. Але і матір, яку він так любив, теж постійно обмежувала його. Дехто казав, що заради вітчима вона позбавила Шарля не тільки своєї любові, а й засобів існування. Проте мадам Опік передовсім дбала про інтереси сина. Коли мати побачила, що Шарль, будучи в паризькому аристократичному середовищі, швидко витрачає батьківський спадок, вона змушена була звернутися до Юридичної ради, за розпорядженням якої Бодлер став отримувати щомісяця від нотаріуса Анселля по двісті франків. Втім він не втратив поваги й любові до матері. Досить прочитати його листи до неї, особливо ті, що були написані після смерті Жака Опіка, коли головна перешкода в їхніх стосунках зникла. Він турбується про її здоров'я, ділиться з нею своїми поетичними задумами, шкодує, що не може матеріально утримувати її. Розповідає їй навіть про свої любовні історії і розчарування. Зокрема, про Жанну Дюваль, що стала фатальною жінкою на його життєвому шляху. Він шукав у ній свій ідеал, втілення жіночості й краси, а вона зраджувала його, надто полюбляла гроші, нерідко бувала брутальною і сварливою, заважаючи йому писати.

Листи поета до матері сповнені ніжності й суму, бо він розумів, що не виправдав її надій і пішов шляхом, який надто відрізнявся від долі благонаміреного буржуа. Його називали “проклятим” поетом, але він не хотів бути прокляти ще й своєю матір'ю. І це свідчить про те, що попри блукання й помилки, суперечності й вагання, Шарль Бодлер зберіг і проніс через все життя у своєму серці найсвітліше почуття – любов до матері.

Однак матір, звісно, не могла врятувати сина від суворих реалій життя, які він сприймав надто тонко й чутливо – як справжній поет. Його турбують духовна ницість суспільства, відсутність певної мети, недосконалість світу. Він пише у своїх листах і щоденниках, що “Франція вступила у фазу бруталності, а Париж став центром всесвітньої дурості”. За винятком Шатобріана, Бальзака, Стендаля, Меріме, Альфреда де Віньї, Флобера, Банвіля, Готьє, Леконта де Ліля, вся сучасна література викликає в нього “жах”, жах викликають і “ліберали, і академіки, і сам прогрес”. У 1845 р. у Бодлера з’явилися думки про самогубство – не через борги, як він писав у листі до Анселля, а через загальну безглуздість життя, що надзвичайно вплинула на нього (“Я не потрібен нікому – і небезпечний для себе самого”).

Бодлер писав: “Що означають небезпеки лісу в порівнянні зі щоденними шоками й конфліктами цивілізації?.. Немоżliво пробігти будь-яку газету за будь-який день, будь-яке число, будь-який місяць, будь-який рік, щоб не знайти там у будь-якому рядку ознаки страшної розбещеності людини та водночас дивовижні вихвалювання чесністю, добротою, милосердям і безсоромні твердження щодо прогресу й цивілізації. Будь-яка газета – від першого й до останнього рядка – лише плетиво жахів. Війни, вбивства, безсоромність, тортури, злочини королів, злочини націй, злочини приватних осіб, універсальне сп’яніння жорстокістю... Не розумію, як чиста рука може торкнутися газети без конвульсії огиди”.

Він не сприймав ані порожнє існування ситих буржуа, ані конформізм, ані брехливу помрікованість, загальноприйняте нахабство “господарів життя” і жорстокість світу. Тому не випадково у 1840-х рр. Бодлер опиняється у колі бунтівної молоді.

У той час Франція переживала глибоку кризу. Зростала опозиція режиму короля Луї-Філіппа. У Парижі було багато різних гуртків, де плекалися ідеї свободи, рівності й братерства, мрії про докорінну перебудову суспільства. Література не стояла осторонь суспільного життя. Хоча письменники, а серед них і Бодлер, служили передовсім мистецтву, митці не могли не відчувати напруги, що поступово зростала довкола.

У 1848 р. Бодлер брав участь у революції, ставши до лав учасників барикадних боїв. Того ж року він вступив в організоване О. Бланкі “Центральне республіканське товариство” і разом з Ж. Шанфлері і Ш. Тубеном видавав газету “Гр“мадянський порятунок”. ”оли ж у червні 1848 р. обурені паризькі робітники повстали проти буржуазної республіки, яка їх ошукала, Бодлер став на бік повстанців. Про 1848 рік поет згадував так: “Моє сп’яніння від 1848-го. Яким же воно було? Жага ненависті. Природна насолода від руйнування. Літературне сп’яніння; згадка про прочитане”. Шарль Тубен писав про Бодлера часів революції: “Він любив революцію, як і все, що було бурхливим і надзвичайним”. Однак “сп’яніння” революцією швидко минуло.

Поет мріяв про великі соціальні зміни, а натомість побачив ще більшу прірву, в яку поринало суспільство. Він став шукати забуття в наркотиках, вині, пристрастях і навіть стражданнях. Це був своєрідний протест проти аморальної дійсності. Бодлер так і залишився вічним бунтівником, котрий ніколи не зміг змиритися з брутальною буденністю, мертвотною дійсністю, бездуховним існуванням.

Йому здавалось, що все суспільство знаходиться у темряві, і він – разом з усіма. Що править бал тут не Бог, а Сатана, який постає в різних обличчях реального зла. Тому Бодлер став поетом, котрий оспівував ті “жахи”, що відчув сам і все його покоління. У щоденнику “Моє оголене серце” він точно визначив те, що відбувалося в його душі і в душах сучасників: “У кожної людини є одночасно два прагнення, одне спрямоване до Бога, одне – до Сатани. Поклик Бога, або духовність, – це прагнення *внутрішньо* піднятися, поклик Сатани, або тваринність, – це насолода від власного падіння».

Увесь біль поета за духовний стан сучасної йому людини й світу вилився у збірці «Квіти зла». Подібно до Бальзака, автора «Людської комедії», Боддер теж орієнтувався на Данте, що подорожував у загробному світі, і хотів назвати свою збірку «Les Limbes» («Лімби») – верхні кола пекла. Пеклом здавалося поетові тогочасне життя, пекельні муки відчували його ліричний герой і він сам. Але таку назву вже мала книжка Теодора Верона. Письменник Іполит Бабу підказав нову назву – «Les Fleurs du Mal» («Квіти зла»). Ця назва більше сподобалася Бодлеру, до того ж слово *le Mal* мало ще й інше значення – біль. Під такою назвою 1 червня 1855 року спершу з’явилася добірка з 18 віршів у журналі «Revue des Deux Mondes», а через два роки й сама збірка.

Дійсно, назва, яку поет шукав так довго, виявилася напрочуд влучною і виразною. Вона вмістила в собі всі суперечності, що їх зазнала душа поета в той непростий час. Усі поривання його духу і падіння. Високі мрії і розчарування. Потяг до світла і приреченість темної самотності. Віру в Бога і відчуття згубної влади диявола. Одн слово, увесь його біль, душевний щем, пекельні муки серця що прагнуло до ідеалу й усвідомлювало його недосяжність Але вірші стали й своєрідними знаками всієї епохи. Бодлер показав, які химерні «квіти» проростають у душі людини на ґрунті жорстокого й бездуховного віку.

Однак попри все він вірив у людину і, пильно вдивляючись у неї, знаходив у ній безмежні можливості для досягнення неба. За словами О. Блока, поет довів, що й «перебуваючи в пеклі, можна марити про білосніжні вершини». Артур Рембо назвав Бодлера «справжнім Богом», і це виправдана гіпербола, з огляду на надзвичайну майстерність митця. Поет створив незнаний раніше художній світ, що надто відрізнявся від матеріального, і в цьому світі мали силу тільки одні закони – духовні. Лише

переживання, конфлікти й відчуття особистості рухали ліричний сюжет, і це стало новим словом у літературі. Бодлер не тільки виявив невідомі грані романтизму, а й винайшов цілком нові засоби поетичного письма, що дозволяє назвати його зачинателем модернізму.

Втім, суспільство, в якому жив поет, не зрозуміло його. Точніше кажучи, зрозуміло, але образилось, бо він став своєрідним дзеркалом духовного занепаду людства. Адже ніхто не хотів, щоб зазирали йому в душу та ще й оспівували приховані почуття, вади, бажання. У своєму щоденнику Бодлер зазначав: «Нації породжують великих людей всупереч собі самим. Звідси, велика людина – переможець власної нації». Фактично поет переміг, бо показав засобами мистецтва справжнє обличчя нації та її людини взагалі. Але його власна нація не бажала змиритися з цим.

Книга, яка була видана тиражем лише 1100 примірників у видавництві Огюста Пуле-Малассі і навіть уся не розпродана, зазнала нищівної критики, а проти її автора було висунуте судове обвинувачення в «образі суспільної моралі».

У той самий час, 1857 року, відбувся і суд над Г. Флобером як автором роману «Пані Боварі». Флобера виправдали, бо в нього був блискучий адвокат, який здобув собі славу на цьому процесі. А Бодлерові не пощастило...

З якою дбайливістю він готував до друку свою книжечку! Десятки разів переробляв вірші, змінював назви, структуру видання. Навіть у видавця урвався терпець, і Пуле-Малассі у відчаї писав в одному з листів: «Книга буде видана тоді, коли того схоче сам Господь Бог і пан Бодлер». На прохання Бодлера два десятки примірників збірки надрукували на спеціальному голландському папері, для них зробили дорогу обкладинку. Він подарував їх матері, друзям, своїм покровителям, видатним літераторам.

Бодлер надзвичайно пишався тим, що «кожна сторінка цієї книги дихала ненавистю до Зла». У листі до Анселля поет писав: «Чи треба вам говорити, ... що в цю жорстоку книгу я вклав усе своє серце, всю свою ніжність, всю свою релігію (вивернуту), всю свою ненависть? Щоправда, я напишу протилежне, поклянусь великими богами, що це книга чистого мистецтва, удавання, фіглярства, але я збрешу, як ярмарковий шарлатан».

Однак сучасники побачили у збірці зовсім інше. Так, критик Луї Гудаль писав у газеті «Фігаро»: «Скрізь ми зустрічаємо по-дитячому претензійне натхнення й потуги на оригінальність; скрізь нагромадження надокучливих алегорій, які прикривають відсутність думок, скрізь груба, безбарвна мова, мальовничо пересипана словами «паразити», «падло», «жахливі вбивці». Слідом за ним і Густав Бурден відзначав: «Часом сумніваєшся у психічному стані пана Бодлера... це здебільшого монотонне і навмисне повторення одних і тих самих думок. Мерзенність тут межує з паскудністю, огидне замішане зі смородом».

Судовий процес був невідворотним. Шарль Бодлер спішить написати Пуле-Малассі, щоб той сховав решту тиражу, пише листи високим особам, шукаючи підтримки, звертається до Аполлонії Сабатьє, в салоні якої збиралися відомі діячі культури, а сама вона мала великий вплив у світському товаристві. Але порятунку не було. Шарль Бодлер мусив сповна зазнати судових тортур.

20 серпня 1857 року в Палаці правосуддя у Парижі відбувся суд над Бодлером. Шоста палата суду, що займалася його справою, зазвичай розглядала обвинувачення проти шахраїв, сутенерів і повій. Дивним чином до цієї ж палати потрапив і Бодлер. А можливо, тут і немає нічого дивного, бо суспільство, яке засудило поета за його мистецтво, карало само себе – довгими роками морального занепаду. Обвинувачення на процесі висунув помічник прокурора Ернест Пінар. Захищав Бодлера Шед'Ест-Анжа, маловідомий син досить знаного в ті часи адвоката. Він не зумів вдало провести захист, і Бодлерові присудили 300 франків штрафу, видавець теж мав сплатити штраф у розмірі 100 франків. Окрім того, суд вимагав виключення зі збірки шести віршів. Вирок був опублікований на другий день. У ньому відзначався «згубний вплив» віршів Бодлера на читачів і «принизливий та прикрий для суспільної моралі реалізм».

Увесь тираж книги був заарештований, з неї вирізали заборонені вірші, причому постраждали й ті, що знаходилися на зворотньому боці сторінок. Бодлер був у розпачі, але мусив змиритися з судовим вирокком. В. Гюго писав йому на знак підтримки: «Я кричу “браво”! З усіх моїх сил браво вашому могутньому таланту. Ви одержали одну з тих виняткових нагород, котрі здатен дати існуючий режим. Те, що він називає правосуддям, винесло вирок усім в ім'я того, що він зве своєю мораллю. Ви отримали ще один вінок. Тисну вашу руку, поете».

Шарль Бодлер написав зворушливого листа імператриці з проханням зменшити штраф. Він зазначав у листі, що писав свою книгу зі світлим почуттям, а її чомусь сприйняли як образу суспільству. Імператриця прийнялася сповіддю поета, і штраф зменшили до 50 франків. У ті ж серпневі дні й славнозвісна Аполлонія Сабатьє виявила прихильність до митця. Але ніщо вже не могло його втішити, і він швидко поклав край любовній історії, яка тільки-но розпочиналась, викликавши велике здивування й обурення пані Сабатьє.

Напередодні Різдва 1857 року Шарль Бодлер писав матері: «Я кілька місяців перебуваю в полоні жакливої апатії, що порушила все... Самотність без підтримки й без роботи – жаклива річ...» Він не міг заспокоїтися, не міг творити. Навіть матір не зрозуміла його книги і приєднала свої докори до галасу критиків.

Незабаром після суду Бодлер все ж таки знайшов у собі сили ще писати. Проте вже не так багато. 1860 року була видана книга «Штучний рай».

Окремі вірші й статті про мистецтво також друкувалися в газетах і журналах. У квітні 1864 року Бодлер виїхав у Бельгію, де сподівався знайти спокій і «обивательський, доброзвичайний рай», але й там не було спокою для його бунтівної душі. 1866 року у Брюсселі той самий Пуле-Малассі, що видав «Квіти зла», надрукував книгу «Уламки». Збірка перевидавалася в 1868, 1874 роках і пізніше. У травні 1868 року (вже після смерті Бодлера) суд м. Лілля виніс вирок про знищення тиражу книги і заочне місячне ув'язнення видавця разом зі сплатою штрафу в 500 франків. Проте до другого свого суду поет не дожив.

Ще в 1861 році він сповіщав матір про те, що знаходиться на грані нервового зриву: «У мене кінчаються сили, мужність, надія... Я передчуваю катастрофу». В наступні роки поет часто скаржився на болі в руках і ногах, на загострення сифілісу. А в лютому 1866-го сталося непоправне. Утративши свідомість, він упав на кам'яних сходах церкви Сен-Лу в Намюрі. На другий день у нього з'явилися ознаки паралічу. Згодом він втратив розум і здатність говорити. У липні, вже нерухомого, його перевезли до Парижа, де він умирав ще кілька місяців, 31 серпня 1867 року Бодлер помер. Багато творів його були опубліковані посмертно, в тому числі збірки «Маленькі поезії в прозі» (1869), «Мое оголене серце» (1887) та ін.

Естетика Ш. Бодлера

У щоденнику «Мое оголене серце» Бодлер пише: «Кожний перехожий має право говорити про себе, аби тільки цікаво». Бодлер по-новому заговорив про особистість, про її духовні проблеми й переживання. Ще в ранній статті про сучасний живопис – «Салон 1845 року» він зазначив щодо блискучих пейзажів Коро, що талант художника допоміг йому відобразити «приховані якості його душі». Те ж саме митець побачив і на полотнах Делакруа, якого дуже любив і на якого орієнтувався у своїй поезії. Особливо йому подобалася картина «Данте і Вергілій у пеклі». На його думку, Делакруа виразив у ній усього себе: живучи тихо й непомітно для інших, він брав участь у «найзахоплюючих поєдинках – із самим собою». Картини цього художника Бодлер називав справжніми поемами, оскільки вони розкривали напружене духовне життя особистості.

Статті поета про мистецтво («Салон 1845 року», «Музей класики в галереях Базар Бон-Нувель», «Салон 1846 року», «Всесвітня виставка 1855 року» та ін.), численні листи і щоденники відображають нове розуміння Бодлером мистецтва взагалі та власної поезії зокрема. Перш за все він неодноразово підкреслює особистісний характер мистецтва. Йому цікаві тільки ті твори живопису, скульптури та шших видів мистецтва, де людина показана всебічно, у всій своїй суперечливості і повноті духовного буття. Такою була і його поезія. Уся вона – про різноплано-

вість людської натури, про злети й падіння особистості, її блукання в нетрях власної душі.

Під час суду над «Квітами зла» поета звинувачували в реалізмі, що нібито суперечив суспільній моралі. Але якщо Бодлер і був реалістом, то не таким, як представники цього напрямку, що зображували життя достовірно, розповідали про події правдиво. Єдина правда Бодлера була про людину – її темні й світлі сторони, її вади та ідеали, світ почуттів і пристрастей. Бодлер пішов шляхом, що надто відрізнявся від реалізму Бальзак Стендаля чи Флобера. Він писав з натури, не зображував зовнішнє життя, його більше цікавило внутрішнє життя людини. Це було нове слово в літературі.

У своїй творчості письменник розробляв принципи нового модерністського мистецтва. Він наголошував на надзвичайній ролі Краси у світі: «Це благо, чарівний напій, що дарує свіжість і тепло, підтримуючи тіло й дух у природній гармонійній рівновазі». На його думку, мистецтво стає Прекрасним лише тоді, коли виражає почуття, пристрасть і мрію кожного. Прекрасним у мистецтві може бути будь-яка річ, будь-яке переживання, але таїну Прекрасного ніхто й ніколи так і не досягнув: «Я знайшов визначення свого Прекрасного, мого Прекрасного, Це щось полум'яне й печальне, щось ледь розпливчасте, що залишає місце для здогаду... Таємниця, співчуття – також ознаки краси... І, нарешті (зізнаюся, наскільки я почуваю себе сучасним в естетиці), Нещастя. – Я не стверджую, що Радість не могла б з'єднатися з Красою, але скажу, що Радість – це одна з найвульгарніших її прикрас, тоді як Меланхолія – її, так би мовити, славнозвісна подруга...» Ці слова Бодлер написав з приводу свого поетичного циклу «Сплін та Ідеал», що увійшов до «Квітів зла». Вони називають риси нового мистецтва, які пізніше символісти візьмуть за основні принципи своєї творчості: таємничення змісту поезії, культ Краси і сугестивність мистецтва, тобто його здатність навіювати читачеві певні настрої, натяки на смисли, які той може зрозуміти по-своєму.

Бодлер завжди наголошував на тому, що досконале не може бути завершеним. Це означало, що справжній витвір мистецтва має знайти своє продовження в душі читача чи глядача, викликати в нього певні переживання, почуття, змусити зазирнути в самого себе. Справжнім митцем, на думку Бодлера, стане лише той, хто «зуміє розгледіти епічне (тобто справді піднесені і прекрасне) у сучасному житті і з допомогою фарб та ліній переконає нас, що ми не чужі величі поезії, незважаючи на краватки й лаковані черевики». Слова, сказані про живопис 1845 року, можна з цілковитою підставою віднести й до творчості самого Бодлера, і до всього модернізму, головною метою якого був показ небачених глибин людського духу, справжньої величі особистості, її напруженого внутрішнього буття, не менш важливого, ніж життя суспільства.

Поет вважав за необхідне зображувати багатогранні почуття людини, її внутрішні конфлікти, що визначають «рух особистості до самої себе». У статті Бодлера про Делакруа є ключова фраза: «Делакруа любить Данте і Шекспіра – двох великих живописців людського болю». Таким «живописцем болю» був і сам Бодлер. Недаремно його називали «Данте ХІХ століття», бо він показав не тільки пекло (в моральному сенсі), в якому опинилося суспільство, усі його вади та пороки, а й болючі питання, що хвилювали особистість, її страждання і метання між Богом і Сатаною.

Бодлер по-новому розумів героя в літературі, що також визначило появу нового напрямку. Поль Верлен у статті «Шарль Бодлер» (1865) слушно зазначає: «Глибока оригінальність Шарля Бодлера в тому, по-моєму, що він зі страшною силою відтворив сучасну людину... Повторюю, Шарль Бодлер відтворив її як тип, коли хочете – героя». Ліричний герой поета відрізнявся від романтичного героя. Головними для нього стали вже не конфлікти з дійсністю, а його внутрішні протиріччя. До того ж він силою уяви здатен творити новий світ власних бажань, марень і почуттів. Цей світ безмежний у своїх проявах і до кінця непізнаний.

Проте Бодлер багато взяв і від романтизму. Він взагалі вважав, що «романтизм полягає в особливому сприйнятті світу, а не у виборі сюжетів чи достовірності зображення». Поет був пізнім романтиком, як зазначає Д. Наливайко, «він прагнув бути вірним його духові в нових історичних умовах». Бодлер спирався на традиції «байронічного» романтизму – бунтівного і протестуючого, скорботного і рвйного. У Франції його представниками були А. де Віньї, А. де Мюссе, Ж. де Нерваль та ін. Саме від романтизму йде бодлерівське неприйняття сучасної поету дійсності, постійний потяг до високого ідеалу, романтична символіка, контрастність образів тощо. Але, на відміну від романтиків, які вірили в загальні ідеї, Бодлер, відштовхуючись від особистісного досвіду, вірив тільки у власну картину світу. За словами І. Гаріна, «він першим став говорити про себе стриманим стилем сповіді».

Бодлер сягнув за межі романтизму, довівши, що в нетрях естетики цього напрямку зароджується якісно нове явище – модернізм. Окрім нового розуміння особистості, він наповнив новим змістом і поетику ліричного твору, що ставав уже модерним. Створення поетичного образу митець вважав особливим магічним дійством, в якому велику роль відіграє творча фантазія, уява письменника, котрого поет підносить до рівня Творця. «Без уяви немає руху», а рух внутрішніх процесів людини становить, на його думку, головний предмет мистецтва.

Формування модерністської поетики засвідчив вірш **«Відповідності»**, де звуки, запахи, кольори сплітаються в єдину багатогранну картину.

Природа – храм, де живі опори (стояки)
Дозволяють іноді прорватися збентеженим словам;
Людина туди пробирається через ліси символічні,
Які її розглядають дружніми поглядами.

Яке довге відлуння, що вдалині сплутується
У малозрозумілу і глибоку єдність,
Широку як ніч і як світло,
Аромати, кольори і звуки перегукуються (відповідають одне одному).

Є аромати свіжі, як тіло дитини,
М'які, як гобой, зелені, як долини,
А інші корумповані, багаті і непереможні,

Що мають розповсюдження речей нескінчених
Таких, як амбра, мускус, каніфоль і ладан,
Які оспівують передачу духу (вдачі) і змісту.
(Дослівний переклад Л. Шаповалової)

Природа – храм живий, де символів ліси
Спостерігають нас і наші всі маршрути;
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути
Підмурків та колон неясні голоси.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного єства,
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

Є свіжі запахи, немов дітей тіла,
Є ніжні, як гобой, звияжні, молодечі,
Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола,

Як ладан і бензой, як амбра й мушмула,
Що опановують усі безмежні речі;
В них – хават розуму, в них відчуттям – хвала.

(Пер. Д. Павличка)

Митець винайшов своєрідний закон відповідностей «усього з усім». Тому не випадково на картинах художників він шукає мелодії, а свої вірші насичує розмаїттям барв, звуків, асоціацій. Слово і музика, слово і живопис, слово і все те, що відчуває людина своїми п'ятьма почуттями,

настільки тісно зливаються в поезії Бодлера, що його вірші ми буквально бачимо, чуємо, відчуваємо в їх природній органічності.

Особливо слід відзначити живописність творчості поета. Глибоко розуміючись на живописі, він запозичує прийоми художників, надаючи їм власної інтерпретації. У Делакруа його приваблюють прихований драматизм і контрастність образів, у Коро – уміння кількома штрихами створити пейзаж, що відображає стан душі, у Рафаелі він цінує внутрішню зосередженість і увагу до людини, у Рембрандті – силу гармонії, у Рубенсі – повноту життя, у П. Брейгелі – таїну, могутність уяви, у Мане – геніальність у відтворенні вражень... Цей ряд можна продовжувати без кінця. Синтез творчості, взаємодія різних видів мистецтва, що стали визначальною рисою модернізму, якнайкраще втілені в естетиці Бодлера.

Нерідко дослідники відзначають сильний вплив на естетику Бодлера письменників групи «Парнас» і як доказ наводять присвяту «Квітів зла» Т. Го-тьє, одному з «парнасців». Дійсно, поет учився у «парнасців». Він, як і вони, захоплювався Красою, прагнув передати її велику силу. Але свою Красу він знаходив не тільки в реальному житті, а й у душі людини. І його Краса була пов'язана з Добром і Злом, Богом і Дияволом, Життям і Смертю. І. Карабутенко справедливо зазначає: «Основна турбота Готьє – милування пластичною красою. На відміну від Готьє, який шукає розваги в екзотичних сюжетах, Бодлер передав почуття людини, що зіткнулася з усіма суперечностями сучасності. Він не боявся заглядати в такі безодні й описувати такі пристрасті, які Готьє, вірний своєму кредо, не вважав би гідними зображення. І сам ліричний герой Бодлера, і люди, і речі, побачені його очима, далекі від гармонійності. Не ідилії, що розгортаються під бездоганно чистими небесами серед східної солодкої знемоги й розкоші, а сумні, часто страшні драми творяться у душах бодлерівських персонажів, під сірим небом, «у кам'яних лабіринтах» європейського міста».

Письменники А. Жід, П. Валері та Т.-С. Еліот відносили творчість Бодлера до класицизму, але вони розуміли це поняття по-своєму. Як пише Д. Наливайко, «у них класицизм – не історико-літературний напрям чи стиль, орієнтований на античні взірці, а мистецтво високого художнього синтезу, яким увінчується ціла епоха розвитку літератури. Класицизм з їхньої точки зору – це Дайте й Расін, Гете й Кітс, це «вершинне мистецтво», пройняте духом художньої гармонії, яка проявляється і в змістовій дисгармонії, та високої формальної досконалості, воно синтезує і водночас підносить на вищий щабель мистецтво своєї доби».

Отже, Бодлер увібрав у своїй творчості досягнення попередніх епох, але синтезував їх особливим чином, що й дозволило йому стати зачинателем нового літературного напрямку – модернізму. Провідна ідея естетики Бодлера, за словами І. Гаріна, полягає в тому, що «правда про людину завжди моральна й плідна». Щоб показати глибини людської душі

й правду про людину, Бодлер шукав нових художніх засобів. Але робив це, як справжній естет, ставлячи Красу понад усе і довівши думку про те, що мистецтво – велика Таїна і Безмежність світів.

Збірка «Квіти зла»

Збірка «Квіти зла» – перлина світової лірики. Книга, що містила лише двісті сторінок невеликого формату, визначила на багато десятиліть уперед розвиток всієї європейської літератури. Символісти знайшли в ній свої головні принципи, імпресіоністи – мистецтво створення вражень, неоромантики – нового героя, що силою своєї уяви перетворює світ. А головне – людина побачила тут свій душевний стан, порухи серця, які ще не зовсім усвідомила, бажання, які б хотіла приховати, проблеми, що не давали жити, відчуття, що бентежили душу... Ця книга стала своєрідною епопеєю людської душі. Не випадково Бодлера порівнювали з Данте, бо у «Квітах зла» показана подорож героя у нетрях власного «я». Ця подорож – важкий шлях блукань, злетів, віри, розчарувань, прозрінь, відчаю, поневірянь. Це шлях від себе і до себе. Шлях зі світу людей у свій внутрішній світ. Шлях пошуків вічного Ідеалу, Краси, Істини, Бога і – віддалення від заповітної мрії. Шлях нелегкого усвідомлення себе і того, що в собі. Шлях великих втрат, що веде до смерті, але попри все – з думкою про Незнане, нове, ще не відкрите у сфері людського духу.

«Квіти зла» поет укладав досить довго, неодноразово міняв місцями вірші, шукав влучних назв для своїх циклів, весь час щось дописував, навіть коли книга вже була в наборі. В результаті він досяг гармонійної композиції, «таємної архітектури» (за висловом Барбе д'Орвіллі, письменника, друга Бодлера), де мало значення абсолютно все – і розташування поезій та циклів, і образна система, і віршова композиція. Хоча на перший погляд здається, що книга складається із розрізнених ліричних уривків, насправді збірка має певну цілісність, що досягається передовсім єдністю образу ліричного героя, котрий проходить через усю книгу, і рухом ліричного сюжету.

Ліричний герой Бодлера – складна й неоднозначна постать. Він співець Прекрасного, естет, філософ, любитель життя, невтомний шукач високих істин. Але його образ глибоко трагічний. Цей трагізм зумовлений, з одного боку, неприйняттям ліричним героєм сучасного йому світу, його відчуженістю, самотністю, протиставленістю натовпу. А з іншого боку, його трагедію зумовлюють ті суперечності, що є в ньому самому, внутрішні конфлікти, які крають йому серце. Він кидається з одного боку в інший, розривається між Життям і Смертю, Добром і Злом, Богом і Сатаною, Коханням і Ненавистю, Ідеалом і Відчаєм, Вірою і Зневірою. Усе це призводить до невимовних страждань ліричного героя, хворобливого стану душі, що він так і не зміг подолати. Але й не змирився,

не заспокоївся. Він залишився вічним бунтівником у світі та наодинці з собою. Не перестав рухатись у думках і почуттях. Не зрікся мрії «про білосніжні вершини», хоча вони й недосяжні.

Герой Бодлера прагне досягнути не лише свої поривання, а й увесь світ, усвідомити його духовну сутність, моральну атмосферу. Могутній геній письменника уперше в літературі створив образ героя, що намагається перетворити світ силою своєї уяви і фантазії. Навіть реальні картини буття відбиваються у свідомості ліричного героя як такі, що показують не зовнішнє, а приховане «обличчя» речей. Реальність тут набуває зовсім нового значення: вона стає лише приводом до почувань ліричного героя. Герой Бодлера – це сам поет, але не тільки. Він дух його покоління. Втілення мистецтва і митця, що взяли на себе всі болі й гріхи людства, пройшли з ним усіма колами земного пекла з незгасною мрією про Ідеал.

Збірка «Квіти зла» відзначається великим динамізмом. Плин душевних переживань, драматичні конфлікти і почуття головного героя зумовлюють рух ліричного сюжету книги. Автор визначив основні сюжетні «вузли», етапи духовних пошуків свого ліричного героя, поділивши збірку на шість циклів: «Сплін та Ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт», «Смерть». Читач легко помітить, що думки, теми і образи плавно перепливають із вірша у вірш, набирають нових і нових відтінків, сплітаючись у дивовижне плетиво смислів. Навіть усередині циклів можна виділити за мотивами окремі групи віршів: про красу, кохання, сучасне місто, смерть тощо. Кожен з мотивів має свої етапи розвитку: його виникнення, різнобічне висвітлення, проблеми, що порушуються у зв'язку з ним, авторське ставлення до них. Усе це дає поштовх і для роздумів читачів.

Бодлер широко використовує у «Квітах зла» жанр сонета, насичуючи його філософським змістом. Сонет звичайно містить тезу, антитезу і синтез – узагальнення певної думки. Поет надає сонету особливої гнучкості, розкриває з його допомогою не тільки особистісні (як це було раніше), а й світоглядні проблеми. Втім і «несонетні» вірші Бодлера побудовані на опозиціях, антиноміях, які, вступаючи в конфлікт між собою, відображають протиріччя ліричного героя, що, у свою чергу, викликає у читача потребу в осмисленні зображуваного. В. Гюґо в одному з листів зробив тонкий комплімент Бодлеру: «Ви маєте рідкісний дар – змусити мислити; дар лише обраних». Дійсно, поезія Бодлера високоінтелектуальна – це поезія думки. Водночас вона і глибоко образна, живописна і символічна. Але думка і образ, враження і почуття, настрої і роздуми письменника злиті воедино. І в цьому виявився великий талант справжнього майстра.

Перший цикл – «Сплін та Ідеал» написаний у традиціях романтичної естетики. Поет звертається до вже відомих мотивів: митець і юрба, кохання реальне та ідеальне, неприйняття буденності та пошук високого

ідеалу тощо. Традиційними є також контрастність як структуроутворюючий принцип циклу (що засвідчує сама його назва) і романтична символіка (альбатрос, море, небо тощо), і вільний політ уяви та мрії ліричного героя. Але на романтичному ґрунті виникає зовсім новий художній світ – суто бодлерівський, а точніше – модерністський. Поет розширює традиційне в романтизмі протиставлення світу дійсного світу уявному, у нього протиставлені Сплін та Ідеал. Який же смисл криється за цими символами? Ідеал для поета – не лише краса, творчість, кохання, шляхетність думок і почуттів, моральні цінності, як це було у романтиків. Він розуміє під Ідеалом нове мистецтво, суть якого розкрито у сонеті «Відповідності» та інших віршах циклу. Водночас це й духовна гармонія людини і світу, що їх має сягнути самостійно кожна особистість. Проте поет не бачить жаданої гармонії і підкорених вершин. Що ж заважає цьому?

Сплін – те, що живе всередині кожної людини («у наших мозках»), що походить від Диявола, «найпотворніше, найзліше Страховидло». Щодо визначення Спліну серед дослідників творчості Бодлера немає одностайності. Видається, що це не тільки хандра і хворобливий стан поета, а й узагальнююча, досить містка назва: це і зло, і нудьга, і зневіра, і розчарування, і духовна ницість – тобто все, що мов іржа роз’їдає душу людини, призводить до духовної загибелі людства. Замислимося над рядками вступного вірша збірки **“До читача”**:

Та між пантерами, шакалами, вовками,
Серед потвор, які плазують і ричать,
І жалять нас на смерть, немов холодна гадь,
В звіринці людських вад, що володіють нами,
Є найпотворніше, найзліше Страховидло!
Воно ні повзати не вміє, ні ревти,
Та, позіхаючи, ковтнуло б три світи,
Бо жити вже йому й самому остогидло.
Це лютий Сплін, Хандра, що бачить плахи й страти,
Покурює кальян, не відаючи сну;
Читачу, знаєш ти потвору цю жажну,
О лицемірний мій, на мене схожий брате!

(Пер. Д. Павличка)

У першому циклі збірки Бодлер розмірковує над призначенням поета та його мистецтва. Він показує трагізм існування митця у світі, його відчуженість і тяжкий хрест, що він несе. Але разом з тим поет усвідомлює божественне покликання, благословення його творчості небесами. На думку автора, поет – співець Духу й Людини, він мусить розкрити таємні глибини особистості і передовсім зазирнути у власну душу («Благословення», «Піднесення», «Передіснування», «Людина і море» та ін.).

Бодлер стверджує силу мистецтва, могутність творчого генія, злету поетичної фантазії («Піднесення»). Мистецтво увічне Красу, воно протиставляється швидкоплинності й тліні земного життя («Гімн красі»). У вірші «Маяки» Бодлер визначає своєрідні мистецькі «маяки» – здобутки великих живописців (Рембрандт, Рафаель, Делакруа та ін.), письменників (Данте, Шекспір, Гете, «парнасці» та ін.), композиторів (Вагнера та ін.).

Поет розкриває всеосяжний характер нового мистецтва: воно служить Красі й водночас розкриває драматизм духовних конфліктів людини. Окрім вірша «Відповідності», у багатьох інших поезіях збірки втілено принципи нового поетичного письма. Поет оспівує не тільки враження від того, що бачить і відчуває, – навіть запахи, відтінки кольорів викликають у нього певні асоціації та спогади («Екзотичний аромат», «Флакон» тощо). Ці прийоми згодом широко використовуватимуть імпресіоністи не тільки в поезії (П. Верлен та ін.), а й у прозі (М. Пруст).

У першому циклі «Квітів зла» ліричний герой перебуває в полоні суперечностей. Шукає свій шлях у мистецтві, але шлях цей надто тяжкий і тернистий. Герой розривається між мрією про ідеальне кохання і земною любов'ю. Він розуміє, що досягти Ідеалу йому заважають темні сторони власної душі. У віршах циклу зображено змагання світла і темряви, божественного і диявольського, піднесеного і земного. З одного боку, тут багато осяйних образів, широкого простору, небесної височини, з іншого – чим ближче до кінця циклу, тим темнішими стають барви, трагічнішими – образи. З'являються образи вампірів («Вампір»), темної безодні («De Profundis Clamavi»), страховищ, схожих на відьом з офортів Гойї, які б'ються між собою, а чорна потвора тягне їх у прірву («Duellum»). Земля змальовується як могила, в'язниця, небо стає похмурих (на початку циклу було блакитним), а весь світ «чужим» і «спустошеним». Слова «туга», «печаль», «журба», «нудьга» та близькоспоріднені з ними передають драматичний стан ліричного героя. Він порівнює себе з Ікаром, який упав з висот своєї мрії, зі старцем, цвинтарем. Його душа самотня й стомлена, вона сповнена всесвітньої скорботи, бо герой узяв на себе моральну відповідальність за всіх і за все, що відбувається з людством: «Я зла й добра переплетіння». Ця думка виразно звучить наприкінці циклу. А у фіналі з'являється образ годинника, який нагадує про час, швидкоплинність буття, необхідність осмислити його. Що ж переможе – Добро чи Зло, Бог чи Диявол? – це питання лишається відкритим. До нього автор повертається в наступних циклах збірки.

У другому циклі – «Паризькі картини» увага автора переноситься із внутрішнього світу людини на зовнішній. Описуючи місто, Бодлер створює чудові зразки урбаністичної поезії. Але не тільки паризькі вулиці і бульвари цікавлять поета. Він змальовує поетичні краєвиди, які співзвучні духовному стану сучасного йому людства. Мотив старості, що прозвучав

у першому циклі, тут поглиблюється. Старим уявляється автору все суспільство, яке втратило ідеали, енергію, віру й оптимізм молодості. На людство чекає близька смерть, бо воно вже давно духовно вмерло («Лебідь», «Сім старих», «Старі жінки» тощо). Журливий плач міфічної Андромахи розливається над Парижем, що «вже не той». Це плач за героями, які загинули (як Гектор), за високими ідеалами, яких вже немає. «Більшість ніколи й не жили!..» – із сумом зазначає поет у вірші «Вечоровий смерк». Серед мешканців міста вирізняються образи гравців, блудниць та інших грішників. Сім смертних гріхів сучасності автор викриває у вірші «Сім старих». А вірш «Сліпці» нагадує однойменну картину Пітера Брейгеля Старшого. У Брейгеля сліпці – уособлення людських пороків, це все людство, духовно незряче. Куди воно йде? І чи прозріє?.. Невідомо. Бодлер відвертіший за Брейгеля. Він сам йде серед сліпців, розуміючи, що люди, без «іскри Божої в очах», блукають у безвиході, віддаляючись від Ідеалу: «Чого, кажу, сліпцям у небесах шукати?» Мотив втраченого шляху людства розкривається і в інших віршах збірки:

Сп'янілі, мчать вони і не щадять зусиль,
У хлань розверзнуту, обрати все ж готові
Не смерть і небуття, а пекло й лютий біль!

(Пер. Д. Павличка)

Людство здається поету «сміхотним» й «жахливим» («Танець смерті»). Місто для нього – «жахітний краєвид», «плоди химер-ливих уяв», а світ – «зболений і закутий». Наприкінці другого циклу знову виникає образ часу («жалобний маятник, як досі, видзвонював несхибний хід»), але люди не думають про вічність, про те, щоб надати змісту кожній хвилині свого існування. В останньому вірші циклу («Передранковий смерк») Бодлер змальовує ранковий Париж, мешканці якого прокидаються і повертаються до своїх буденних справ, навіть не підозрюючи, яка велика духовна боротьба між Богом і Дияволом точиться у світі. Ця буденність жахає митця.

У третьому циклі – «Вино» основним стає мотив сп'яніння. Пізніше цей мотив розгорнув у поезії «П'яний корабель» А. Рембо. Але у Рембо ліричний герой відчуває сп'яніння від життя, своєї уяви, мрії, а у Бодлера сп'яніння людства спричинене його гріхами, ницими інстинктами, самозакоханістю і самотністю. Промовисті самі назви віршів: «Вино вбивці», «Вино коханців», «Вино самотності» та ін. Поет оспівує силу вина, та в чому ж вона? У здатності подолати буденність і дарувати піднесення, якого не існує в реальному житті, викликати почуття, котрих насправді немає, забути ганебні вчинки, поринути у світ, що його ніколи не буде, піднести настроїв, звеселити, хоча й нема приводу для веселощів...

Це сила вина. А сила духу особистості? Чи є ще вона? І які насправді почуття переживає людина? Як дійсно живе все людство?.. Відповіді на ці запитання Бодлер дає в четвертому циклі – «Квіти зла».

Відкривають цикл два вірші про страждання поета – «Епіграф до за-судженої книги» і «Спустошення». Але разом зі своїм ліричним героєм автор переймається болями й гріхами всього світу. Він мучиться від того, що людство падає у безодню, віддаляється від Бога. І сам герой «від зору Божого далеко», Диявол супроводжує його скрізь, указуючи об'єкти для його мистецтва. Ситуація нагадує сюжет «Фауста» Гете, коли Мефістофель спокушає душу Фауста, випробовуючи її різними принадами світу. У Бодлера немає мотиву спокуси. Людство давно перебуває в полоні Диявола. Тому вже не треба нікого спокушати, бо земля й так перетворилася на пекло. У циклі постійно зустрічаються образи смерті, трупів, «окаянних жінок», кривавих фонтанів, черепів. І тільки головний герой збірки, як Фауст, ще протистоїть Дияволу (хоча й веде з ним діалог), не боїться всіх цих жахів і не захоплюється «мильними бульбашками» удаваного благополуччя. В останньому вірші – «Амур і череп» звучить риторичне запитання:

Я чую – стогне череп скрушно:
“Чи не пройшла пора? Коли скінчиться ця бездушна
І сміховинна гра?
Бо кожна з кульок цих надутих,
Що лопаються знов, –
То мозок мій, і вбивце лютий,
То плоть моя і кров!”

(Пер. Д. Павличка)

Двобій між Богом і Дияволом розгортається не тільки у світі, а передує у серці ліричного героя. Він повстає проти Диявола, але повстає і проти Бога – далекого, недосяжного, холодного – проти всього світу, являючи силу й могутність людської природи. Ця тема стає центральною у циклі «Бунт». У віршах «Зречення святого Петра», «Авель і Каїн» Св. Петро і Каїн змальовані бунтівниками. Використовуючи біблійні сюжети, Бодлер насичує їх новим змістом. Св. Петро і Каїн не сприймають цей світ «немилолюбивий», бо тут мрія й діяння – «ворожі між собою», тому їхні вчинки – це своєрідний духовний протест проти ницості світу.

Однак усі людські поривання закінчуються смертю. Така думка стверджується в останньому циклі – «Смерть». Символічними є назви віршів: «Смерть закоханих», «Смерть жебраків», «Смерть митців». Однак як добро не існує без зла, Бог без Диявола, так і смерть не буває без життя, а життя не підкоряється смерті. Поет вірить, що Смерть «втішить» і знову «відродить до життя» людство, якщо не помре Дух, покликаний страждати, помилятися, але не зупинятись у пошуках Ідеалу.

В останньому вірші збірки – «Подорож» душа ліричного героя порівнюється з кораблем, що в «край Ікара лине». І хай на тому шляху на лю-

дину чекає смерть, вона повинна не спиняється у своєму пориві до Незнаного, «щоб осягти нове». У цьому, на думку Бодлера, її велич і право називатися Людиною.

Ти, Смерте, капітан! Пора! Напнім вітрила!
 Цей край нестерпний нам – о Смерте,
 Смерте, час!
 Хай небо й океан чорніші від чорнила –
 Потужний жар промінь переповняє нас!
 Твою отруту п'єм – хай сила наша скресне!
 Вогонь, що мозок нам жере і душу рве,
 В провалля зве – дарма, пекельне чи небесне, –
 У глиб Незнаного, щоб осягти нове.

(Пер. Д. Павличка)

Як у Гете формально перемиг Мефістофель, а насправді – Фауст, бо Диявол так і не спромігся довести тваринність людини, так і у Бодлера в світі панує Сатана, але людина ще живе, мучиться протиріччями, рухається вперед у своєму внутрішньому розвитку, а це запорука можливого майбутнього відродження людства.

Отже, книга «Квіти зла» має глибокий філософський зміст. У центрі уваги автора – напружене духовне буття творчої особистості, яка шукає себе і прагне осягнути непізнану таїну світу. Ліричний герой перебуває в полоні суперечливих начал – він то здіймається на високі верхогір'я, наближаючись до самого Бога, то спускається до найтемніших куточків землі і навіть нижче – до пекла. Блуканням душі в нетрях всесвіту і власного «я» визначаються провідні мотиви збірки:

- боротьба Бога і Диявола, Добра і Зла, тілесного і духовного, життя і смерті, яка відбувається в душі ліричного героя;
- захоплення життям і жах від споглядання людського буття;
- призначення поета і поезії – видобувати Красу з усього (навіть зі Зла) і зберігати її для вічності;
- творча незалежність митця від натовпу;
- утвердження чарівної сили мистецтва – інтуїтивне наближення до Істини;
- проголошення Краси єдиною метою мистецтва;
- визначення сенсу буття особистості – одвічні пошуки Істини, постійні поривання, падіння і злети.

Хоча вірші, що входять до збірки, різні за тематикою, їх об'єднує наскрізний образ ліричного героя, суперечливий, але цільний. Він веде одвічний бій із самим собою і світом, ніколи не зупиняючись на своєму шляху до Краси та Істини. У цьому невпинному русі душі Бодлер убачає запоруку духовного прогресу людства.

Художніми домінантами збірки є контраст і символіка. Протилежності доводяться до крайнього ступеня поляризації, що дозволяє авторові розкрити драматизм духовних пошуків ліричного героя. Вірші мають здебільшого двопланову структуру, де на першому плані – предмети, емпіричні явища, конкретні деталі, а за ними ховається певна ідея, абстракція, яка перетворює предметно-емпіричні образи на символи (наприклад, «Альбатрос»), Символіка поета, за винятком деяких поезій 60-х років, звернена до «реальності свідомості», спрямована на глибоке й експресивне вираження суперечливого духовного буття особистості.

Таким чином, творець «Квітів зла» поклав початок найбільш значній і плідній лінії в поезії, представленій пізніше творами С. Малларме і А. Рембо, Р. М. Рільке і Е. Верхарна, Андрія Белого і О. Блока, П. Тичини і М. Вороного. У творчості Бодлера схрестилися шляхи європейської поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. і окреслилися перспективи та колізії її подальшого руху.

«Альбатрос». У вірші «Альбатрос» порушується важлива проблема – місце поета та його призначення в суспільстві. Твір побудований у романтичній манері. Тут є протиставлення двох світів: світу волі, високих ідеалів, мистецтва – і світу змногого, духовно ницого, морально недосконалого. Протиставлення зумовлює контрастність образів – альбатрос і юрба, які набувають значення символів. Згідно з традиціями романтичної естетики альбатрос зображується як прекрасний, величний птах. Він ширяє у високому просторі неба, вільний і недосяжний для земних істот. Небо – символ творчої волі митця, а політ альбатроса уособлює нестримний порив його уяви й фантазії. Птах у небі (тобто у світі своїх образів, фантазій, вільних пошуків) втілює безмежну владу митця у створюваному ним світі. Невипадково альбатрос називається «владикою», «королем блакиті», «володарем гроз та грому», «крилатим велетнем». Бодлер стверджує високе призначення мистецтва – служити небесним (тобто божественним) ідеалам, нести дух волі, світло краси. Слова «висота» і «блакить» у вірші символізують піднесені прагнення поета.

Водночас у вірші розкривається тема трагедії митця у духовно ницому суспільстві. З прекрасного птаха, який ще недавно літав у високому небі, а раптом опинився на палубі корабля, незграбний і безпомічний, глузують матроси. Вони перекривляють його, знущаються з нього. А він, утративши колишню силу, не в змозі протистояти безжалісній юрбі. Ця яскрава алегорія викликає в читача відповідні почуття: ненависть до жорстокості й бездуховності, любов до прекрасного й високого.

Композиція вірша побудована на опозиціях, що дозволяють поетові показати несумісність різних начал: земне і небесне; широкий, безмежний простір неба і замкнений простір корабля (своєрідна тюрма); альбатрос і гурт матросів (поет і натовп). Завдяки цьому створюється

багатогранна художня картина, сповнена глибоких конфліктів і непримиренних протиріч.

Художній світ поета забарвлений у різні кольори і відтінки – світлі, блакитні і темні, похмурі. «Альбатрос» – яскраво живописний твір. Він нагадує полотно художника з дуже чіткими лініями, композицією образів, перспективою. Тут має значення все – кожен жест, рух, розташування дійових осіб, вирази облич матросів, колір неба над альбатросом. Бодлер змальовує своє поетичне полотно, використовуючи багату палітру тропів (епітети, метафори, порівняння тощо).

Відаючи данину романтичним традиціям, письменник разом із тим утверджує принципи нового мистецтва – модернізму. Він неодноразово наголошує на могутній владі поезії і поета, бо вони – володарі вищої сфери духу. Образ митця всіляко возвеличується, адже він здатен «літати» на крилах власної фантазії. За символами у Бодлера криється справжня сутність творчої особистості та людства. Характерним для його поетичної манери є непомітний перехід символу в настрій, настрою – в думку, думки – в почуття. Не становить виключення і вірш «Альбатрос»,

Оскільки цей твір входить до циклу «Сплін та Ідеал», можна припустити, що в образі гурту моряків втілено той «Сплін», який охопив сучасне Бодлерові людство, – байдужість до краси, жорстокість, духовну обмеженість. Поет оспівує мистецтво і високі ідеали, що воно утверджує, прекрасне, якому воно служить. Хоча доля альбатроса у вірші ишається невідомою (найвірогідніше – трагічною), автор уславлює силу поета, оскільки навіть смерть не може перервати політ його духу, бо прекрасне – вічне.

В останній строфі твору замість слова «альбатрос» з'являється слово «поет». І в цьому виявляється авторський задум: замінивши природу (птаха) людиною, більше того – митцем, він явно віддає перевагу останньому. Альбатрос, вільне створіння природи, може раптово загинути. Але митець, хоча й «не має змоги йти» на падолі земному, перевершує природу, бо завжди лишається вільним у світі своєї уяви. Така ідея звучить у заключній строфі вірша.

«Гімн Красі». Цей вірш – естетичне кредо поета. Він стверджує головне призначення мистецтва – служити Красі. Автор розмірковує про її сутність і роль у світі. Бодлер ставить естетичний критерій понад усе, закликає «видобувати» красу з усього, що є на землі, на небі і в душі людини. Тому образ Краси у вірші постає перед читачем дуже багатограним і суперечливим. У ній втілено все: присмерк і світання, небо і безодня, зорі і провалля, світло й темрява, життя і смерть. До образу Краси автор добирає контрастні тропи: «потворо вибредна», «страхітлива й свята», «в твоєму погляді – покара і вина», «безумні злочини й діяння благородні». Йому байдуже, звідки походить Краса, – з пекла чи з раю, від Бога чи від Сатани – головне, що вона існує і справляє дивний вплив на людей:

Захмелюєш серця, подібно до вина...
Німим стає герой з твого причарування,
І сміливішає дитина во сто крат.

(Пер. Д. Павличка)

Краса оспівується поетом як сфера вільного польоту уяви митця. По-роджена свободою, вона вільна в усіх своїх проявах, «хоч пані над усім». Отже, Прекрасне панує в житті. І хоча Краса не підвладна земним законам, її призначення – одухотворяти світ, надихати людей:

Це байдуже, хто ти, чи Діва, чи Сирена,
Чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим,
Щоб лиш тягар життя, о владарко натхненна,
Зробила легшим ти, а весь світ – менш гидким!

(Пер. Д. Павличка)

Останніми рядками стверджується гуманістична ідея твору. Бодлер неначе сперечається з «парнасцями», котрі слідом за Т. Готье висунули гасло «мистецтва для мистецтва». У розумінні автора «Гімну красі» Краса служить не тільки мистецтву, а й передовсім – життю, людині, всесвіту, її завдання – Духовне перетворення особистості та світу. Подібний підхід до Краси є визначальним для модерністської естетики Бодлера.

Ліричний сюжет вірша визначається поступовим поглибленням одного-єдиного образу – Краси. Вона подається через низку контрастних визначень і порівнянь, узятих зі світу природи, з людської психіки, суспільного життя, християнського вчення. Такі різнопланові характеристики підкреслюють всеосяжність Краси, її загальне значення для всього людства.

Використовуючи традиційний жанр лірики – гімн, до якого раніше зверталися митці попередніх епох, письменник насичує його зовсім новим змістом. У Давній Греції гімнами були культові пісні, присвячені богам (гімни на честь Аполлона, Афродіти та ін.). Християнство породило духовні гімни на честь Бога і святих. В епоху Відродження гімни співали коханим жінкам, богу кохання та ін. В період класицизму поети прославляли у гімнах високих осіб, історичних діячів, героїв. Бодлер переосмислив цей жанр, пристосував його до потреб нового мистецтва. Зберігаючи зовні художні доміанти жанру (піднесений пафос, звертання до об'єкта оспівування, прославлення та розкриття властивих йому високих достоїнств тощо), автор наповнив його суто естетичним змістом. Відводячи Красі центральне місце у вірші і в усій своїй художній системі, надаючи їй принципово нового смислу, поет прокладав шляхи для подальшого поступу модернізму. Слідом за ним підуть символісти й імпресіоністи, які поставлять Красу на один щабель з Істиною та Богом і приділятимуть небачену досі увагу естетизації почуттів і вражень людини.

Вірші «Гімн красі», «Краса» та інші поезії Бодлера на естетичну тему дали також поштовх до художніх пошуків неоромантиків, котрі стверджували велику силу духу особистості – насамперед митця як творця прекрасного, та його роль у перетворенні світу. «Гімн красі» можна вважати програмовим твором модернізму. Але, попри численні наслідування, лише творчості Бодлера властиве таке суперечливе й оригінальне розуміння Краси, і в цьому виявилася неповторна самотність поета.

«Вечорова гармонія». Цей вірш, один із найдосконаліших творів Бодлера, являє собою втілення закону «відповідностей», проголошеного поетом. «Вечорова гармонія» написана вже в нових, відмінних від романтичних, традиціях символічного письма. Автор зображує чарівну картину вечірньої природи, але цей пейзаж розкриває не стільки те, що відбувається довкола, скільки те, що діється в душі ліричного героя. Поезія змальовує своєрідний «пейзаж душі», який згодом стане таким поширеним у поезії П. Верлена.

Вечір викликає в героя різні почуття й асоціації. Глибоке враження справляють на нього захід сонця, нічна тиша, буяння трав і дерев. Відчуття вечірньої гармонії досягається поєднанням звуків і ароматів, почуттів і вражень. Мелодії вечора у Бодлера запашні, а запахи органічно зливаються зі звуками, створюючи єдину музичну тему вечора. Надзвичайно мелодійне звучання вірша забезпечує особлива система рим, повторів, асонансів та алітерацій. Із композиційного малюнка твору виникає чарівна мелодія – піднесена й сумна, прекрасна і дещо трагічна. Це мелодія серця ліричного героя, духовно багатой особистості, наділеної даром не просто дивитися, а вдивлятися, не тільки слухати, а й вслухатися в себе і в навколишній світ. Меланхолійний вальс, звуки скрипки навівають світлий і сумний настрій. Ця сугестивність поезії Бодлера є однією з найкращих ознак його лірики, бо вона завжди лишає багато простору для роздумів та асоціацій читача.

Про що ж розповідається у цьому вірші? Про невимовну тугу особистості, прагнення гармонії і недосяжність Ідеалу, про боротьбу світла й темряви в душі людини, про Життя і Смерть, які завжди йдуть поруч. Картина заходу сонця набуває символічного значення. Величне світило востаннє осяяло природу – і «упало в кров свою». Цей кривавий захід уособлює душевні втрати, які завжди супроводжують життя людини, і саму смерть, що постійно нагадує про себе. Але в останніх рядках вірша виразно звучить світла нота. Як золотий промінь сонця, душу ліричного героя освітила згадка про кохану, про прекрасну мить, що буде вічно жити в його серці. «Золотий» спогад – ідеал поета протиставляється природній тліні. Якщо романтики зображували паралельно природний світ і внутрішній світ людини, а через описи природи намагалися розкрити стан осо-

бистості, то у Бодлера зустрічаємо інше, модерне світовідчуття: те, що в душі людини, не менш значуще, ніж матеріальний світ, навіть важливіше за нього. Цю думку виражає, зокрема, синтаксичне протиставлення в останній строфі твору:

Упало в кров свою світило життєносне,
Та сяє, мов потир, твоє лице мені.

(Пер. Д. Павличка)

У вірші «Вечорова гармонія» є певна недомовленість, незавершеність. Він яскраво ілюструє тезу Бодлера про те, що справжнє, мистецтво має бути незавершеним, аби дати змогу читачеві домислити його на свій розсуд. У творі злиті воедино Краса і Таїна, сплетені різні начала. Однак, попри всю суперечливість поданої картини, автор стверджує гармонійну цільність особистості в усіх її складних почуттях. Така цільність – один із проявів Ідеалу, оспіваного поетом у циклі «Сплін та Ідеал». Вона є також способом утвердження духовної величі людини, яка всупереч усьому ніколи не втрачає надії «на світання високосне» у своїй Душі.

«Падло». Вірш «Падло» якнайкраще відображає естетику Ш. Бодлера. Написаний за мотивами оди Горация, твір за своїм змістом набагато ширше відомого латинського афоризму: «Життя коротке, мистецтво вічне».

У вірші є традиційні бодлерівські опозиції: Життя і Мистецтво, Природа і Краса, Потворне і Прекрасне, Життя і Смерть. Співвідношенням між цими поняттями визначається зміст твору.

Композиція вірша дуже проста: у перших дев'яти строфах з натуралістичними подробицями змальовано образ мертвої коняки, а в останніх строфах поет звертається до своєї коханої, кажучи, що і вона, як усі земні істоти, приречена на смерть, але назавжди лишиться живою в його віршах як вічний ідеал. В образі коханої легко впізнати Жанну Дюваль – тривалу пристрасть і невгамовний біль митця. У ній він уперто шукав свій Ідеал, проте ця цілком земна жінка надто відрізнялася від образу, створеного уявою поета. Природно припустити, що у своєму вірші Боддер протиставляє земне і духовне начала. Те, що в душі людини, на його думку, набагато вище і прекрасніше за оточуючу дійсність. До того ж воно вічне, бо мистецтво увічнеює Красу. У вірші уславлюється непереможна сила творчості: митець здатен одухотворити світ, знаходити красу навіть там, де, здавалося б, її не може бути, творити свій неповторний художній світ. Призначення мистецтва – служити Красі в усіх її проявах. А роль його полягає в тому, щоб через особливе поетичне бачення наблизитися до істини, до суті всього сущого. Ці думки особливо виразно звучать в останній строфі вірша:

Красо, скажіть тоді черві, що підло рине
З цілунками на вашу грудь,
Що ваші форми я зберіг, моя богине,
Зберіг мого кохання суть!

(Пер. Д. Павличка)

Утім, Бодлер не заперечує життя як таке. Він бачить різні його прояви, вічний коловорот у природі. В описі мертвого коня виявляється талант естетичного сприйняття усього, що є на землі. Виразність і майстерність цього опису гідні подиву. Здається, це мало не єдиний випадок у літературі, коли потворне набуло такої естетичної інтерпретації. У смерті поет бачить водночас і початок нового життя. Не випадковою у вірші є згадка про зерно, яка нагадує відому біблійну притчу про необхідність віддавати себе заради інших та про можливість нового життя через звільнення від усього тлінного й нічого в самому собі.

Проводячи свою кохану через усі жахи, сморід і гидоту, автор, мов Вергілій у «Божественній комедії» Данте, показує їй земне пекло й чистилище, прагнучи вивести до оновленого, духовного буття. Людині, на думку поета, треба позбутися всього потворного, мерзенного, низького, аби нарешті зрозуміти, що існує життя вічне, тобто духовне, за законами Краси. І допомогти перетворенню особистості, як вважає Бодлер, покликане саме Мистецтво, бо тільки воно творить Красу і веде до пізнання Істини.

ПОЛЬ ВЕРЛЕН

Поля Верлена вважають визнаним майстром імпресіонізму, проте він репрезентував і символізм у французькій поезії, хоча завжди заперечував свій зв'язок із символістами. Своєю творчістю він визначив подальший розвиток лірики не тільки Франції, а й усїєї Європи. У постаті письменника А. Франс убачав «найбільш оригінального, грішного, містичного, найбільш натхненного і справжнього серед сучасних поетів». Попри всі прикраси долі, митець завжди зберігав музику у своїй душі, чув звуки, яких ніхто до нього не чув, бачив дивовижні образи, що створювала його уява, втілював у слові найтонші почуття. Верленовий світ надзвичайно мінливий і суперечливий у своїх настроях і враженнях, але завжди гармонійний і вишуканий. Життя П. Верлена сповнене злетів і падінь. У ньому було добропорядне існування та ув'язнення, захоплення Паризькою комуною і пошуки Бога, радощі богеми і безпритульне злидарювання. Пристрасний і неврівноважений, чутливий і надзвичайно емоційний, він постійно шукав себе у суперечностях долі, виливаючи щастя й біль, тугу і самотність у своїх поезіях.

Поль-Марі Верлен народився 30 березня 1844 року в місті Мец у сім'ї військового інженера. Після відставки батька родина переїхала до Парижа, де минули шкільні роки майбутнього поета.

У 1862 році він закінчив лицей і вступив до юридичного факультету університету. Але захоплення юриспруденцією швидко минуло, до того ж матеріальний стан родини з виходом батька у відставку похитнувся, і в 1864 році Поль влаштувався дрібним службовцем до страхового товариства, потім до мерії одного з паризьких районів, згодом до міської ратуші.

Вірші почав писати ще у шкільні роки. Один із них («Смерть») у 1858 році надіслав Вікторові Гюго, класику французької літератури. У 1863 році вперше було надруковано сонет Верлена «Пан Прюдом», який свідчив про його захоплення групою «Парнас». У другій половині 1860-х років він приєднався до цього об'єднання. Поет цікавиться риторикою, вивчає іноземні мови, читає Ш.-О. Сент-Бева, Ш. Бодлера, Т. Банвіля, відвідує літературні салони. Велике враження на нього справив Леконт де Ліль, навколо якого гуртувалися молоді письменники, що видавали збірник «Сучасний Парнас», де друкувався і Верлен. Однак поет шукав власного шляху, відмінного від об'єктивістської поезії парнасців. Книга «Квіти зла» Ш. Бодлера дала поштовх до розвитку імпресіоністичних вражень, символістських образів. Верлен прагне до втілення в поезії порухів душі, відтворення ліричних настроїв і переживань.

У 1860-х роках виходять збірки **«Сатурнічні поезії» (1866)** і **«Вишукані свята» (1868)**. Вони позначили новий крок у розвитку літератури, відкривши шлях до символізму. Схвальні відгуки на збірки дали А. Франс і В. Гюго, відзначивши своєрідність молодого таланту, «не схожого на

своїх сучасників”. Однак широка публіка не зрозуміла віршів Верлена, і тривалий час популярність обминала його. Наприкінці червня 1869 року поет познайомився зі своєю майбутньою дружиною Матильдою Моте, а 1870 року одружився з нею, мріючи про сімейний затишок. До збірки **«Добра пісня» (1870)** увійшли твори, які він присвятив своїй дружині. Однак надії на щасливе подружнє життя не справдилися. Із Матильдою Моте він прожив зовсім недовго. Поетові пощастило одружитися з любові, при тому, що Поль вважав себе негарним і невартим чиєїсь уваги. Його обранкою стала зведена сестра композитора Шарля де Сіврі, панна Моте де Флервіль. Верлен здавався молодій інтелігентній дівчині достойним женихом. Та скоро виявилася та вада, яка визначила його подальшу долю: Поль Верлен випивав; його добра мати приховала цей гріх, а він часто приходив додому напідпитку. Після весілля нічого не змінилося. Сам поет розумів, що хворий, докоряв собі за це, та кожного разу не міг встояти перед спокусою. Від цього Верлен впадав у розпач або сердився. З перших днів почалися такі сцени, що мадам Верлен і сім'я Моте вже думали, як би швидше розірвати цей шлюб. Матильда говорила, що вийшла заміж не для того, щоб доглядати цього відразливого і часом навіть небезпечного хворого, а щоб жити у світському товаристві, відкрити літературний салон і пишати поруч зі своїм визнаним і шанованим чоловіком. Погіршало становище побожне ставлення Верлена до Артюра Рембо. Матильда не могла вичікувати, доки її чоловік нарешті повернеться до неї й візьметься за розум. Отже, “король поетів” Поль Верлен був досить нещасливий в особистому житті.

Після 18 березня 1871 року Верлен приєднався до Комуни, брав участь у роботі бюро комунарської преси в революційному уряді. У своїх “Сповідях” він писав: “Я все ж з самого початку любив цю революцію, яка була мирною і якій небезпечно близькою була приказка: “Якщо хочеш мати мир, готуйся до війни”.

У лютому 1871 року поет одержав листа з маленького провінційного містечка Шарлевіль від тоді ще не знаного вісімнадцятирічного Артюра Рембо з кількома його віршами. Сила, з якою вони були написані, викликала у Верлена захоплення, і у листі-відповіді він запросив юнака до Парижа. Познайомившись, вони заприятелювали, і Верлен, попри вікову різницю, незабаром потрапив під вплив сильної натури Рембо.

Письменник Альфред Пуаза так схарактеризував вплив А. Рембо на Верлена: “Рембо, цей логік безладдя, справив величезний вплив на наївного і палкого Верлена, цього великого примітива, зовні підробленого під модерн, але підвладного поривам емоцій... Рембо постав перед Верленом як диявол-спокусник. Дивне і нове почуття юнака зіткнулося із сонною і м'якою Верленовою емоцією. Звичайно ж, результат – Верлен був захоплений і збитий з орбіти цією “кометою”... Він закохався у Рембо так,

що вже не міг обходитися без його товариства, і коли йому довелося вибирати між дружиною і Рембо, то він без вагання покинув подружнє гніздо і побіг за молодим шукачем пригод. Вони поїхали разом до Лондона і прожили там кілька місяців. І все-таки Верлен кохав свою жінку, він не втрачав останньої надії – сподівався, що вона повернеться до нього, він не міг примиритися з думкою, що втратив її назавжди. Але він не розумів, що вже вчинив непоправне. Через кілька місяців, стомившись від тиранії Рембо, він наважився розірвати дружбу.

...Рембо переслідував його й пізніше, після виходу із в'язниці. Це була дружба-кохання, дружба-ревність, дружба-суперництво, дружба-пристрасть. Він шукав у Рембо співчуття і єдності душ, а знайшов тільки біль і страждання”.

У 1872 році, рятуючись від переслідувань за участь у Паризькій комуні, він полишив домівку, дружину, дитину і подався разом із другом у мандрі – до Англії, Бельгії. Блукаючи по країнах Європи, Верлен і Рембо шукали – разом і окремо – своє місце в мистецтві.

Приятельські стосунки поетів ледве не обірвав постріл із револьвера: під час сварки у липні 1873 року П. Верлен поранив А. Рембо, за що був засуджений брссельським судом до дворічного ув'язнення. До того ж суд дізнався про комунарське минуле поета. У в'язниці він писав вірші, які увійшли до збірки **“Романси без слів” (1874)**. Ці поезії – вершина музикальності Верлена. Кожна з них – справжня пісня душі, сумна і весела, загадкова і мрійлива.

У цей час поет дізнався, що його дружина порушила справу про розлучення. Коли 16 січня 1875 року він вийшов на волю, ніхто, крім старенької матері, не зустрів його біля воріт в'язниці.

Відчуваючи гірку самотність, він знову став шукати підтримки з боку А.Рембо, з яким зустрівся у Штутгарті. Та ця зустріч була останньою: повертаючись додому в нетверезому стані, вони посварились і вчинили бійку на березі Неккару. Більше колишні друзі не бачились. Повернувшись до Парижа, а пізніше переїхавши до Лондона, Верлен намагався влаштувати своє життя: викладав мови, займався сільським господарством та врешті-решт цілком віддався літературній праці.

У 1870-1880-ті роки поет дедалі більше звертається до Бога. У католицизмі він відчув силу, здатну протистояти брутальності життя та загальній зневірі. Релігійні настрої позначилися на його збірці **“Мудрість” (1881)**.

У 1884 році виходять збірка **“Колись і недавно”** і книга літературно-критичних статей **“Прокляті поети”**, до якої увійшли нариси про шістьох поетів, у тому числі про А. Рембо, С. Малларме та самого Верлена.

Естетичні принципи поета набувають довшої форми у збірках останнього періоду **“Любов” (1888)**, **“Щастя”** і **“Пісні для неї” (1891)**.

“Найперше – музика у слові!” – під таким гаслом відбувалась еволюція поета, котрий утвердив в поезії імпресіонізм і водночас був метром символізму, хоча й не визнавав цього.

П.Верлен очолив плеяду молодих поетів. Його вірші стали надзвичайно популярними. На традиційній церемонії обрання “короля поетів”, яка відбулася 1891 року після смерті Леконта де Ліля, найбільше голосів було подано за Верлена. Проте визнання прийшло надто пізно: здоров’я митця похитнулося. Талановитий поет злидарював і майже постійно змушений був перебувати в лікарнях. Письменник Ж.Ренар зазначив у своєму щоденнику 1892 року: “Від Верлена не лишилось нічого, крім нашого культу Верлена”.

В останні роки життя він часто знаходив притулок у лікарнях, і палати, де він лежав, так і називалися – декадентськими. Художники наввипередки малювали його портрети, журналісти не відставали від нього, а молоді поети чекали від нього порад і рекомендацій. Проте він не відчував себе метром, “королем поетів” серед запаху фенолу і йодоформу. Його сильно мучив артрит, полишили друзі, пограбували повії, які скрізь супроводжували поета, живучи на його кошт. Верлен помирав у злиднях і самотності, але вшанований. Він став настільки ж знаменитим, наскільки й нещасним. Як сказав І. Гарін, “у ньому помер поет, коли до нього прийшла слава.

Поль Верлен помирав без сім’ї, на руках у однієї з повій – Ежені Кранц. Перед самою смертю якийсь англієць попросив продати йому Верленову ручку на згадку про великого поета і заплатив за неї 20 франків. Кранц одразу ж побігла до крамниці і купила ще десяток таких самих ручок, щоб продати їх як “останні”. Ця спекуляція мала успіх.

8 січня 1896 року поет помер від кровотечі легенів.

Похорон поета був бучний. Із промовами виступили Баррес, Малларме, Мореас, Коппе, Мендес. Кожен намагався звеличити поета і осмислити значення його творчості, але вона так і лишилася загадкою.

Еволюція творчості

У ранній збірці **“Сатурнічні вірші” (1861-1865)** П. Верлен залежить ще від романтиків, парнасців і Бодлера (як романтика).

До суто парнаських належать вірші “Марко”, “Цезар Борджиа”, “Савітрі”, “Пролог”, “Епілог”, “Смерть Філіппа II”. Тут багато речей, особливу роль у творах відіграє людське тіло. П. Верлен зображує буння фарб, вдається до розлогих описів, надаючи перевагу матеріальному світу.

Романтично розгортається світ у “Нічному враженні”. Світ постає як щось безмежне, що має декілька планів, далеку перспективу. Вся картина “живописна”, це миттєвий етюд.

Разом з тим в збірці виявляються й нові для поезії риси. Верлен відмовляється від переваги речового світу, від матеріальності, що тисне на ліричного героя. Світ у Верлена постає нерідко “дематеріалізованим”, він позбавлений важких і монументальних форм, як у парнасців (Д. Обломієвський). Неясні картини, мерехтливі образи, поєднання звуків, запахів і кольорів, настанова на враження – все це свідчить про новаторство митця (“Соловей”, “Морський пейзаж”, “Час пастуха” та ін.). Верленові пейзажі відтворюють стани душі.

У збірці **“Вишукані свята” (1866-1868, опубл. 1869)** світ постає напрочуд легким, тут немає яскравого світла, чітких обрисів. Небо бліде, дерева відкидають легку тінь. Голоси приглушені... У вірші “Півголосом” герой і героїня зображені в серпанку туману, в присмерку, який створюють віти дерев. У “Мандоліні” персонажі показані у вигляді тіней.

Наступна збірка – **“Добра пісня” (1869, опубл. 1970)** також змальовує тихий і приємний світ. Сонце тихо гріє, ранкова зірка бліда, блідий і обрій. Світло м’яке, тепле, ніжне. Повітря грає з вуалем коханої. Тут немає нагромадження речей, подробиць. Образи й світ подаються окремими штрихами, лише легкими, ледь помітними контурами. Велике значення має фон, пейзаж, що психологізується.

Збірка **“Романси без слів” (1874)** стала демонстрацією нового творчого методу, коли слово втрачало своє смислове навантаження. Тут більшого значення набуває ритмомелодика, образ, світло. Зростає роль ліричного героя, у душі котрого з’являються дивовижні картини й звучать мелодії, що й становлять предмет зображення автора.

Д. Обломієвський визначив такі особливості лірики П. Верлена:

Внутрішній світ людини перевищує у Верлена за своїм значенням світ зовнішній.

Акцент на відчуттях, а не на речах.

Прагнення Верлена знижити межі поміж душею ліричного героя і зовнішнім світом (внутрішній світ наповнюється звуками, фарбами зі світу зовнішнього, але вони свідчать про стан його душі; марення, привиди, спогади – все це наповнює душу ліричного героя; олюднення природи – основний прийом у Верлена).

Сюжет – це рух почуттів, плинність вражень.

У Верлена мають значення нюанси (відтінки, півтони, асоціації та ін.), які передають невловимі душевні порухи.

У збірці **“Мудрість” (1873-1875, опубл. 1881)** звучать декадентські мотиви (апатії, байдужості, смерті). Чорний сон опускається на життя ліричного героя. Він втрачає зір, його ніщо не цікавить. Барвистий світ немаче згасає для нього. Потужно входить у збірку тема потойбічного світу. Верлен у поетичній формі відтворює розмови з Богом, молитви до нього. Ліричний герой збірки віддається на волю Бога. **Д. Обломієвський** від-

значив, що для останнього періоду творчого розвитку Верлена характерним є “не максимальне розширення, а навпаки, звуження предмета зображення та його меж”.

Особливості стилю П. Верлена

Лірика Поля Верлена відтворює складні й суперечливі переживання душі, яка прагне кохання і не знаходить його, хоче вирватися до світла й краси, а змушена жити в сутінках буденності, шукає віри, а приречена на вічну зневіру. За словами письменника *Г. Мішо*, поет “пише так само легко, як дихає, а рядки його віршів – це схвильовані, натхненні, а інколи важкі зітхання серця”. Головні події, які відбуваються у його творах, особистого значення: любов і розлука, радість і сум, надія і самотність. Здавалося б, ліричний герой Верлена, заглиблюючись у свої думки, спогади, враження, опиняється за межею людського світу, однак насправді він стає своєрідним камертоном людства, бо в його власних відчуттях сконцентровані одвічні духовні проблеми. Український перекладач Верлена *Г. Кочур* відзначав майстерність поета у відтворенні “найтонших і найвиразніших душевних вібрацій”, які в його поезії набувають позачасового загального значення, “пробуджуючи духовні порухи читачів”.

А. Франс писав про Верлена: “Цього поета не можна оцінювати як здоровогомлячу людину. У нього є ідеї, яких немає у нас, тому що він знає і набагато більше, ніж ми, і набагато менше. Він... один із тих поетів, котрі приходять не частіше, ніж раз у сто років. Ви стверджуєте, що він божевільний? Я теж так думаю. Він божевільний поза всяким сумнівом. Але обережніше, бо цей божевільний створив нове мистецтво, і немає нічого неймовірного, якщо про нього будуть говорити, як говорять тепер про Ф. Війона, на якого він так схожий: це був найкращий поет свого часу”.

А Г. Мішо відзначив новаторство Верлена у галузі віршування: “Вперше у Франції поет не рахував кількість складів, не називав вірші: поетична фраза створює єдність, вона переливається із вірша у вірш, із одного розміру в інший, передаючи хитку і плинну лінію внутрішньої мелодії”.

Уже в ранніх збірках окреслюється характерна тема творчості Верлена – відображення внутрішнього світу людини, напруженого драматизму її морально-філософських пошуків. Назва першої книги “Сатурнічні поезії” пов’язана з віршем Бодлера “Епіграф до засудженої книги”. За уявленнями астрологів, Сатурн – похмура, сумна планета, і Верлен зарахував себе до людей, котрі марно шукають щастя, але ніколи не зупиняються у своєму прагненні до нього. Печаль, розчарування, туга самотності стають провідними мотивами його поезій, які передають біль душі, що не знаходить себе у всесвіті, не в змозі подолати відчуженість, зневіру, але, попри все, “завжди йде далі”. Бодлер часто оспівує осінь, яка для нього є сим-

волом трагічної приреченості, смерті. Його вірші наче сповнені стрімких поривів вітру – це фатум, що тяжіє над душою поета, або доля, яка жене його невідомо куди. Тлом для ліричних роздумів нерідко стають сутінки, вечір або ніч. Герой то блукає в темному лісі, то опиняється в безмежній пустелі, то марить у тумані, і все це символізує його журбу, втрату певного шляху, самотність.

Д. Наливайко слушно зазначає: “Верлен пов’язаний не з однією, а з трьома течіями у французькій літературі і мистецтві другої половини XIX ст. – з “Парнасом”, імпресіонізмом і символізмом, не вкладаючись, однак, в жодну з них. Перша його збірка була задумана як суто “парнаська”, до неї мали ввійти вірші “об’єктивні”, позначені фатально-зловісним “знаком Сатурна”, а натомість з’явилися поезії переважно ліричні, сповнені м’якого смутку й тонкої музикальності. Втім це істина загальноновідома й загальноновизнана, а ось інша річ – “Романси без слів”. За традицією, що походить від російських символістів, на цю збірку в нас дивились як на початок символістського періоду творчості Верлена... Але поезія Верлена, від першої збірки до “Романсів без слів” включно, абсолютно нічого не символізувала – ні “вищої реальності”, ні метафізичних поривань та прозрінь, – вона лише з небаченою до того часу безпосередністю розкривала внутрішній світ поета, найтонші відтінки й переливи його переживань та настроїв. Так, Верлен виступав проти “чистих тонів” і “чистих кольорів”, але тому, що, на його погляд, вони дають застигле, “схематизоване” зображення, тоді як півтон, нюанс, їх невимуслене поєднання й контрастування максимально наближають до об’єкта відтворення і, що найголовніше, уловлюють і передають саму пульсацію життя, його динаміку і мінливість. Принаймні до “католицького навернення” Верлен у сфері ліричної поезії йшов тим же шляхом, яким ішли в живописі Моне, Ренуар та інші імпресіоністи, а в музиці – Дебюссі та Равель, і його поетичне мистецтво зрештою було спрямоване на максимально безпосереднє, тонке й одухотворене відображення конкретно-чуттєвої реальності”.

У ранніх віршах присутнє романтичне протиставлення ідеалу ліричного героя буденній реальності. Герой не схиляється перед сірим, бездуховним життям, він творить у своїй уяві фантастичні образи, серед яких тільки й може існувати:

Я творив у думці запашні раї,
Де між арф літали пави злотопері,
Де між хмар витали зореокі пері!
Нині перейшов я той чарівний пруг –
Що ж, життя – наука як-не-як практична;
Та не все ще згладив буднів сірий струг.

(Пер. М. Лукаша)

Оцінюючи збірки “Сатурнічні поезії” та “Вишукані свята”, французький критик *Г. Лансон* помітив одну з провідних рис творчості Верлена: “Його туманний смуток, невизначений символізм і непереборний ідеалізм приваблювали молодих людей, ... як хвиля пестили його поезії почуття, наболілі від металічного вірша з твердими окресленнями декого із парнасців”. Поет поринає у світ спогадів, почуттів, настроїв, безмежних у своїх проявах. Мерехтливі, ледь окреслені образи, натяки, загадкові символи створюють стильову палітру Верлена. Звуки, кольори, явища природи навіюють певні асоціації, які, у свою чергу, огортаються смисловим ореолом, що «підказує» читачам власні настрої.

Поезія Верлена – сугестивна лірика, предметом якої є духовна сфера, емоційні асоціації та інтонаційні відтінки, і це зближує митця із символістами. Так, запах резеди, що “пахтить так солодко, аж їдко”, викликає спогади про минуле кохання (“По трьох літах”). Зима навіює думку про тлінність почуттів (“Туга”). Образ “незнайомої жінки”, яка наснилася ліричному герою, закликає до пізнання самого себе, заглиблення в свої таємниці й печалі (“Марення”).

Близька до сугестії імпресіоністичність поезії Верлена, де головну увагу приділено зображенню особистісних вражень, мінливих відчуттів та переживань. Фіксація почуттів у творчості поета нагадує окремі штрихи на полотнах імпресіоністів, які самі по собі не сприймаються, але, зливаючись в один малюнок, створюють певний настрій. До своїх поетичних картин автор добирає не тільки образи, а й кольори, звуки:

В місячнім світлі
Мліють гаї;
В ночі розквітлій
Тчуть солов'ї
Співи-узори...
О люба зоре!
В ставі сріблестім
Чорна верба,
Шепче між листям
Вітру журба
Палко і рвійно...
Разом помріймо!

(Пер. М. Лукаша)

Поезія Верлена імпресіоністична, оскільки автора зачаровує стихія миттєвих вражень, порушуючи межу між суб'єктивним і об'єктивним, тілом і душею, піднесеним і буденним.

Постійним мотивом творчості поета є також злиття станів душі та природи. До порівняння природних змін із плином душевних настроїв вда-

вався ще Ш. Бодлер, але Верлен відчув цей зв'язок інтуїтивніше, він у нього більш органічний – природа і внутрішні настрої створюють цілісну єдність, а не просто доповнюють одне одного. Тому улюбленим художнім засобом Верлена стає персоніфікація, яка досягається з допомогою епітетів, метафор, порівнянь та інших тропів, що неначе оживляють усе навколо. Земля в нього “сумує”, “співає”, “мріє” (“У вечірньому тливі”), але це відповідає суму, співу та мріям ліричного героя, масштаб почуттів якого зростає до рівня земних просторів. Поет поєднує в собі “і спогади, і зблиски вечорові” (“Містичні вечорові зблиски”). Очерет “шепочеться” з вітром про тугу відчуженості, а “у березі самотня жаба кряка” (“Вечірня зоря”).

І. Гарін пише про Верлена: “Душа – таке місце дії майже в усіх віршах Верлена. Нерідко в них не можна помітити, де закінчується зовнішній світ і починається світ внутрішній”.

А.Г. Косиков відзначив такі особливості лірики митця: “Душа” Верлена відчуває себе не як якесь стале “я”, виокремлене із зовнішнього світу й відокремлене від інших людей, а навпаки, як щось непевне, хистке, що переливається багатством невловимих відтінків, «несказанне» і, головне, що живе в постійному очікуванні повернення в неподільну стихію першоначал. Звідси – особливості поезії Верлена, передусім його пейзажної лірики, де між “душею” і “природою”, “душею” і “речами” встановлюються стосунки не паралелізму, як це завжди буває, а стосунки тотожності... “Секрет” метафор Верлена в тому і полягає, що вони не є метафорами в буквальному смислі слова, тобто не переносять ознаки предметного світу у сферу психологічних переживань і навпаки, але безпосередньо прирівнюють їх одне до одного, так що не можна із впевненістю сказати, чи це самі речі “плачуть” і “нудьгують”, і їхній стогін миттєво знаходить відгук в душі поета: для Верлена пейзаж це “стан душі”, а душа – інобуття пейзажу”.

Найхарактернішою рисою поезії Верлена є її музичальність. Це не просто звукова організація віршів, поєднання певних звуків заради милозвучності. Музичальність стала способом вираження поетичного світовідчуття, ліричної свідомості, позначивши появу нової мови мистецтва. Один із сучасників Верлена писав йому: “Часом Ви, можливо, плаваєте так близько від меж поезії, що ризикуєте потрапити в музику. Хтозна, може, Ви й маєте рацію”. Російський поет *Б. Пастернак* зазначав, що Верлен “надавав словам тієї безмежної свободи, яка і була його відкриттям у ліриці та на яку можна натрапити лише в майстрів прозового діалогу в романі та драмі. Паризька фраза в усій її незайманості й чарівній влучності влітала з вулиці й лягала на строфу цілком, без найменшого силування, як мелодичний матеріал для всієї наступної будови”. Навколишній світ для Верлена сповнений чарівних мелодій. Скрипки листопада тихо пла-

чуть, весна співає серенади, а зоря “озивається сурмою”. Однак у нього мелодійно звучать і свист вітру, і кружляння осіннього листка, і навіть тиша. Втім особливі мелодії народжуються в душі ліричного героя – то журливі, то тривожні, то піднесено натхненні. Які б почуття не полонили його серце, воно ніколи не мовчить, озиваючись на них переливами тонів і напівтонів:

Усі співи фантастичні,
 Мелодії містичні –
 За очі голубі,
 Усе тобі.
 За голос твій співочий,
 За усміх твій дівочий,
 Що в серці будить рій
 Жагучих мрій,
 За те, що з тебе лине.
 Світіння янголине,
 І музика тонка,
 Така п'янка...

(Пер. М. Лукаша)

Поезії Верлена властива й “живописність”, створювана засобами слова. Один із його циклів не випадково називається “Акварелі”, що підкреслює особливу мальовничість поетичного стилю. У вірші “Сплін” яскраві природні кольори (“червоні повні рожі”, “зелений ярий хміль”, “блакитне чисте небо”, “море синє, мов зі скла”) передають повноту життя закоханих, гармонію сердець.

А коли ліричний герой сумує, “жовта туга листя” огортає його душу, трава здається “чорною”, небо “тьміє мідно”, “зір нема” (“Шарлеруа”, “О сумна пустеле!..”, “Тобі” та ін.). Поет використовує всю гаму відтінків, але мальовничість досягається не тільки доборою кольорів. Головне в його віршах – психологічні замальовки, які відображають рух почуттів. Пейзаж у нього є “станом душі”, а душа – місце існування пейзажу. Малюнки, що виникають у поезіях, не завжди конкретні; сповнені неясних, туманних образів, вони неначе оживають під пером майстра, більше того, – звучать, хвилюючи почуття.

У пізній період творчості Верлена позначився перехід від зображення особистісних вражень до філософського осмислення світу, моральних істин, усвідомлення загального стану людини “серед часу й простору”. Цими мотивами сповнені збірки **“Мудрість”**, **“Колись і недавно”**, **“Щастя”** та ін. Ліричний герой відчуває зміни у своїй душі, яка, пройшовши крізь страждання і зазнавши розчарувань, стала іншою, тепер вона прагне зрозуміти саму себе й пізнати сенс буття. Навколишній світ

постає перед очима героя то у вигляді “дешевого балагану” цивілізації, то як шалена “карусель”, але серед “фантомів гарних днів” і “спустошливих вогнів” ліричному герою сумно й безпритульне. Його гнітять чорні сни, “скарга вовкуна”, сонце “на кривавім небосхилі”. Він порівнює себе із зацькованим звіром або з сиротою, який, опинившись у великому місті, плаче від своєї думки – “чайки-жалібниці”:

Багато я страждав, повір...
Тепер зацькований, мов звір,
У різні боки я мечуся:
Нема рятунку, хоч умри,
Ніде ні схрону, ні нори,
Я від хортів не відкручуся.

(Пер. М. Лукаша)

І все ж таки герой Верлена не втрачає духовної сили, замислюючись над вічними питаннями: “Що ж ми візьмемо з собою і що залишиться, як смерть нас позове?”

Багато віршів, особливо зі збірки “Мудрість”, написано у формі молитов, псалмів, проповідей. Ліричний герой відмовляється від земного, грішного світу, прагнучи потрапити в царство Божественної істини. Але ставлення поета до Бога, як, зрештою і до всього іншого, суперечливе. Він і вірить і зневіряється, зводить очі до неба і залишається прикутим ланцюгами до своєї долі. Звертання до Бога поступово перетворюється на діалог із власним “я”. І хоча суперечності і протиріччя не розв’язані, єдина істина, що відкрилася Верленові на його творчому шляху, – це мудрість гармонії, якої завжди прагнула поетова душа. Гармонії в усьому – у природі й почуттях, у музиці й світі. Символом ідеалу стає образ флейти – інструмента, який “народжує звуки від повітря ззовні, оживлює їх серцем і посилає чарівні мелодії, щоб одухотворити цей світ”:

Вже нічого більше – хочу тільки флейти
В тихому лелінні дальніх вечорів...
Так мене втомили ці падіння й злети,
Що ніщо не миле – хочу тільки флейти
В дальньому лелінні тихих вечорів...
Не буання плоті, не жагучі сплети
Маряться герою по трудах війни...
Мила, будь єлеєм, будь водою Лети:
Не шалійте, сурми, ви лелійте, флейти,
Серце прагне миру, миру й тишини.

(Пер. М. Лукаша)

У своїй поезії Верлен наблизився до розуміння душі, яка прагнула гармонії, але, не знаходячи її у світі, плакала й страждала, виливаючи свій сум у мелодіях ліричних віршів.

“Осінь пісня”. Вірш увійшов до збірки “Сатурнічні поезії” (цикл “Сумні пейзажі”). Основне емоційне тло створює мелодія, яка лине з кожного рядка твору, – повільна й одноманітна, сумна і трохи тривожна. Струни осінніх скрипок проймають душу. Ця мелодія передає стан осінньої природи і внутрішній стан ліричного героя. Так само, як пори року, змінюються людина, її почуття та настрої. Осінь – час переосмислення того, що було, і готування нового, незнаного й невідомого. У вірші не випадково з’являється символічний образ годинника, який відраховує миттєвості життя. Ліричний герой поринає в дитячі спогади, та за хвилину знов опиняється сам на сам з осінньою журбою. У кожній строфі вірша змінюються мелодія і настрої. Якщо у перших двох частинах тугу переривають бій годинника і заглиблення в минуле, то у третій строфі уповільнений ритм прискорюється лихим вітром:

Вийду надвір –
 Вихровий вир
 В полі млистім
 Крутить, жене,
 Носить, мене
 З жовклим листям.

(Пер. Г. Кочура)

В оригіналі – дослівно: “носить [вітер] мене туди-сюди, неначе мертвий листок”. Мертвим листком осіннього листопаду стає душа ліричного героя під владою фатальної долі.

В “Осіній пісні” порушуються межі між простором (об’єктивним і суб’єктивним) і часом (минулим, теперішнім, майбутнім). Зливаються осінній пейзаж і пейзаж душі: душа – інобуття пейзажу, а пейзаж – “стан душі”. Тому осінь постає утворі не тільки як пора року, а ще й як журба, утома, втрата чогось прекрасного, час наближення смерті. Чому сумує ліричний герой? Чому не радує його життя і він тужить за минулим? Чому із серця його мимоволі виривається плач? Хто знає... Але у символістсько-імпресіоністичному творі Верлена марно було б шукати відповіді на ці питання. Автор прагнув лише створити певне враження, настрої, викликати відповідні асоціації в читачів, схвилювати їх мелодією осінньої пісні.

“Нічний ефект”. Вірш належить до ранньої лірики П. Верлена (збірка “Сатурнічні поезії”), у якій на повну силу виявилася характерна ознака творчості митця – живописність його письма. Як зазначає український літературознавець Д. Наливайко, “для великого французького лірика світ не тільки звучав «музичною рікою», а й розкривався в невичерпній розмаїтості форм і барв, ліній і відтінків, контрастів і світлотіні”. Французька поезія ХІХ ст. взагалі тяжіла до живописності й пластики. Не випадково саме у Франції в 1850–1860-х роках склалася група “Парнас” з її культом живописно-пластичних образів. Молодий Верлен, як відомо, у своїй ран-

ній творчості орієнтувався на “парнасців”. У вірші “Нічний ефект” він поєднує слово і живопис, малює словом, відтворюючи враження, нав'язані не тільки реальним нічним містом, а й живописом XVI ст. (картина Пітера Брейгеля Старшого).

Завдяки особливій живописній манері митця читач може зримо уявити картину нічного міста: сіре небо, темні вулиці, готичні шпилі, а з шибениці, яка постає в пам'яті ліричного героя, звисають скрючені тіла і “кудись бредуть три в'язні півживі”. В одному творі поєднані минуле і сучасне, жакхлива давнина і реальне нічне місто, особисті переживання поета та його враження від твору живопису.

Проте, спираючись на естетику парнасців, Верлен істотно відступає від неї, порушує властиву їй пластичну описовість. Сама назва вірша “Нічний ефект” свідчить про особливості нового письма поета, який прагнув зображувати не самі реальні об'єкти, а свої відчуття, враження від них.

У місті настала ніч, пішов дощ, вулиці заповонила темрява... Чарівний ефект нічної пори – навіювання настроїв і спогадів. В уяві поета виникає картина, що відображає внутрішній стан його ліричного героя. Картина нагадує про Середньовіччя, але почуття, що сповнюють серце героя, цілком реальні – це сум, жах, безнадія, туга за невловимим Ідеалом, душевна спустошеність. Дивним чином цей напівреальний-напівмістичний краєвид впливає на читача. Секрет впливу Верленової поезії полягає у навіюванні нею прихованих смислів, почуттів і бажань.

“Савітрі” (“Магабгарата”). У вірші розповідається один з епізодів давньоіндійської поеми “Магабгарата”. Савітрі – героїня цієї поеми, зразок подружньої вірності та чистого кохання – дала обітницю стояти три дні й три ночі, аби врятувати свого чоловіка. У творі згадуються й інші міфічні чи напівміфічні персонажі: В'яса – легендарний мудрець, якому за традицією приписується авторство поеми, Чандра – бог Місяця, Сур'я – бог Сонця. У дусі Леконта де Ліля, який також захоплювався героїчним епосом стародавньої Індії, Верлен стисло переказує епізод з “Магабгарати”, поетизуючи “душі величній невичерпну силу”.

А в останній строфі твору автор поринає у стихію власних переживань. Він стверджує силу духу особистості, безцінні скарби її душі, здатність до глибоких почуттів і самопожертви. “Високий намір у серці”, перед яким схиляється поет, мають і Савітрі, і ліричний герой збірки “Сатурнічні поезії”, до котрої увійшов цей вірш. Попри трагізм долі, ліричний герой поета не втрачає високого потягу до Добра й Істини, Краси та Гармонії, Кохання, йому властиве відчуття єдності з усім світом. Отже, образ Савітрі з “Магабгарати” цілком відповідає внутрішнім порухам і устремлінням як автора, так і його ліричного героя.

“В серці і сльози, і біль...”. Вірш увійшов до збірки із символічною назвою “Романси без слів”, яка відображає прагнення Верлена “не опи-

сати, а оспівати стан душі” (М.Вороний). У зрілий період творчості поет досконало оволодів прийомами ліричної поезії. У вірші “В серці і сльози, і біль...” слова начебто відсутні, тут звучить лише музика зраненого серця, тиха й сумна, мов шум дощу.

Епіграфом до твору автор обрав рядок А. Рембо: “Тихенький дощ падає на місто”. Однак якщо у Рембо ця фраза має конкретний зміст, то у Верлена вона набуває символічного значення: не тільки природа “дощить”, “плачеться” в людському серці. Засіб граматичного й образного паралелізму допомагає авторові поєднати в одне ціле природний пейзаж і “пейзаж душі”. Смуток, плач, самотність передаються через образ дощу. Душа резонує на душ дощових крапель, дощ, який ніби просочується в неї. Проте це аж ніяк не персоніфікація дощу, а злиття вражень від нього і сердечних переживань ліричного героя в імпресіоністичну єдність зовнішнього та внутрішнього.

Об’єктивне і суб’єктивне поєднуються в один гармонійний образ – образ смутку. Цей образ не має чітких обрисів і схожий на розмитий дощем акварельний малюнок, але він присутній у поезії. І створює його передусім природний, невимушений плин мелодії вірша. В оригіналі твору переважають сонорні (дзвінки) звуки, проте музичальність досягається також композиційними засобами – ритмом рядків, паузами, переносами тощо. Журлива мелодія передає біль і самотність ліричного героя.

Змальовуючи душевний стан людини, автор змушує свого героя зазирнути в себе самого, поставити собі хвилюючі запитання, на які немає відповіді. Поет ніколи не аналізує зовнішні чи внутрішні явища. Він зачарований і невловимими порухами серця, і шумом дощу, і намагається передати свої враження від них читачеві. Головне для ліричного героя – не самозосередження, не споглядання, не рефлексія, а злиття його “я” і “світу”, які дзеркально відображають одне одного. Тому плач серця поширюється на все довкола, і світ наче захлинається від цього невимовного горя.

Переклад М. Драй-Хмари завершується питанням, яке відображає, за словами перекладача, “чарівну загадковість символічного дощу в серці; причини плачу в душі, як і в природі, не можна пояснити, бо сама людина – суцільна таїна”.

“О сумна постеле!..”. Цей вірш, що увійшов до збірки “Романси без слів”, є прикладом імпресіоністичного пейзажу Верлена. Тут немає чітких ліній, контрастних кольорів, зримих образів. Усе огорнене серпанком імлі, крізь яку проступають неясні обриси окремих предметів. Похмурі хмари, місяць на темному небі, безлистий ліс... Сумний, безрадісний пейзаж Верлен називає пустелею. Дійсно, це пустеля, бо тут немає не тільки людей, а й зірок на небі, і листя на деревах... У вірші пустеля асоціюється зі станом ліричного героя. Він, самотній і відчужений, опинився неначе в

пустелі. Немає нічого й нікого навколо, і печаль самотності сповнює його душу. Щось синіє в імлістій даліні, але це марево таке далеке й недосяжне, як ідеал.

Верлен майстерно передає гру світла і тіні, непомітні переходи відтінків і півтонів. Цей імпресіоністичний твір дещо нагадує полотна Е. Моне і О. Ренуара. Погляд – і ми бачимо щось похмуре і сумне. Кілька рядків – і мимохіть переймаємося невимовною журбою ліричного героя. Що спричинило цей сум? Самотність чи нездійсненність мрій? Туга за невідомим прекрасним Ідеалом чи втрата певного шляху?.. Відповіді на такі запитання автор не дає, та він їх і не шукає. Пост залишає цю справу читачеві, який має відгукнутися на враження і почуття, передані у вірші.

Знайти відгук у душі читача Верленові допомагає музична стихія його вірша, де звуки плавно сплітаються між собою, а слова і смисли повільно переливаються одне в одне. Система повторів, строфічна організація, асонанси й алітерації, кільцева композиція вірша створюють неповторний ритмічний малюнок, який ми не тільки бачимо, а й чуємо, мов сумний романс, де слова важать менше за мелодію.

“Весняні настрої”. Вірш “Весняні настрої” втілює естетичне кредо Поля Верлена, його прагнення зображувати миттєві настрої та враження. Твір відзначається легкістю, невимушеністю й вишуканістю віршової мови, широтою поетичного простору. Експресивну динаміку вірша визначають порухи серця ліричного героя. Швидкоплинні думки, мрії і образи, що виникають в його свідомості, надто невловимі, щоб їх можна було схарактеризувати:

Замрієшся, а мрія – тільки тінь.
Пригадуєш, а згадка – де ж вона?
Пливеш чи то летиш у височінь,
Кохаєш палко, а кого – хто зна?..

(Пер. Г. Кочура)

Синій колір неба і порівняння героя з птахом – єдині символічні образи, що з’являються в перекладі Г. Кочура. Вони втілюють високі прагнення і внутрішню свободу ліричного героя, піднесеність його душі. Але хоча у творі небагато символіки, його можна вважати символістським, бо символістським є саме ставлення до життя як до сукупності подій у внутрішньому світі людини, її щасливих хвилин. Твір відзначається також виразною сугестивністю (навіюванням смислів). Верлен розмірковує над таємницею людського щастя, і разом з ним замислюється й читач.

Настрої, описані в цій поезії, Верлен назвав “весняними”. Але вони пов’язані не лише з певною порою року, а й зі станом душі ліричного героя. На відміну від інших, трагічних віршів Верлена, твір сповнений радості й волі до життя, повноти відчуття кожної хвилини:

Невже помре це щастя, промине?
Хай ліпше мре життя турботний плин!
Боги зичливі, вбережіть мене
Від втрати лагідних оцих хвилин!

(Пер. Г. Кочура)

“Поетичне мистецтво”. Вірш увійшов до збірки “Колись і недавно” і став програмним твором поета, відобразивши його естетичні погляди. Він був написаний з нагоди 200-річчя виходу в світ трактату “Мистецтво поетичне” теоретика класицизму Нікола Буало. Збіг у назвах творів підкреслює свідоме прагнення Верлена створити естетичну концепцію нового часу. Якщо Буало сформулював принципи раціоналістичного методу в літературі, то Верлен визначив у своєму вірші основні положення імпресіонізму і символізму, хоча й не ставив собі за мету стати засновником нової естетики: “Не можна повністю зрозуміти “Поетичне мистецтво”, адже це, зрештою, лише пісня, та я і не став би будувати теорії”. Втім саме цей твір Верлена якнайтонше, якнайточніше відобразив особливості його творчого методу і був сприйнятий символістами як поетичний маніфест.

Поет заперечує раціоналізм у мистецтві. Головне для нього – інтуїтивне пізнання, за допомогою якого лише й можливо досягнути таємничий світ людських почуттів, природи, думок і мрій. Лірика, за словами автора, має звертатися до душі людини, змушуючи її “шукати нову блакить, нову любов”.

Митець протиставляє традиційну літературу, побудовану на логічних зв’язках образів, явищ і понять, поезії нового часу, для якого “найперше – музика у слові”. На його думку, музикальність має стати новим засобом вираження поетичного світовідчуття, найтонших вражень, найпотаємніших емоцій. Тому він радить брати із віршових розмірів той, який не обтяжує, стримуючи поета, а навпаки – “плине”, віддзеркалюючи плин людських настроїв і почуттів. За допомогою музикальності Верлен прагне відтворити духовний ореол особистості – світ її почувань:

Бо наймиліший спів – сп’янілий,
Він невиразне й точне сплів.
В нім – любий погляд з-під вуалю,
В нім – золоте тремтіння дня
Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю.

(Пер. Г. Кочура)

Автор не просто називає реалії, що сприймає людина (погляд, день, зірки, небо), а підкреслює ті асоціації та враження, які вони викликають у неї. У перекладі це передається за допомогою тропів: погляд «любий», тремтіння дня “золоте”, “метушня” зірок і небо, “скуте печаллю”. Тут не

просте порівняння світу природи з людськими переживаннями, а їх органічна єдність, котру має передати “спів” поезії.

Поет підкреслює також різницю між барвами і “відтінками”. На його думку, за “барвами” закріплюються певні змістові значення, а за “відтінками”, навпаки, приховується те, що не можна визначити, назвати, розуміти. Саме відтінки, півтони можуть відобразити певні настрої та емоції, порушуючи усталені межі між різними явищами:

Відтінок лиш єднати може
Сурму і флейту, мрію й сон.

Для символістської естетики характерне усвідомлення того, що світ має певну мету, до якої прагнуть творча уява та інтуїція митця. Верлен, відчуваючи потребу в наближенні до всесвітньої “таїни”, в останній строфі немовби посилає свій “крилатий” вірш на пошуки загадкової сутності:

Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав – шукати
Нову блакить, нову любов.
Щоб мчав, де далеч не похмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м’ята і чебрець...

Однак символісти завжди прагнули залишити нерозгадану загадку – те, до чого звертатимуться наступні покоління. Не виключенням є і верленівський вірш, який неначе обривається на півслові: “А решта все – література”. Синтаксична фігура умовчання разом зі зміною ритму в останніх рядках ще раз підкреслює межу між раціоналістичною “літературою” і справжнім “поетичним мистецтвом”. Тільки для раціоналістів усе завжди ясно, а поетам, на думку Верлена, не ясно нічого, вони можуть лише відчути духовну сутність світу, яка їх приваблює, не розкриваючи до кінця своєї глибини. Де ж ця “нова блакить”, “нова любов”, про які пише поет? Де “далеч не похмура”? Про це тільки може мріяти поетична душа, бо лише створюючи свою особливу дійсність, вона здобуває силу життя, волі, натхнення.

Верленівський вірш за своїм естетичним змістом і вишуканою формою є справжнім твором нового поетичного мистецтва, протиставленого не тільки правилам класицизму, а й об’єктивістській ліриці парнасців, а також реалістичній літературі. Художні відкриття поета сприяли подальшому утвердженню модернізму.

“Над дахом дому – неба дах...”. Збірка “Мудрість” засвідчила зміну поетичної манери Верлена. Замість неясних обрисів і півтонів тут з’являються конкретні образи, що набувають символічного змісту, виразніше змальовуються почуття, які відзначаються своєю глибиною. Якщо в пер-

ших збірках Верлен виступає як поет миттєвих вражень, то у збірці “Мудрість” він – поет-філософ. Отже, від миттєвості зроблено крок у бік вічності. Це яскраво підтверджує вірш “Над дахом дому – неба дах..”.

Місце природних пейзажів заступає міський краєвид. У вірші відчувається атмосфера міста з його будинками, галасом, суєтою. На відміну від “Паризьких картин” Ш. Бодлера, сповнених контрастів, зображення пороків і спокус, міська замальовка Верлена більш лірична, співзвучна внутрішньому стану ліричного героя.

Вірш побудовано на опозиціях, які досить виразно передаються в перекладі М. Лукаша: дах дому – неба дах; блакить, роздолля – і замкнений простір, де живе герой; у небі дзвін “летить”, гуде “тремтливо” – а на тополі ворон-птаха “квилить тужливо”. Контрасти між природним і міським життям відображають суперечності, що крають душу ліричного героя. Тут вже немає колишньої недовомовності, яка домінувала в ранній ліриці Верлена. У збірці “Мудрість” герой дійшов певних висновків. У вірші “Над дахом дому – неба дах...” він осмислює своє життя, сумує за втраченими роками, розуміє марність минулого, та попри все не втрачає мрії про високий Ідеал, символами якого у вірші виступають “неба дах”, висока тополя і піднесений небесний дзвін.

Вірш сповнений глибокого суму, та не песимістичний за настроєм, бо в ньому утверджується сила духу особистості, яка і наприкінці життя не змирилася з буденністю. І хоч і не досягла своєї мети, не втратила здатності мислити, мріяти, відчувати.

“Вечірня дума”. Вірш «Вечірня дума» створено за мотивами античної літератури. Автор звертається до образу відомого давньоримського поета Овідія, якого імператор Август прирік на вигнання і відправив на берег Чорного моря, у м. Томи. У творі постає виразний образ античного митця на засланні. Змальовуючи постать опального поета, Верлен намагається передати весь трагізм його долі: “зморщене” чоло, “старече” тіло – “свідки мук, яких ніколи не забудь. Але Овідій зображується не просто як поет-вигнанець, а ще й як філософ, що думкою лине до рідної землі, прагнучи осягнути смисл буття Риму й усього людства. У Верленовому вірші відчуваються ремінісценції із “Сумних елегій” Овідія, де також зображено похмурий скіфський пейзаж і звучить згадка про Рим.

Овідій у Верлена, хоча й зазнав чимало поневірянь і переслідувань, не втратив високих духовних якостей і свого ідеалу, яким для нього є Рим. Цей ідеал для поета недосяжний, але думка про нього зігріває йому серце:

Овідій Римом снить, і в спомині старім
Хвалою марною квітчає знову Рим...

(Пер. Г. Кочура)

Як і в інших своїх творах, Верлен робить крок із минувшини у сьогодення, порівнюючи власну долю з долею Овідія. Поет знаходить багато спільного між собою та античним митцем: і тяжке життя, і відчуття самотності, відчуженості від людей, і втрата свободи (натяк на перебування у в'язниці), і сумні пісні (в Овідія – “Сумні елегії”, у Верлена – “Вечірня дума”). Але ліричний герой Верлена, так само як Овідій, попри всі труднощі не втратив моральної стійкості і зберіг у душі Ідеал.

Чи ж нарікатиму ще й я на згубну долю,
Коли Овідій знав приниження й неволю?

(Пер. Г. Кочура)

У вірші порушується важлива проблема трагічного становища поета у світі. Разом з тим автор утверджує незламність духу особистості та силу мистецького таланту, що надає снаги жити в “духовній пустелі”.

Верлен і українська література

За словами Г. Кочура, в “українську літературу перший ввів Верлена либонь Павло Грабовський: 1897 року в його перекладі з’явилася та ж таки сама “Осінь пісня”. А через рік опублікував свої переклади віршів французького символіста Іван Франко. Отже, слід зазначити, що в “українській літературі Верлена почали перекладати досить рано і перекладали досить охоче”. Серед перекладачів відомі майстри слова – В. Щурат, М. Вороний, С. Твердохліб, М. Рильський, Михайло Орест (Зеров), М. Драй-Хмара, Г. Кочур, М. Лукаш та ін.

Лірика Верлена справила великий вплив на творчість багатьох вітчизняних письменників. Зокрема прихильником французького поета був Василь Стефаник. В одному з листів до свого друга Вацлава Морачевського письменник писав, що Верленові поезії допомагають йому в години “сумовитості”, а вірш “Осінь пісня” може передати все “журливе й безкінечне”, що переповнює його душу. І на підтвердження цих слів – зроблений Стефаником переклад Верленового шедевра, який він пропонує увазі друга: “А от хіба Верлен, може, хоч в частині скаже вам те, чого я не здатен. Тихи ридання. Сумно ридає Осінь вогкая. Серце дроз обіймає, Дика ж розпука, Що на нім грає. Блуджу – зболений, Світом зболеним. Увесь змарнілий, Як вітром битий. По пустих нивах Листок зів’ялий.

Орієнтувався у своїй творчості на Верлена і М. Вороний. Письменник стверджував: “Очевидно, зближувало нас палке бажання віри для зневіреної і вже властиво безвірної душі”. Як і вірші Верлена, поезії М. Вороного відзначаються бездоганим смаком, глибокою ерудицією, багатством емоційно-виражальних засобів поетичної мови. Вороний говорив, що, як і Верлен, іде “не так од образу, як од звука”. І справді, магичність його поезії – не в словах і образах, а в ритмах, що багато в чому

визначає схожість двох поетів – українського і французького. Використання мелодійності для зображення порухів людської душі – основна ознака поезії Вороного. “Щоб поезія була гарна, її треба глибоко вистраждати та виносити в серці”, – писав митець. За словами А. Градовського, “в обох поетів чимало віршів, де слова звільнені від необхідності виражати або відображати що-небудь, вони виникають одне за одним і ніби самі по собі, незалежно від волі поета, складаються в якесь мереживо, в якийсь лейтмотив”. М. Вороний зазначав: “Треба брати від символізму найкраще. Любов (в широкому значенні), краса і шукання правди (світла, знання, початку чи Бога) – це сфера символічної поезії, вона найкраще про це може оповісти”. Втім, Вороний не сліпо наслідував Верлена. Його творчість вирає всіма барвами українського слова, відображаючи страждання й поривання української душі. А застосування національних фольклорних форм надає поезії Вороного неповторної самобутності.

Сильний вплив Верленової лірики відчувається й у віршах І. Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Михайла Ореста (Зерова), Л. Костенко, Л. Талалая, А. Кичинського та інших українських митців.

СТЕФАН МАЛЛАРМЕ

Стефан Малларме народився 18 березня 1842 року у Парижі в сім'ї дрібного службовця. Дід поета був членом Конвенту від партії якобинців. Усі предки по батьківській і материнській лініях, починаючи з часів революції, служили в Управлінні непрямих податків, обіймаючи високі посади. Таку кар'єру пророкували з дитинства і Стефанові.

Мати Малларме померла, коли йому було лише п'ять років. Вихованням Стефана займалася бабуся. Освіту він здобув у пансіонах і ліцеях, де вперші пізнав "смак" власних літературних спроб. Захоплений творчістю Е. По, Малларме вирушив до Лондона для вивчення англійської мови, щоб згодом читати твори улюбленого письменника в оригіналі.

У віці 21 року Малларме, відмовившись від кар'єри службовця, яку заповідали йому батьки, починає викладати англійську мову в ліцеях Турнона та Авіньона, а з осені 1871 р. – у Парижі. Професії викладача він присвятив понад 30 років. Це давало йому засоби для існування, а також відчуття незалежності митця, який не підпорядковує творчості прагматичним інтересам і цілям.

Скромний учитель писав дивовижні вірші, які почали з'являтися в пресі з 1862 року. Дебютував Малларме творами в дусі парнасізму. У 1866 році в збірнику "Сучасний Парнас" з'являється велика добірка його поезій, яка найповніше репрезентує його ранню творчість.

Взагалі, Малларме не дуже прагнув друкуватися, і причин цього, мабуть, було декілька. Одна з них – почуття невдоволення собою й доволі лишнім світом, характерне для французької інтелігенції кінця століття. Малларме був надзвичайно вибагливим до себе й до своєї творчості, тому вважав, що потрібно багато працювати, щоб друкувати свої вірші. Крім того, у поета виникла ідея Книги – "справжньої, продуманої й архітектурно побудованої Книги, а не збірки випадкових натхнень, якими б чудовими вони не були". Цій мрії про абсолютну Книгу, у якій "текст говорив би сам за себе, без авторського голосу", Малларме присвятив усе життя. Він сприймав Книгу як щось священне, як "таємницю", яку не можна висловити звичайною мовою і яку потрібно розгадувати все життя. Можливо, й у своїх малотиражних вишуканих виданнях він бачив ніби недовершений прообраз предмета своїх мрій. Задум Книги з великої літери мав "стати відповіддю на те прагнення Абсолюту, яким, на думку поета, одержима сучасна література; в цьому, як і загалом у задумі твору, виразно проявляється зв'язок Малларме з романтичною традицією. Написане ним він розглядав як фрагменти чи начерки до Книги. Найбільше про неї він сказав у листі до Поля Верлена від 16 листопада 1885 року, який має автобіографічно-сповідальний характер... Це єдина Книга, "на яку,

сам того не відаючи, заміряється кожен, хто пише”, “орфічне витлумачення Землі”, в якому “полягає єдиний обов’язок поета і заради якого веде всю свою гру література” (Наливайко Д., с. 12-13). Але задум Книги, який Малларме виношував усе своє життя, так і лишився не здійсненим. Митець залишив по собі лише кілька десятків віршів, але те, що він зробив у літературі, поставило його на чолі французького символізму.

Під час Комуни поет отримав посаду бібліотекаря в революційному Парижі.

У 70-ті роки Малларме переходить до нової манери письма. 1876 року окремим виданням з малюнком Е. Мане тиражем у 195 примірників він випустив свою відому еклогу “Полудень фавна”.

Слава до Малларме (але у вузькому колі шанувальників) прийшла в середині 80-х рр. У цьому позитивну роль відіграли захоплена стаття П. Верлена із циклу “Прокляті поети” і роман Ж.К. Гюїсманса “Навпаки”, герой якого, Дез Ессент, витончений цінитель краси, зарахував Малларме до числа своїх літературних кумирів. Мало кому відомий до того часу поет стає на чолі літературного гуртка символістів.

З 1880 р. він почав влаштовувати у своїй невеликій паризькій квартирі “літературні вівторки”. Їх відвідували письменники П. Верлен, Е. Верхарн, Ж.М. де Ередіа, П. Валері, О. Уайльд, П. Клодель, М. Метерлінк; художники О. Ренуар, К. Моне, Е. Дега, П. Гоген; композитор К. Дебюссі та ін. У затишну, скромно умебльовану вітальню приходили слухати монологи про мистецтво й вірші С. Малларме. Один із учасників цих вівторків згадавав: “Якими далекими були від цієї маленької кімнати даремна метушня захопленого буденними справами міста, політична суєта, підступність, інтриги. Разом з Малларме ми поринали у надчуттєвий світ, де гроші, пошана, аплодисменти не мали ніякого значення... Із його уроків я виніс огиду до поверховості, до самовдоволення, до всього, що зваблює і спокушає як у літературі, так і в житті”.

У 1885 р. навколо Малларме, теоретика й учителя, гуртується велика група поетів, які оголосили себе прихильниками нового напрямку в літературі – символізму.

На цей час припадає зрілий період творчості митця. Продовжуючи працювати над Книгою, він водночас друкує декілька циклів есе, а також низку нових віршів. 1887 року у вишуканому оформленні, кількістю лише 47 примірників виходить перша збірка віршів поета – “Поезії”. Наприкінці того самого року вийшов “Альбом віршів та прози” С. Малларме. У грудні 1892 р. і в липні 1893 р. з’явилися два видання “Віршів та прози”. Починаючи з 1891 р. Малларме провадив переговори з бельгійським видавцем Едмоном Деманом про видання своїх поезій в остаточно завершеному вигляді. Ця книжка вийшла друком 1899 р., через рік після поетової смерті., і згодом не раз перевидавалася.

У 1896 р. товариші по перу оголошують Малларме “Королем поетів”; він успадкував цей титул від П. Верлена, котрий вже пішов із життя.

Малларме помер 9 вересня 1898 р., так і не дописавши своєї Книги, про яку мріяв усе життя.

Естетичні пошуки та етапи творчості С. Малларме

Д. Наливайко зазначає: “Парадигму французького символізму визначають, зрештою, дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ньому взаємодоповнювалися і взаємодіяли. З одного боку, в поезії французького символізму відбувалося вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, несвідомого, настроєвого, пошуки його неопосередкованого вираження, “прямого”, що діє поза “сенсами”, сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (Верлен), “музикально” передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. В поетичній мові відбувається зміщення у функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, – до викликання і навіювання образів, уявлень, настроїв, душевних станів, марень тощо. “Мудро володіти мовою, – настановляв зачинатель символізму Бодлер, – це значить практикувати свого роду евокаційне чаклунство”, сучасна поезія має ставати “сугестивною магією”, в якій “об’єкт зливається з суб’єктом, зовнішній світ із самим митцем”.

З іншого боку, в поезії входить метафізика (в первісному й основному значенні – те, що за “фізикою”, за фізично-чуттєвим), але не у вигляді розробки філософських тез чи мотивів: це метафізика, що є умонастроєм, переживанням чи душевним станом і теж не піддається прямому поетичному вислову. Її вираженням стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французьких символістів невідчутне не є трансцендентним, “потойбічним” – воно є “посейбічним”, таким, що існує як ідеї, передчуття, абстракції, універсалії, як конденсації духовних і душевних станів до згустків нерозчленованих значень.

Перша з названих інтенцій найповніше і найяскравіше втілення знайшла в поезії Поля Верлена, в якій синтезувалися символізм та імпресіонізм; притаманна вона, але на інший лад, і поезії Рембо, якій разом з тим не чужа й друга інтенція. Та вона найповніше й найактивніше проявляється в поезії Малларме; однак і він, прагнучи вираження в поетичному слові “чистої сутності речей”, не цурався евокаційно-сугестивної “магії”, щоб надати цьому вираженню поетичного чару й експресії”.

Сам Стефан Малларме заперечував свою приналежність до будь-якого напрямку чи течії. Він писав: “Мені не подобаються будь-які школи. Я не люблю менторства в літературі. Література – це дещо індивідуальне”.

Малларме спирався на неоплатонічну концепцію “аналогічної” структури універсуму. Він вважав, що видимий світ Матерії, який є копією сутності, не має незалежної реальності, але разом з тим зберігає принцип симетрії відносин, аналогій та уподібнень, що існують у світі першоідей. Йому була близькою думка Плотіна: “Всі форми буття відображаються одна в одній”.

А. Франс підкреслював цю особливість світосприйняття митця: “Своєю незрозумілістю він схожий на гностика чи кабаліста, бо для них, як і для нього, все в природі лише знак і відповідність. Саме тут, в теорії аналогій, ховається найбільша таємниця, ключ до мистецтва Малларме”. І ще А. Франс писав: “Він – платонік. Ось у чому весь секрет... Він вірить у незчисленні, неодмінні й неповторні зв’язки поміж видимим і невидимим... Він вірить у своєрідну й правічну світову гармонію, згідно з якою певні абстрактні ідеї повинні викликати в досконалій свідомості відповідні цим ідеям символи”.

Малларме прагнув примирити Дух і Матерію, створити образ вічної Краси, що втілювала б закони всесвітньої гармонії аналогій.

Поет дотримувався матеріалістичного світогляду. Як пише Ж.П. Сартр, “його метафізика – це різновид аналітичного матеріалізму, забарвленого спінозизмом. Нічого немає, крім матерії, вічного вирування буття, що само по собі виростає і само себе заперечує”. Однією з головних подій свого духовного життя поет вважав повну відмову від Бога в 1867 р. У християнській релігії найбільш неприйнятною для нього була віра в потойбічний світ і посмертне життя, яку він вважає втішною містифікацією. Відкидав і будь-яке містичне тлумачення явищ і подій. “Однак усе це аж ніяк не означає, що його поезія є апологією матерії і матеріального світу – якраз навпаки. Малларме не був моністичним матеріалістом... Цього світу він не сприймав і не мислив поза свідомістю (esprit), яка у нього є активною творчою силою буття, що невідомо як і звідки з’явилася... Сам по собі матеріальний світ у Малларме – це важка і звякла матерія, яка душить свідомість і підтинає духові крила. Цей світ набуває сенсу й краси тоді, коли закріплюється в слові, втілюється в образі й стає твором мистецтва. Але це досягається у пізнього Малларме шляхом його розпредметнення і розречевлення, власне, підміни його іншою “матерією”, що витворюється свідомістю як креативним первнем, генієм митця”.

С. Малларме висунув новий принцип творення мистецтва: “Завдання полягає в тому, щоб викликаючи предмет у своїй уяві, передати стан душі, або навпаки, вибрати той чи інший предмет і шляхом його повільного розгадування розкрити стан душі”.

Поет виступав за усунення авторського начала, деперсоналізацію мистецтва. Малларме вважав, що потрібно дати волю не автору, а “дати

ініціативу словам”, які “висвітлюють зв’язки усього з усім”. “Я тепер великий і не є відомим собі Стефаном Малларме, але здатністю Духа до саможоглядання й саморозвитку через те, що було мною”.

Малларме цікавить не конкретний світ – людина або річ – а їх “сутнісна ідея”. Вона не має місця ні у часі, ні у просторі, вона вічна, оскільки належить до світу першосутностей. “Я кажу: квітка! І ось із глибини забуття, звідки від звуків мого голосу занурюються обриси будь-яких конкретних квітів, починає виростати дещо інше, аніж відомі мені квіткові чашечки; це виникає сама чарівна ідея квітки, якої не знайти в жодному реальному букеті”.

“Речі в його поезії цілком конкретні в своїй наявності, але водночас вони є втіленням загального, першопочаткового, і мають духовно-психологічну ауру. Можна сказати, що в поетичному світі Малларме вони поєднують предметну реальність і вищу символічність” (Д. Наливайко).

Малларме прагне винайти нову мову – “малювати не річ, а створюваний нею ефект”. Вірш у такому випадку, за словами митця, повинен “складатися не зі слів, але із намірів, і всі слова відступають перед враженням”. Під “враженням” розуміється не миттєвість імпресіоністичного спалаху, не миттєвість натсрочу, а “глибинне (внутрішнє) осяяння”, “просвітлення душі”, яка відчуває свій зв’язок із таємницею “неназваного”.

Символ, на думку С. Малларме, – втілення “невимовного”, “абсолютне втілення таїни”, “вищої ідеї, яка творить примарні видимості”.

Символ і міф в концепції Малларме – тотожні поняття. “Назвати предмет – означає на три чверті зруйнувати насолоду від вірша – насолоду, яка полягає у поступовому і повільному розгадуванні; підказати з допомогою натяку, ось мета, ось ідеал. Досконале володіння цим таїнством і створює символ”, – писав митець.

Малларме наслідує шеллінгіанську (романтичну) традицію в інтерпретації міфу. Тому він використовує міф не тільки як “матеріал” для поезії, але й наділяє його принципом персоніфікації та олюднення (“моральною інтерпретацією міфу”, за словами Шеллінга). Так, Іродіада і однойменному вірші 1869 р. є одночасно втіленням фатальної краси, що призводить до загибелі, й символом вічної жіночості. Міфологічні образи фавнів, химер приваблюють Малларме невичерпністю їх трактувань. Образ лебедя в сонеті 1885 р. втілює не тільки ностальгію за іншими світами, але і є міфологемою творчого прорива поета до таїни “невимовного”.

Використовуючи міфологічні образи, Малларме створює і власну міфологію, яка втілює символістську глибину Ідеї.

Музичальність поезії Малларме походить від прагнення поета вловити невловиме заради того, щоб виникло “сяйво Ідеї”. “Музика зустрічається із віршем, щоб стати Поезією”, – писав поет. “Споглядання предметів, образ, виплеканий мареннями, які вони навіюють, – ось що таке справжній спів”.

Особливість поетичної мови Малларме – невичерпність візерунків відповідностей, поєднання непоєднуваного (“несподівані” метафори та порівняння Малларме “стягують” не лише віддалені речі та явища, а й різні буттєві сфери й рівні), безкінечний ряд асоціацій, в яких розпливаються обриси конкретних предметів і виникає неясний образ Таїни.

Поетична творчість Малларме базується на проникненні в потаємні глибини мови... Він відкрив те, що “внаслідок різного призначення, існують два типи мовлення: необроблене, утилітарне – там, і спрямоване до вираження сутностей – тут”, і їх “безумовно слід розрізнати” (стаття “Криза вірша”).

Разом з тим дослідники відзначають інтелектуальність поезії Малларме. “Специфічну поетичну реалізацію здобувають у Малларме інтелектуальні інтенції французького символізму. Як писав Поль Клодель у статті про Малларме, “вірші були для нього чудовим засобом, щоб прийти від реальності чуттєвої до реальності інтелектуальної... щоб картину, яка вимальовується перед нашими очима, замінити творенням”. Ці інтелектуальні інтенції втілюються в поезії Малларме не в раціонально-аналітичних формах, його твір не відсилає до фактів, не описує і не аналізує їх, – він навіть те, що існує цілісно, не роздрібнене в деталях і відчуттях, і не видобувається з них шляхом аналізу та узагальнень. За своїми структурними особливостями поезія Малларме – це інтелектуальні мовленнєві конструкції, в яких синтаксис посів місце муз; він, за визначенням Поля Валері, його учня і до певної межі послідовника, підняв своє мистецтво до рівня “поетичного конструювання”, відкривши тим самим один із магістральних шляхів руху поезії ХХ ст. “Я” світ чистих звуків, – писав Валері, – таких виразних на слух, був виділений зі світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему Музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови: вона не втрачає надії відбирати в цьому породженні практики й статистики рідкісні елементи, з яких можна вибудувати твір, що чарує і сприйнятий від першого до останнього рядка”. В цьому, власне, й полягає “лінгвістична музика” поезії Малларме, яка базується не на мелодійності звучання вірша, не на асонансах, алітераціях, рефренах і т.д. Він, як ніхто, вмів використовувати, кажучи словами Валері, “сприятливі можливості й щасливі випадковості мовлення, діяти незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, свідомий того, що ці зближення й сполучення таять у собі більший поетичний чар і силу, аніж очевидні словесні значення” (Д. Наливайко).

Творчість Малларме поділяють на *два періоди*:

ранній, що в цілому складається в 1860-ті роки (рання поезія була поєднанням різnorodних тенденцій, серед яких потужними були романтична традиція (опозиція до наявного світу, сприйняття буття у контрастах, тип ліричного героя), парнасізм (предметно-чуттєві образи,

схильність до сонетної форми, міфологізм – “Полудень Фавна” та ін.), а також символізм Бодлера (пошук відповідностей, двоплановість образів: за предметно-чуттєвими образами приховується ідея, абстракція, душевні стани);

пізній (складається в 1870-ті роки, але центр зрілої творчості Малларме припадає на 1880-ті роки).

Д. Обломієвський відзначає декадентські впливи на поезію Малларме вже у 60-ті роки, коли він створює свої перші оригінальні твори: “Повернення весни”, “Вікна”, “Блакить”, “Квіти”, “Туга”, а в 70-90-ті роки лише завершують розвиток його в бік декадансу, який немов вбирає в себе майже всю його ідейно-художню систему.

Для Малларме в 1860-ті роки велике значення набуває символістська структура образу, двопланова його побудова, до того ж змістом другого плану у Малларме, як у Бодлера та Верлена, стає людина.

Так само, як Бодлер і Верлен, Малларме 1860-х років близький до імпресіоністичного сприйняття дійсності. Він змальовує ліричного героя своїх віршів як тілесну істоту. Світ розкривається через зорові, слухові, смакові та інші відчуття.

Для поезії Малларме 1860-х років має велике значення принцип двосвіття, який походить з романтичної естетики й творчості Бодлера (наприклад, “Вікна”, “Туга” та ін.).

Не менше значення має і романтичний образ небесної блакиті (блакитне небо, море, повітря та ін.), яка не має нічого містичного, вона належить цілком реальному світові (“Повернення весни”, “квіти”). Блакить вміщує в себе увесь світ.

Герой ранньої лірики Малларме відчуває відразу до всього, що його оточує. Але герой не вдається до бунту чи до відчуження. Герой блідий, стомлений, він відчуває вичерпаність всього. Звідси – теми осені, старості, втоми, хворобливості.

Вихід з матеріальної сфери, яка так приваблювала парнасців, виявляється в уривках незакінченої драматичної поеми “Іродіада” (1867) і в “Монолозі фавна” (1865).

Для зрілого й пізнього Малларме характерна так звана “остання манера” (Д. Обломієвський), яка входить, безперечно, в орбіту декадансу й проглядається у творах починаючи з кінця 1860-х років і наступних: “Свята” (1865), “Її прозорі нігті” (1868), “Надгробний тост” (1873), “Надгробок Едгара По” (1876). Повністю вона виявляється у 80-90-ті рр., коли були створені 16 сонетів (1885-1895), поема “Проза для Дез Ессента” (1885), “Гробниця Бодлера” і “Гробниця Верлена” (1893, 1897), “Вірші на випадок” (1880-1898) та ін.

Малларме приймає смерть, але вона, на його думку, не робить існування трагічним, він немовби піднімається над смертю. Герой поринає не

в потойбічне, а, залишаючись у межах реального світу, поринає у спогади. Марення, асоціації.

Культ людської свідомості, яка існує незалежно від матерії. В “Прозі для Дез Ессента” велику роль відіграють образи Пам’яті та Гіперболи. Вони існують самостійно, видобувають із глибин свідомості спогади, асоціації, трансформують світ в уяві ліричного героя. Враження від реальних речей перетворилися на елементи свідомості, вічні ідеї цих явищ.

Слід відзначити завуальованість смислу поезії пізнього Малларме. Він призначає своє мистецтво не для всіх, а лише для обраних. Малларме порушує об’єктивні зв’язки між явищами та речами й встановлює свої, психологічні зв’язки.

Іманентний розвиток образу через асоціативні зв’язки – характерна риса поезії митця.

Малларме відтворює у своїх віршах життя людської душі, неперервний потік думок і психологічних асоціацій, що знаходить вираження у відповідному синтаксисі.

Цикл “Кинутий жереб ніколи не скасує випадку” (1897) засвідчує пошуки не тільки в царині музичності, а й візуалізації, що вплинуло на поезію авангарду початку ХХ ст., зокрема на творчість Г. Аполлінера.

“Видіння”. Вірш написаний у 1863 році й свідчить про вплив романтичної естетики на творчість С. Малларме. Тут присутні традиційні романтичні символи: на фоні слабкого світла (місячного сяйва) виникає неясний образ коханої, яка (за контрастом до фону) несе світло. У неї в кучерях сонце, її одяг світлий, осяйний, а в руках у неї – букети зірок, що також світяться яскравим білим світлом.

В осмуті місяць зблис. Ридали серафими,
 Серед безмовності, над квітами хисткими
 Стискаючи смички, і линув з віолін
 Музики білий схлип та просинь пелюстин.
 – Це першого твого цілунку день минався.
 Замріяність моя, що нею я карався,
 Сп’янялась лагідно духманню всіх жалів,
 Що, не вагаючись, нечутно їх лишив
 Врожай сновидних мрій у серці, спраглим завше.
 Блукав я, погляд свій у давній брук уп’явши,
 Коли на вулиці, в вечірній сяйвині,
 Із сонцем в кучерях з’явилась ти мені,
 Мов фея всміхнена в світлястому одінні,
 Яка проходила крізь сни мої дитинні,
 Поволі ронячи з тонких долонь своїх
 Букети зір, пахкі та білі, наче сніг.

(Пер. М. Москаленка)

Ліричний герой замріяний, він увесь у полоні своєї мрії про кохану. Його образ окреслено невиразно, лише окремими штрихами.

У вірші воєдино поєднані сон і реальність. Зустріч героя з коханою відбувається чи то на вулиці, чи то уві сні – це до кінця не зрозуміло. Важливішим за реальний простір є простір свідомості героя, де й розгортається ліричний сюжет вірша.

Актуальним для подальшого розвитку стилю Малларме є образ музики, що набуває самостійного значення у вірші. Характерно те, що музика не просто звучить, вона має колір (білий схлип на просинь пелюстин). Міфологічні постаті ридаючих серафімів, що стискали смички, надають творові метафізичний зміст. Музика, що лине з неба, не тільки виражає стан ліричного героя, але й стає знаком неземної Ідеї.

“Квіти”. Вірш написаний у 1864 р., перша публікація в “Сучасному Парнасі” (1866). Хоча твір належить до періоду захоплення Малларме парнасізмом, у ньому виявилася й оригінальна манера митця.

У перший день буття з обвалів світлоти,
Блакиту й золота, і з зорних криг, о Дбала,
Великі чашечки квіток створила Ти
Для юної землі, яка ще бід не знала:

Квіт гладіолуса, мов шиї лебедів;
Божистий лавр для душ на обширах вигнання,
Рум'яний, наче перст, що серафім підвів,
І червонить його незаймане світання;

І гіацинт, і мирт, щоб між зірниць холов;
Троянду, що таїть жіночих тіл принаду,
І зрошує її сяйлива й дика кров
У весняних садах, – жаску Іродіаду!

І лілій білину явила Ти, – аж там,
Де тихо плескотять моря зітхань чудовні,
Над зблідлих овидів блакитний фіміам
Летить вона до сяйв заплаканої повні!

О Божа Мати! Ось хвалінь найвища дань!
Для Тебе – систрів згук із дольних цих околів!
Хай мовкне відгомін у небесах смеркань,
В екстазах поглядів, у зблисках ореолів!

Щедротно Ти земну обдарувала твердь,
Та серед чашечок розкритих ще одна є:
Квіт, ладний принести благоуханну Смерть
Поету, що життя всякчас його вбиває.

(Пер. М. Москаленка)

У вірші переважає описовість, що зближує Малларме з парасцями. Автор ретельно описує колір квітів, їхню форму. Але разом з тим предметність пов'язана не тільки з матеріально відчутним, а й з тим враженням, які справляють квіти на ліричного героя. Враження, ефект від об'єктів передається з допомогою метафор і порівнянь, які ставлять в один ряд явища, на перший погляд, далекі одне від одного, але у вірші вони поєднуються особливими психологічними зв'язками (квіт гладіолуса мов шиї лебедів; у троянді – принада жіночого тіла; у лілії – тихо плескотять моря зітхань чудовні). Отже, тут помітне прагнення Малларме змалювати явище чи річ через явище або річ іншого гатунку. Така двоплановість художнього образу пов'язана з необхідністю розкриття духовного стану особистості ліричного героя.

Вірш має міфологічний план. Згадка про перший день буття, про Божу Матір виводять зміст твору за межі реального часопростору й надають йому спрямованості до Вічності. Думкою про одвічну найголовнішу проблему людини – життя й смерть – просякнута остання строфа. Серед інших квітів є ще одна чашечка – квіт, ладний принести “благоуханну Смерть Поету, що життя всякчас його вбиває”. Отже, тут не випадково з'являється образ Поета, котрий поставлений поміж поняттями Життя і Смерть, що врешті-решт становлять вічний зміст мистецтва.

“Пробудження”. Вірш належить до ранньої лірики С. Малларме. Написаний в 1862 р., був надрукований у збірнику “Сучасний Парнас” (1866).

Із сумом вигнала ще зболена весна
Мистецтва осяйний сезон, світлясту зиму,
І свідчить позіх мій про неміч незбориму
Єства мого, що в нім владує кров хмурна.

У черепі моїм теплішає смеркання,
Та стиснуто його залізним обручем;
За мрією я йду, заледве не з плачем,
Ланами, а навкруг – весінне квітування.

І вчувши дух дерев, – знервований, без сил,
На землю падаю і ґрунт гризу палючий,
Щоб марення свої поскласти до могил,

І нападу нудьги чекаю неминуче...
– Над живоплотом, втім, всміхається Блакить,
І птаство збуджене на сонці гомонить.

(Пер. М. Москаленка)

Твір написаний у романтичній манері. Ліричний герой стомлений, меланхолійний, із сумом споглядає розквіт весни, що зображується за контрастом до його важкого, хворобливого душевного стану. Він надзвичайно знервований, позбавлений сил, його гнітять важкі марення, які він хоче “покласти до могил”. Нудьга – основний стан ліричного героя, і вона означає повільне вмирання його душі. Контрастом до психологічного стану стає образ Блакиті (L'azur), що панує над усім. Блакить – символ всеперемагаючої весни, буяння природи і разом з тим світлого, високого начала, яке вже не існує для героя. Блакить – один із лейтмотивних образів Малларме. В образі Блакиті втілюється символічне уявлення про першопочаток, про вічне і неземне начало.

“Блакить”. Вірш датований 1864 р. Уперше опублікований у збірці “Сучасний Парнас” (1866).

Блакить, одвічна блесьть, в іронії священній
Ясна, прозоріша за квітів томну лінь,
Поета, що клене безсило власний геній,
Жене безплідною пустелею болінь.

Біжу сліпма: вона в порожню душу хоче
Мені загнати свій пронизливий докір.
Куди втекти? Яке з твоїх громадь, о ноче,
Затулить хоч на мить її убивчий зір?

Тумане, лінь! Пролий свій попіл монотонний
Густими пасмами під небосхил, який
Між сірих трясовин осінніх днів потоне!
Німою стелею сліпучу товщу скрий!

А ти – з летейських вод виходь! Над берегами
Сухих очеретин і твані назбирай,
О Спліне, й заліпи майстерними руками
Лазурні діри – слід од злих пташиних зграй!

Іще! З останніх сил хай димарі понурі
Чадять, і кіптяви напівзагуслий блиск,
Опавши, хай замкне всі горизонти хмурі,
Де звільна помира жовтавий сонця диск!

Умерли небеса. – Матеріє, благаю,
Дай сил забути Гріх та неосяжний Лад
Страждальцеві, який, проклявши, поділяє
Прим'яту підстілку щасливих людських стад.

Бо фатум голови порожньої моєї,
Флакона без рум'ян під голизою стін,
Не скрасивши ридань смертельної ідеї,
Похмурим позіхом вітати чорний скін...

Даремне й це! Блакить святкує перемогу,
Моя душе! Вона співає знов і знов
У дзвонах, нам на страх; лунку глибінь живого
Металу покида із синню молитов.

І, прорізаючи кільце твоїх агоній,
Мов невідпорний меч, серед імлі гримить.
Ховатися – куди від лютої погоні?
Вона гряде. Блакить! Блакить! Блакить!

(Пер. М. Москаленка)

У цьому творі поглиблюється образ Блакиті, що з'явився в інших ранніх віршах Малларме. Цей образ дозволяє розкрити складні естетичні пошуки поета, котрий шукає свій шлях у мистецтві. Знову тут з'являється образ Поета, котрий стомлений і немов засліплений. “Куди втекти?..” “Яке з твоїх громад, о ноче, Затулить хоч на мить її убивчий зір?” – цими питаннями переймається Поет. Блакить понад ним. Блакить скрізь. Блакить все перемагає. Блакить входить в душу ліричного героя з дзвонами й переливами. Кульмінація ліричного сюжету зосереджена в останній строфі, коли Блакить владно входить у серце ліричного героя й змушує його звучати на інший лад.

“Волосся”. Вірш належить до зрілого періоду творчості Малларме. Предметний образ значно поступається образу поетичному. Волосся жінки – лише поштовх для ліричних вражень та асоціацій.

Волосся зліт вогню на заході емблема
Бажання щоб його до краю розмело
Спадає (а здалось померкла діадема)
Одічним вогнищем на вінчане чоло

Без золота зітхать щоб ця жива хмарина
Зачаєний вогонь що миттю обійма
В аламазах віч завжди світилася єдина
Чи глузування в них чи істина сама

Оголений герой неславу накликає
На ту що зорних сьйв не зрушила й на мить
І жінка що спроста у повні слави сьє
Схиливши голову нечуване вершить

Рубіни сіючи в роздерту плоть вагання
Мов радість світача і рятівне палання.

(Пер. М. Москаленка)

Малларме відмовляється в цьому вірші від знаків пунктуації, акцентуючи увагу на плинності думок та асоціацій, що поєднані в один психологічний ряд. Волосся (напевно золоте) викликає в уяві образ вогню, заходу сонця, живу хмарину, згадку про коштовне каміння. Ефект, враження від волосся – не тільки суто емоційний стан, а ще й усвідомлення того, що у світі (буденних, простих речей) є якась вічна таїна, до якої через раптове осяяння долучився на мить ліричний герой: “І жінка що спроста у повні слави сьє Схиливши голову нечуване вершить”. Думка про “нечуване” й “небачене” надає створеній картині вічного, неминушого змісту. Замальовка, створена Малларме, безумовно, є імпресіоністичною, тут багато світла, світло по-різному виграває на волоссі жінки й по-різному впливає на ліричного героя. Але за реальним враженням проступає таємний знак Вічної Ідеї (“нечуване”).

“Віяло (пані Малларме)”. Перша публікація вірша – 1891 р. Твір присвячений Марії Малларме, дружині поета. Віяло дружини стає імпульсом для поетичних міркувань ліричного героя.

Так немов заради мови
В небі луни розляглись
Кинувши свій дім чудовий
Вірш майбутній рине ввись

Змах крила серед покою
Віяло неначе тінь
Бо здається за тобою
Зблิสла дзеркала глибінь

Чисте (хоч на нього злине
Гнаний в кожному зерні
Прах незримий це єдине
Болю завдає мені)

Хай би вік воно ясніло
У твоїх долонях мила.

(Пер. М. Москаленка)

Образ віяла створюється не в предметних деталях, а через враження та асоціації. Тут ми знаходимо приклад розпредметнення світу Малларме. Хоча тут є певні реалії речей (віяло, дзеркало, долоні милої), але їх значення вже не суто матеріальне. Думка про “вись”, про іншу реальність, відображенням якої є цей речовий світ, зумовлює основну тему вірша. Реальна і відображена (з допомогою дзеркала) дійсність співіснують в одному просторі вірша. Отже, віяло – змах крила, “тінь серед покою” – навіяло думку про Невідоме.

“Інше віяло”. Вірш 1884 року, присвячений Женев’єві Малларме, дочці поета. Сама назва вірша свідчить про те, що поет, як і художники-імпресіоністи, хоча й малював один і той самий предмет, але завжди новий створюваний ним ефект. “Інше віяло” – не тільки таке, що належить дочці, а передусім таке, що створює інший ефект.

Щоб я поринув, о мрійлива,
На чисті райські манівці,
Лукаво збережи це диво –
Моє крило в своїй руці.

Із кожним змахом овіває
Тебе смерковий вітровій,
І віддаляє небокраї
Такий ласкавий порух твій.

Знемога! Ось, мов спломенілий
Цілунок, простір весь тремтить,
Безумний і нічий, безсилий
Погамуватися й на мить.

Ти чуєш: дике раювання,
Неначе потаємний сміх,
У згортки чарівного вбрання
Спливло з куточка вуст твоїх!

Над берегом рожевим берло
У золоті смеркань: нестрим,
Цей білий лет, що ти простерла
Понад браслетом вогняним.

(Пер. М. Москаленка)

Віяло, його повільний рух спонукають ліричного героя подумки полинути “на чисті райські манівці”, і простір, що існує паралельно з простором земним. Змах віяла – подих іншої реальності. “Білий лет”, рух уяви й думки становлять сюжет цього твору.

“Лебідь”. Перша публікація вірша – 1885 р. У творі розробляється тема сумної, але, безперечно, прекрасної долі поета. Сфери об’єктивного (лебідь, який вмерз у прозорий лід покинутого озера) і суб’єктивного (поет) утворюють символічну двоєдність.

Безсмертний, чарівний, скажи, невинний, ти
Ударами крила чи зможеш розламати
Це озеро міцне, де мріє крізь загати
Прозорих зльотів лід, у сяйві красоти!

Як лебедю в житті цей сон перемогти?
Немає більш йому надії заспівати
Про край омріяний і прибраний у шати,
Коли кругом нудьга і крижані світи.

Тремтяча шия снить у білій агонії.
Розбити в простір той, що в інеї завії!
Але гнітить земля, і падає крило.

Мов привид, що застиг в блискучім пориванні,
Самотній лебідь вкрив своє ясне чоло
Презирства гордим сном у марному вигнанні.
(Пер. М. Терещенка)

Незайманий, палкий, з пишнотою пір’їн,
Ударом п’яних крил чи він зламає нині
Забуте озеро, де укриває іній
Прозорих злетів лід, сяйливу твердь крижин?

І лебідь давніх днів згадав: прекрасний він,
Але не звільниться: у смертному квилінні
Не співано хвали придатнішій країні,
Коли безплідної зими заблиснув сплін.

Струсити зможе він агоній смуток білий,
Усе, чим обшири всевладні полонили,
Але не вбивчий жах замерзлої землі.

В єдиній, спалахом окресленій місцині
Застиглі сни зневаг на крижаному тлі –
В вигнанні марному покрови лебедині.

(Пер. М. Москаленка)

Приречена на страждання душа поета “запозичує” із зовнішнього світу явища, які спроможні передати її стан. Страшна, безмежна туга звучить в кожному слові вірша. “Тремтяча шия” лебедя “снить у білій агонії”, надій більше немає, щоб “заспівати про край омріяний і прибраний у шати”, бо навкруги “нудьга і крижані світи”. Трагізм, характерний для героя ранньої лірики поета, змінюється тут на м’який, мудрий смуток.

Однак хоча лебедя скували “крижані світи”, він “вкрив своє ясне чоло презирства гордим сном у марному вигнанні”. Малларме проголошує не зневагу до оточення, а внутрішню висоту, духовне сходження до таємничої висі.

Образ лебедя втілює творчий геній митця, що завжди прагнув крізь матерію досягнути вершин духу.

Українською мовою поезії С. Малларме перекладали В. Щурат, М. Рильський, М. Драй-Хмара, О. Бургардт, М. Терещенко, Д. Паламарчук, О. Зуєвський, О. Жупанський, С. Жолоб, М. Москаленко та ін. Існують два видання українською мовою: “Поезії” (Едмонтон, 1990), “Вірші та проза” (Юніверс, Київ, 2001), останнє повніше.

ГІЙОМ АПОЛЛІНЕР

Гійом Аполлінер – поет-авангардист, поет-новатор, котрий здійснив цілий ряд художніх відкриттів у європейській ліриці. Однак нерідко новаторство Аполлінера розглядають лише на формальному рівні – відмова від пунктуації, створення віршів-каліграм, наповнення фольклорних жанрів сучасним змістом тощо. Проте сутність поетичної реформи митця набагато глибше. Він по-новому підходив до розуміння самої поезії, яка, на його думку, повинна слугувати «пізнанню життя». Проголосивши ХХ століття початком нової ери людства й культури, Аполлінер підкреслював величезне значення людського «Я», вираженням якого мали стати ліричні жанри, пристосовані до змін у суспільстві та свідомості. Його творчість стала втіленням самого духу епохи, котру він прагнув відобразити у розмаїтті художніх рішень і у такий спосіб максимально «наблизитися до життя», увібравши в себе всю повноту його виявів.

Гійом Аполлінер (Вільгельм-Альберт-Володимир-Олександр-Аполлінарій Костровицький) народився 26 серпня 1880 року в Римі. Його мати, Ангеліка Костровицька, була дочкою польського емігранта Михайла-Аполлінарія Костровицького, колишнього штабс-капітана російської армії, який емігрував до Італії після поразки польського повстання 1863 року. Родовий маєток Костровицьких знаходився у Білорусії під Новогрудкою, вони були сусідами Міцкевича, а одній із Костровицьких, прабабусі Аполлінера, він навіть присвятив вірш. Батьком майбутнього поета вважають італійського офіцера Франческо д'Аспермона, друга його матері, однак сам Аполлінер тривалий час не визнавав його за батька. Серед сучасників поета ходили чутки, що він начебто мав серед предків Наполеона чи Папу римського (до речі, ці чутки поширював і сам Аполлінер, який, за словами Ж.Кокто, був «великим містифікатором»). Про своє походження сам митець говорив: «У мені змішалася кров слов'янина з кров'ю латинянина». І ще про предків він казав так: «Бородаті варяги й Рюрик, мій прашчур».

До дев'яти років Аполлінер жив в Італії, потім його відправляють у Монако здобувати освіту. Часто їздив у Канни та Ніццу, де мав друзів і перші захоплення. А з 1899 року Костровицькі переселяються до Парижа. У Франції він прожив більшу частину життя, з нею він пов'язав і своє мистецтво. Однак правове становище поета тривалий час було невизначеним. У реєстраційних книгах він записувався то як «італієць», то як «росіянин», то як «поляк», французьке громадянство отримав лише в 1916 році.

У Парижі Аполлінер нерідко бідував, жив на випадкові заробітки, на решті влаштовується вчителем у заможну родину і їде за кордон. Нові враження дали поштовх розвитку поетичного таланту Аполлінера. Ще в ліцеї він придумав свій перший літературний псевдонім – Гійом Макабр

(Гійом Похмурий), а на початку 1900-х років у паризьких газетах з'явилися статті Луїзи Лаланн, яка теж була одним із псевдонімів Аполлінера. З 1902 року він став підписувати свої твори псевдонімом Гійом Аполлінер, який закріпився за ним на все життя. Дебютами митця були переклади з Боккаччо, збірник оповідань «Єресіарх і К», вірші. Перша поетична збірка письменника – «Бестіарій» («Звіринець») була видана 1911 року мізерним тиражем – лише 120 примірників. Підзаголовок збірки – «Кортеж Орфея», тобто почет диких звірів, що покірно йшли за співцем. Згідно із давньогрецьким міфом, Орфей мав дар зачаровувати своїм мистецтвом природу, звірів, весь світ. Своє мистецтво Аполлінер теж розглядає як свого роду орфізм, що слугує духовному перетворенню світу, допомагає приборкати «звірів сучасності» – війну, розбрат, насильство. Поняття «орфізм» Аполлінер запропонував у книзі «Художники-кубісти» (1913). Прагнучи підкреслити «магічний» і «перетворюючий» характер своєї поезії, він використовував цей термін і пізніше по відношенню до всієї своєї творчості.

Того ж року, коли вийшла перша поетична збірка Аполлінера, його заарештували на підставі несправедливого звинувачення у викраденні з Лувра «Джоконди» Леонардо да Вінчі. Молодий письменник пробув у в'язниці лише тиждень, але й там не гаяв часу, написавши цикл «У в'язниці Санте».

Гійом Аполлінер і кубісти

У 1900-х роках письменник захоплюється живописом, особливо кубізмом. Він радо вітає діяльність художників Анрі Руссо, Пабло Пікассо, Поля Дерена, оголосивши імпресіонізм «учорашнім днем мистецтва». Аполлінер у захваті від кубізму, у простоті ліній якого убачає «наївність» і безпосередність вираження життя. Кубісти у прагненнях нового «четвертого виміру» та розмивання берегів живопису намагалися у своїх композиційних конструкціях розкласти оманливий видимий світ на формальні складники. Цей творчий процес супроводжувався спрощенням колористики та композиції. Картина трактувалася як самоцінний об'єкт із власним, незалежним від довкілля буттям. Тому поняття «істина», «достеменність» стосувалися не дійсності, а витвору мистецтва. Кубізм створювався як мистецтво, яке, за словами П.Пікассо, відтворює світ не таким, яким його бачить митець, а таким, яким він його мислить. Для кубізму характерно розкладання предметів і форм на геометричні фігури, їх вільна комбінація відповідно до задуму митця, а також симультанеїзм (від фр. «одночасний») – схильність до зображення в одній площині різноманітних об'єктів, віддалених, не пов'язаних між собою образів, мотивів, вражень.

Гійом Аполлінер підтримував дружні зв'язки з видатним представником кубізму – Пабло Пікассо. Їхня дружба мала великий вплив на кожного

із них. Пікассо у своєму живописі частково відмовлявся від зображення навколишньої дійсності, намагаючись втілити «чисту лірику», авторське самовираження, найтонші відтінки людських почуттів. У «блакитний період» (1901-1904) Пікассо створює портрети і жанрові типи, у яких розробляє тему самотності, горя, приреченості людини. У цих полотнах, об'єднаних гамою синього кольору, втілюється так званий скорботний гуманізм, характерний для світовідчуття початку ХХ століття. У «рожевий період» (1905-1906) творчість Пікассо набуває життєстверджуючої спрямованості. У своїх моделях він шукає не тільки страждання, а й виявлення прихованих внутрішніх сил. У роботах, написаних близько 1907 року («Авіньонські дівчата» та інші), визначилися риси нового стилю, які обумовили появу кубізму. Пікассо став представником мистецтва, яке, перетворюючи структуру предметного світу, творило новий світ, світ речей, начебто відчужених від життя людини, що набувають власної цінності й самостійного існування.

Всесвітньо відомі картини П.Пікассо «Дівчинка на кулі», «Старий жебрак із хлопчиком», «Голуб миру», «Герніка» та інші засвідчили великий переворот, який здійснив художник у галузі живопису. Ж.Кокто в есе «Аполлінер» писав: «Ім'я Аполлінера і Пікассо невід'ємні одне від одного. Ніхто не малює краще за Пікассо. Ніхто не пише краще за Аполлінера. Олівець і перо підкоряються їм безперечно... Користуючись цією владою, вони могли змінювати синтаксис мистецтва, розпоряджатися ним на свій розсуд...».

Художнє новаторство Аполлінера

Аполлінера приваблювали в кубізмі «простота ліній», «загальний малярюнок» твору, безпосередність виражальних засобів, що експресивно діють на читача. Крім того, його цікавила творчість кубістів як своєрідний «орфізм», «ліризм», спроможний формувати новий світ «з нічого» – завдяки лише творчому акту. Слідом за кубістами він шукає нових форм у літературі. Захоплення авангардним живописом дало імпульс до сміливих експериментів поета у галузі мови, літературних жанрів, стилю тощо. Проте творчість Аполлінера (до речі, як і П.Пікассо) не вміщується у межі кубізму чи будь-якої іншої течії. Його поетичне новаторство було багатогранним і багатограннішим. Основним внеском митця у розвиток лірики стали не окремі експерименти, а загальне вміння об'єднати розрізнені доти елементи – фантастику і сатиру, героїку та інтимність, перетворити вузьку обмежену прозу на складну і неоднозначну лірику, а однотемну поезію – на твір, однаково відкритий і трагічному, і комічному, і ліричному, багатотемний, як саме життя.

Характерним виявом новаторства Аполлінера був так званий новий «поетичний реалізм», про який В.Незвал писав: «У поезії Аполлінера кожний вірш є самостійною темою серед більш широких тематичних ком-

плексів, що, в свою чергу, породжують нові теми, підпорядковані головній, ледве накресленій. Поезія зобов'язана Аполлінеру виникненням нового ліризму, якого не знав ніхто до нього, навіть Уїтмен».

Письменник називав своє мистецтво «новим реалізмом», «надреалізмом», «сюрреалізмом». Уперше слово «сюрреалізм» прозвучало в 1917 році з вуст Аполлінера у передмові до його драми «Груди Тересія».

Поет висував синтез різних начал як засіб відображення життя у багатогранності й неоднозначності його проявів, у всій його строкатості й водночас складній єдності.

Для поета сюрреалізм був передусім засобом пізнання «не снів, не марень, а реальності» (на відміну від імпресіонізму чи символізму), однак пізнання, глибшого за просте відтворення життя (на відміну від реалістів). У сюрреалізмі він бачив вихідну точку для вияву «нового духу» мистецтва. «Цей новий дух, – зазначав Аполлінер, – не має нічого спільного з естетством. Він проти готових формул і снобізму». Письменник закликав митців «вчитися новаторству у вчених, вчитися щодня здійснювати відкриття, творити чудеса». Він наголошував на тому, що поети мають бути Ікарами, провідниками суспільства, йти попереду нього. На його думку, поет має боротися зі старими поетичними штампами, творити «несподіване», експериментувати. Поезія розумілася ним як своєрідне «здивування» (surprise) від сприйняття життя і людини, сміливе поєднання незвичних форм задля «пізнання складного буття». Сам Аполлінер нерідко використовував різні засоби задля створення ефекту «здивування»: несподівані порівняння, метафори («сонце з перерізаним горлом», «сонце – розумна голова», «німа череда людства» тощо), неологізми, гротеск та ін. Втім, незважаючи на поєднання різних компонентів у творах Аполлінера, його художні образи не втрачають цілості. Митець мав талант створювати незвичайні, але місткі й цілісні образи, що сприяли більш глибокому емоційному осягненню світу.

Термін «сюрреалізм», який ввів Аполлінер, пізніше спричинив появу нової літературної течії – сюрреалізму. Спираючись на відкриття письменника, сюрреалісти закликали відкинути реальне, піднятися над ним, сягнути у надреальне – світ інстинктив, підсвідомого. Вони прагнули звільнити людину від її ланцюгів – родинних, суспільних, моральних – і створити нові «приголомшливі» образи, які б вражали читача своєю експресивністю й незвичністю. Однак, хоча Гійом Аполлінер і стояв біля витоків сюрреалізму, його творчість набагато ширша і багатогранніша за естетичну програму сюрреалістів, як і кубістів. У своєму ставленні до реальності він не виходив з простого, прямого заперечення дійсності. У статті «Нова свідомість і поети» Аполлінер називає головну ознаку нової мистецької свідомості – «дослідження і пошук істини». Однак при цьому він наголошує на необхідності «наближення до життя». Як свідчить твор-

чість письменника, він не відокремлювався від дійсності, а навпаки – сміливо опановував її у різних художніх формах. Поезії митця притаманне прийняття буття з його світлими й трагічними сторонами. Він прагнув перетворити світ силою свого мистецтва.

За словами поета В.Незвала, «Аполлінер визначив поетичний процес, який за допомогою синтезу серйозного і смішного перетворює дійсність, що сприймається, на дійсність вищого порядку... Його вірші ніколи не були фантазією, повітряними кульками, відірваними від землі... Це не медитації, хоча в них і відчувається думка... не казкова розповідь, хоча нерідко вони виростають із легенди, вони ніколи не були тільки піснями – від цього їх рятує багатство зримого змісту...»

Письменник поєднував у своїй творчості сміливі новації з давніми традиціями, лірику з прозою, історію з міфом. Він нерідко відмовляється від пунктуації, щоб посилити динаміку вірша. Усе це було не просто відчайдушним експериментаторством, а передусім – прагненням Аполлінера відтворити складний «потік життя», в якому, на його думку, «всі зв'язки розриваються і водночас з'єднані невидимим ланцюгом, осмислити який покликана поезія». Митець не втрачав віри у творчі можливості людини, котра, на його думку, здатна попри свої помилки й ілюзії перемагати життя, опановувати його силою свого духу.

У пошуках художніх засобів поетичного реалізму Гійом Аполлінер активно опановує верлібр – систему віршування, яка від усіх інших відрізняється тим, що в ній немає звичних ознак: рими, суворого поділу на строфи, сталого ритму. Також письменник використовує монтаж як спосіб поєднання різноманітних елементів, що слугували відображенню розмаїття життя.

Таким чином, творчість Гійома Аполлінера, що синтезувала різні начала, відкрила для французької і світової літератури безліч шляхів для її розвитку в тих чи інших напрямках.

Зрілий період творчості

У 1913 році вийшла з друку збірка Гійома Аполлінера «Алкоголі. Вірші 1898-1913 рр.», що увібрала в себе все найкраще зі створеного письменником за 15 років. Ця книга поезій засвідчила художнє новаторство митця, однак читачі не сприйняли збірку, оскільки вона суперечила усталеним поглядам на поезію. Приголомшливі образи Аполлінера викликали не тільки «здивування», а й протест з боку публіки. Незвичайність мови, ліричних жанрів також були об'єктом тогочасної критики. Як писав В.Незвал, «Аполлінер йшов попереду, шукаючи нові шляхи поезії, а читачі не завжди встигали за ним».

Коли почалася Перша світова війна, Аполлінер добровільно записався в армію. Служив спочатку в артилерії, потім у піхоті, доки не був поранений у голову осколком снаряда. Поет не припиняв своєї творчості, нама-

гаючись у своїх віршах осмислити логіку духовного життя Європи. У його ліриці розвиваються антивоєнні мотиви, однак не тільки війна викликала у письменника занепокоєння. Його хвилював драматизм існування людства взагалі, втрата віри, занепад гуманістичних цінностей. Трагічні роздуми митця знайшли відбиток у збірці «Каліграми. Вірші Миру і Війни», що вийшла 1918 року. Поетичне новаторство Аполлінера виявилось у винайденні незвичайної віршової форми – каліграм, які були написані так, що їхній текст створював певний малюнок. Поетові було замало суто словесних виражальних засобів, його цікавив і загальний малюнок вірша, якому він надавав неабияке значення.

Через кілька місяців після виходу «Каліграм» письменник, виснажений після важкого поранення, захворів на іспанку. 9 листопада 1918 року він помер.

Час був поблажливим до Гійома Аполлінера. Належно не оцінений сучасниками, він зацікавив наступні покоління. Його поезія містила витоки нових течій у світовій ліриці. Творчість Г.Аполлінера була співзвучна мистецтву таких поетів, як П.Неруда, В.Незвал, П.Елюар, Ю.Тувім, В.Маяковський, П.Тичина та ін.

Українською мовою твори Гійома Аполлінера перекладали М.Терещенко, І.Стешенко, але це були лише окремі твори. Найбільше перекладів поезій Гійома Аполлінера залишив нам великий майстер українського слова Микола Лукаш, який засобами рідної мови відтворив і фольклорні елементи поезії митця, і чарівливу милозвучність його віршового рядка, і сміливі новації у галузі лірики.

«Алкоголі. Вірші 1898-1913 рр.»

Перш за все слід звернути увагу на назву книги. Вона розшифровується у першому ж вірші, який відкриває збірку, – «Зона»:

І ти п'єш алкоголь цей палкий як життя

Життя що ти п'єш як п'янюче пиття

(Тут і далі пер. М.Лукаша)

Автор у захопленні від життя, від його руху й розмаїття. Він палко любить це життя у його різноманітних виявах, приймає його у всій його суперечливості й складності. Тому тема життя і його сприйняття поетом є центральною темою даною збірки.

Життя показується митцем всебічно. Автор уважно придивляється до вируючих паризьких вулиць, центральних площ і передмість. У поле його зору потрапляють і робітники, і художники, і жінки, і емігранти – всі, хто населяють рідний йому Париж. Однак у центрі уваги поета не тільки Париж, а й увесь світ, який він прагне осягнути силою свого естетичного чуття. Сам автор виступає то в ролі мандрівника, то перехожого, то закоханого поета, а то навіть трибуна епохи, голосу свого покоління.

Життя у зображенні Гійома Аполлінера постає не тільки у різних просторах, а й різних часових вимірах. У збірку включені вірші на теми сучасності й історії, поета цікавить не тільки теперішнє, а й минуле, крізь призму якого він зазирає у майбутнє, прагнучи осмислити поступальний рух людства.

Вірші, вміщені у збірку «Алкоголі. Вірші 1898-1913 рр.», різні за своєю тематикою і тональністю. Наприклад, у вірші «Зона» поет створює узагальнений образ сучасності, він прагне знайти своє місце в ньому, осмислити те, що бачить довкола і що відчуває у собі. У вірші «Кортеж» відтворюється рух людських поколінь, рух самого часу, що стає предметом роздумів митця. «Я і час» – така основна тема цього твору.

Ішов кортеж а де ж моє у ньому тіло
О скільки їх пройшло і всі оті не-я
По дрібці скинулись мені на повне я
Мене як вежу ту потроху будували
І завдяки всім тим тілам речам вікам
Нарешті я постав з'явивсь нарешті сам

У цьому вірші, як і в інших віршах, утверджуються творчі можливості особистості. Автор цікавить сам себе не тільки як людина, а і як поет, творча особистість. Він уважає, що основне призначення людини – творити. Творити самого себе і весь світ, «являючи стрункий живий яскравий лад творіння й твориво процес і результат». Знайти своє місце у світі, на його думку, можна лише у процесі творення його.

Аполлінер помічає не тільки світлі, а й трагічні боки життя. У збірці поєднуються протилежні начала: радість буття і сум смерті, кохання й розлука, мрія і розчарування. «Мінливе це життя мов зрадний нурт Евріпу», – пише поет у вірші «Мандрівник». «Рід людський іде в підскок танцює задки до безодні», – із боєм констатує він у вірші «Молочна Путь сяйлива сестро...» І все ж таки автор любить це життя, незважаючи на всі «жалі-плачі моїх років», бо він – Орфей, а його поезія – «Орфея клич» – покликана перетворювати це життя силою мистецтва.

У збірці «Алкоголі. Вірші 1898-1913» органічно поєдналися об'єктивний і суб'єктивний плани. Від зображення життя Парижа автор переходить до розкриття інтимних переживань. У збірку включено чимало віршів, у яких йде мова про кохання, про тугу за нездійсненим ідеалом, про пошуки гармонії стосунків («Пісня нелюбого», «Міст Мірабо», «Марія» та ін.). Світ людських почуттів розглядається митцем як невід'ємна частка всесвітнього життя. Для нього «я» так само важливе, як і всесвіт, і у глибинах «я» він знаходить безліч вимірів і просторів, як і в реальності.

Інтонація віршів, їх емоційна забарвленість і стиль постійно змінюються. У поезіях зі збірки «Алкоголі. Вірші 1898-1913 рр.» можна почути і захоплення життям, і радість від відкриття світу, і трагічні інтонації, і еле-

гійні настрої, і гумористичні, і навіть викривальні. Аполлінер змушує звучати французький вірш на різні тони, щоб відобразити розмаїття буття, яке він хоче пізнати й відтворити у всій повноті. Задушевна ніжність лине зі строф «Рейнських поезій». Патетика революції бринить у «Вандем'єрі». «Відповідь запорожців турецькому султанові» несе яскравий відбиток українського гумору.

Збірка увібрала в себе всі «вири життя», тому, незважаючи на різноплановість творів (елегійні, історичні, сучасні тощо) вона сприймається як вираження того «синтезу життя», у яке був закоханий Аполлінер, як вираження самої епохи ХХ століття. Крім того, в книзі простежується й інший синтез: поет намагався прищепити французькій літературі віти близьких і далеких культур. Тому у збірці знаходимо відгомін біблійних сюжетів і німецьких легенд, французької й української історії, античної міфології та сучасної європейської філософії. Синтез різних традицій і поєднання їх із сучасними відкриттями допомагав авторові порушувати проблеми життя у широкому культурному й історичному контексті. Український літературознавець Д.Наливайко у статті «Панорама французької поезії від Аполлінера до Превера» зазначає: «Можна сказати, що у творчості Аполлінера та поетів його групи завершується перехід від романтичного протистояння дійсності та пов'язаної з ним поетики контрастів і антитез, що становило серцевину й пафос поезії ХІХ ст., до її синтезування, масштабних поетичних освоєнь в їх нових аспектах і сутностях».

Розпочавши збірку із мотиву «сп'яніння» життям, Аполлінер завершує свою книгу на тій самій ноті. Тільки якщо у першому вірші книги – «Зона» – йшла мова про життя паризького передмістя, тобто світ поставав у більш-менш локалізованому просторі, то в останньому вірші збірки – «Вандем'єр» – межі простору розширюються до всесвітніх масштабів. Однак поет у захваті й від всесвіту, він стає голосом усіх поколінь, що рухаються уперед до перетворення життя.

Але відтоді я пізнав смак всесвіту
Я всесвітом упився
Із набережжя дивлячись на гін ріки і сон шаланд

Тож слухайте мене бо я гортань Парижа
Захочу знову вип'ю цілий світ

Гей слухайте мій спів всесвітнього пияцтва...

«Спів всесвітнього пияцтва» у збірці «Алкоголі. Вірші 1898-1913 рр.» – це спів на честь Людини, Життя, Часу, Всесвіту, Людства.

«Зона». Одним із жанрових відкриттів Гійома Аполлінера є «поема-подія», яку він ставив понад усе в поезії. У «поємі-події» кожна прикмета життя постає як подія, що має велике значення і для ліричного героя, і для

всього світу. Тут немає неважливих речей. Для поета все важливо – і рух автомобілів на вулицях, і падіння осіннього листка, і думка, і схід сонця тощо. У «поемі-події» поєднується епос і лірика. Зображення об'єктивного світу подано через суб'єктивне сприйняття ліричного героя, це своєрідна хроніка часу Аполлінера, а автор постає у ролі літописця своєї доби.

Жан Кокто писав: «События в «поэмах-событиях» – это само их появление. Они не связаны своей удачей никакому внешнему обстоятельству. Они не комментируют событий. Они сами – события, требующие комментария. Так же как исторические деяния или великие царствования. Родившись, они обрывают пуповину и все связи, соединяющие их с поэтом – отцом и матерью в одном лице. Они возвращаются вокруг него. Выходят на собственную орбиту. Кто понимает поэзию, узнает их с первого взгляда... Поэма-событие обескураживает и притягивает сонм подражателей. Она водит их за нос, она как была, так и остается единственной в своем роде, даже если на нее слетаются мухи. Она не подвластна порче. Ни одна литературная мода ни на йоту не убавит в ней ни величия, ни блеска. Такие произведения не имеют ничего общего со стихами, которые написаны по поводу какого-нибудь злободневного события, что обеспечивает им мгновенный успех и одурачивает простаков». «Поемами-подіями» Гійома Аполлінера стали «Зона», «Пісня нелюбого», «Лист-океан» та інші. У них головним предметом зображення є не якийсь один епізод чи ліричне переживання, а сама стихія життя.

Основні ознаки «поемі-події»

хронікальність;

зображення розмаїття життя;

утвердження значущості кожної миті, кожного вияву життя;

поєднання епічного та ліричного, об'єктивного та суб'єктивного;

епохальність (твір – вираження духу епохи);

розмовний стиль.

Зона – це передмістя Парижа, з якого й починається поема Аполлінера. Автор зображує життя робочих кварталів, що із самого ранку вирує і не стихає аж до вечора.

Я бачив сьогодні вранці вулицю забув як зветься

Нова і чиста сурмою сонячною ллється

Робітники урядовці вродливі стенотипістки

Щобудня чотири рази по ній проходять пішки

Уранці тричі ревуть там сирени мідні

Дзвін як скажений гавкає там опівдні

Вівіски написи об'яви реклами

Лящать звідусіль папужими голосами

Письменник закоханий у реальне життя. Він мандрує вулицями Парижа, придивляється до його мешканців, відчуваючи свою причетність до

всього, що бачить. Поема «Зона» є хронікою французького життя часів Аполлінера. Тут ми бачимо відображення життя різних суспільних шарів. Однак художній простір твору не обмежується лише Францією. Із передмістя Парижа автор вирушає у подорож по Європі і по глибинах своєї пам'яті. У поемі згадуються і Марсель, і Рим, і Амстердам, і Греція, і Ніцца. Поет стає голосом своєї епохи, що на його очах змінюється, оновлюється: «Старовина обридла нам безмежно... Автомобіль і той здається нам застарим». Духом нової доби просякнута кожний рядок поеми. Поема містить характерні прикмети епохи Аполлінера: «Двадцять зівів двадцяте століття». У процесі життя автор бачить справжню подію, тому й сама поема стає «подією». Події зовнішні поєднуються у поемі із подіями внутрішнього життя і біографії ліричного героя. У творі знайшли відбиток спогади Аполлінера про нещасливе кохання, про його арешт, про важкі роки еміграції, про мандри по Європі («Їздилося тобі всяко і сумно і весело А роки непомітно крутили свої перевесла»). Людина – невід'ємна частка всесвітнього буття, тому Аполлінер не применшує значення думки, переживання чи окремого враження. Поет і сучасність – така основна тема твору.

«Лорелея». У старовинній німецькій легенді розповідається про Лору, бідну красуню, яку покохав багатий лицар. Підступність його матері розлучила молодих, і Лора вирішила помститися. За допомогою бога Рейну вона перетворилася на чарівницю-русалку, що зваблювала чоловіків своїм дивовижним співом. Наречений Лори, зачарований її піснями, кинувся у річку, щоб дістатися до скелі, де сиділа дівчина, але хвилі накрили його чоло. Рятуючи коханого, Лора теж загинула. А в Німеччині й досі живе легенда про Лорелею. Ім'я Лора означає «діва», і лей – «скеля».

Міф про Лорелею приваблював багатьох письменників-романтиків (К.Брентано, Й.Ейхендорфа та ін.), які втілювали через цей відомий сюжет думку про фатальність і таїну життя та кохання. Г.Гейне по-своєму підійшов до інтерпретації міфу. Легенда про Лорелею – лише метафора внутрішнього світу ліричного героя. Справжнім героєм вірша у Гейне стає не Лорелея, а сам поет, який задумливо і задушевно розповідає про свій настрій. Образ Лорелеї, на відміну від інших романтиків, позбавлений однозначності. Він втілює кохання у його різноманітних проявах: і його красу, і чарівність, і стихійну силу, і фатальність. Міф у творі слугує розкриттю індивідуального почуття, однак сама природа міфу, що тяжіє до узагальнень, дозволяє авторові говорити про вічне, про те, що хвилює все людство. Вірш Г.Гейне «Лорелея» розповідає про особисту трагедію поета і про драму всього його покоління, що потрапило в полон ілюзій. В оригіналі кінцівка звучить так: «Гадаю, зрештою хвилі поглинуть човняра і човник».

Гійом Аполлінер надав відомому міфу іншого звучання. За межами його ліро-епічної балади залишаються фантастичні події, які перетворили Лорелею на рейнську чарівницю, що зваблювала своїм голосом і красою чоловіків і вела їх до смерті. Поет відтворив лише драматичну розв'язку історії дівчини, домалювавши епізоди, яких не було в легенді.

У центрі твору – конфлікт Лорелеї та єпископа. Як й інші чоловіки, він зачарований вродою «білявки з рейнського краю». Усе пробачивши їй «в душі за дівочу красу», служитель церкви викликає її «на суд».

– О скажи Лорелеє, у чому твій гріх,
Хто тебе навчив чарувати усіх?
– Я не знаю, моя в тім вина а чи ні:
Хто погляне на мене – згорає в огні.
Якщо врода моя викликає в вас хіть,
То вже краще спалити мене накажіть!

(Пер. А.Малишка)

Поступово «суд» перетворюється на освідчення єпископа, однак Лорелея не може прийняти «божу хулу». Без коханого життя втрачає для неї сенс, а увага чоловіків лише крає їй серце.

Жорстокий єпископ наказує лицарям відвести Лорелею в монастир, де вона стане черницею і «померкне її зір». Однак дівчина попросила охоронців дозволити востаннє подивитися на води Рейну і кинулася з високої скелі вниз.

Води Рейну на мить лиш устигли відбити
Очі ті, що коханням могли спопелити.

Твір набуває узагальнюючого значення. Навколишній світ постає химерним і облудним. У ньому немає нічого святого, якщо навіть єпископ забуває про Божі заповіді. Лорелея зображується в яскравих тонах. «Білявка вродлива» з палаючими очима протистоїть суцільній темряві.

Як поет-авангардист, автор підкреслює цінність внутрішнього світу Лорелеї, її життєву силу, моральну стійкість. Вона охороняє своє кохання від усіх, бо це її особисте життя. Трагізм долі героїні полягає в тому, що її врода зваблює багатьох, але вона кохає одного, і тільки він їй потрібен. Лорелея не може зрадити коханого і саму себе. Морально вона стоїть вище за єпископа і всіх лицарів, які вмирили від любові до неї.

Талановитий переклад А.Малишка дає можливість відчувати не лише зовнішню, а й внутрішню красу Лорелеї. В її портреті виділяється одна характерна деталь – очі, що сяють, як зірки. Не спів, а саме очі – дзеркало душі – приваблюють до неї чоловіків. Очима Лорелеї зачарований і єпископ. Він говорить, що сила красуні зникне, якщо «померкне... зір», тобто якщо вона втратить свою духовність. Коли Лорелея вирішила залишитися вірною

своєму коханню ціною життя, автор знову зосереджує увагу на її очах: «Божевільно горить її погляд в той час...» Її очі, погляд асоціюються у нього з вогнем: «Хто погляне на мене – згорає в огні»; «Божевільно горить її погляд»; «Очі ті, що коханням могли спопелити». Це вогонь душі, який, на думку Гійома Аполлінера, не може загасити ні смерть, ані забуття.

Ідея твору полягає не лише в оспівуванні сили кохання, а передусім в утвердженні цінності духовно багатой особистості, яка не підвладна законам світу, а підкоряється лише руху своїх почуттів.

«Міст Мірабо». Вірш присвячений Марі Лорансен, з якою Гійом Аполлінер познайомився у 1907 році. Їй було двадцять два, йому – двадцять сім років. Вона була художницею, трохи писала вірші. А він тільки-но шукав свій шлях у літературі. За його плечима було розчарування від кохання до англійки Анні Плейден і важка праця у столичних журналах. Гійом і Марі будуть разом протягом п'яти років, які, за словами митця, «можливо, були найважливішими» для нього. Однак їм не судилося бути разом усе життя. Сум розставання втілений у вірші «Міст Мірабо», який увібрив у себе не тільки пам'ять про інших коханих Аполлінера, а й роздуми про саме життя, про плин часу, про те, що все минає у цьому світі. До речі, Марі Лорансен теж напише вірш з приводу невідвортної розлуки з Аполлінером.

У вірші «Міст Мірабо» поет пише про кохання, що минає. Тисячі закоханих стояли на мосту Мірабо й дивилися на хвилі Сени, однак для кожної людини кохання неповторне, як неповторне воно для ліричного героя вірша Аполлінера. Сум від втраченого кохання викликає в нього роздуми про час і про життя взагалі. Тому можна сказати, що тут автор не обмежується темою кохання. У творі порушуються філософські проблеми життя й смерті, тлінності й вічності, існування людської особистості.

Одним із центральних у цьому вірші є образ Сени, що невпинно котить свої хвилі. Це уособлення життя і часу, в якому все спливає – і надії, і кохання, і розчарування. Категорія часу знаходить вираження й в інших образах твору: годинника, зміни дня й ночі.

Ліричний герой сприймає життя як поєднання різних начал, тому вірш побудований на антитезах, що майстерно відтворені перекладачем: «журба і вітра крутнява шалена», «вода бігуча» – «життя хода тягуча», «любов сплива» – «надія ж негамовно жагуча», «минають дні а я ще є».

Основний художній прийом, який використовує поет, – психологічний і синтаксичний паралелізм («Любов сплива як та вода бігуча...») Почуття людини порівнюються з природними явищами (ріка, ніч, рух, день тощо).

Незважаючи на елегантну тональність вірша, твір не є вираженням песимізму. Це підкреслюється у рефрені:

Хай б'є годинник ніч настає
Минають дні а я ще є

Усе минає в цьому світі, та якщо залишається людина, якщо вона живе, то є й очікування нового дня і нових почуттів. На противагу скороминущому автор утверджує вічне – життя і цінність людського «я». Міст Мірабо – сталий образ, що не міняється на відміну від інших, плінних, образів цього вірша. Його можна сприймати і як символ кохання (бо це незмінне місце зустрічі закоханих у Парижі), однак він є ще й узагальненим символом неминущого, нетлінного, непідвладного часові.

Автор відмовляється від пунктуації, вважаючи важливішою за неї мелодію вірша, що створюється за рахунок ритму, алітерацій, асонансів, пауз. У вірші немовби співає сама душа, яка не знає ніяких розділових знаків у нескінченному вирі подій і почуттів.

У вірші «Міст Мірабо» Аполлінер використав ритм ткацької пісні XIII століття. Проте при наслідуванні народної мелодики поет виступає як новатор: він сміливо ділить рядок із 11 складів на два – по 4 і 7 складів, створюючи несподіваний ефект. Не менш вражаючий ефект виникає і в рефрені, в якому дослідник Мішель Декоден убачає зв'язок із рядком з «Великого Заповіту» Ф.Війона: «Він, час юності, минув, а я продовжую жити». Слідом за Ф.Війоном, а також Ш.Бодлером, для якого минулість часу була невимовною мукою («Мене гнітить відчуття часу», – писав Бодлер) Аполлінер прагне висловити своє відчуття часу в епоху XX століття. Як і його попередників, його хвилює плінність усього, проте як людина нової епохи він знаходить й певну опору – «я ще є», отже, життя триває.

«Молочна Путь сяйлива сестро...». У збірці «Алкоголі. Вірші 1898-1913 рр.» вміщено два вірша з такою назвою. Ці вірші мають однаковий початок, інтонаційний малюнок, спільні образи (Молочний Путь та ін.) і настрій – в обох творах виражено сум ліричного героя. Тільки якщо у першому вірші сум викликаний нещасливим коханням («Тебе любив я дуже ах так зле я мався що зламався»), то у другому вірші тугу поета викликає споглядання життя сучасному йому людства.

Пропонуємо аналіз другого вірша «Молочна Путь сяйлива сестро...»

У даному творі Гійома Аполлінера створюється трагічна картина світу. На думку автора, існування людства позбавлене духовної мети, людство прямує у безодню:

І рід людський іде в підскок
Танцює задки до безодні
Під шаленистий гук скрипок

Ця думка розвивається у цілому ряді образів: «царі скажені як ножі», «жінки-зірки що не любили», «старий принц-регент Луїтпольд Наммісник королів безумних» та ін. Земне життя викликає в поета глибоку тривогу. Оскільки тут втрачається все людське, гуманістичні цінності, то й світ змальовується як «пустеля нелюдима».

Уся поетика твору підкреслює трагізм життя людства. У перекладі М. Лукаша майстерно відтворюються художні засоби, які сповнені глибокого суму: «блудні вогні», «вітри гули без заборол», «плив човен повен баркарол ячав присмертно лебедино» та ін. Невипадково тут з'являються образи мерців («і вплив мертвий»), оскільки, на думку автора, саме життя занепадає. До речі, атмосфера смерті у перекладі М. Лукаша підкреслюється в цілому ряді повторів: «присмертно», «мертвий», «і рад би вмерти».

Художній світ вірша охоплює світ марень героя (суб'єктивний світ) і реальну дійсність (об'єктивний світ). Картини, що виникають в уяві ліричного героя, знаходять реальне підґрунтя у житті. Тому опис сучасного поету Парижа теж пройнятий трагізмом. Натомість природного життя тут панує «електросяйво», що виступає як антитеза до початку твору: «Молочна Путь сяйлива сестро...» У замальовках міста автор знаходить лише «журбу машинну»:

Снують трамваї без упину...
Кафе паризькі п'яні в дим
Сифонів шип і шик гарсонів
Гудуть на тисячу ладів...

Аполлінер не виступає проти цивілізації, однак його глибоко хвилює те, що розвиток техніки не призвів до духовного розвитку світу. Людство, яке стало матеріально жити краще, а рухатись швидше, забуло про вічні цінності. Тому свою поезію він сприймає як «Орфея клич» і «зов сирени». Позиція ліричного героя у цьому вірші відзначається складністю. Герой зазнав чимало розчарувань у світі й людях. Він пережив нещасливе кохання («Тобі тобі що я любив»). Однак хоча ліричний герой й бачить увесь трагізм буття, він не відмовляється від цього складного й суперечливого життя, не протиставляє себе світові, живе спільним життям із людством. Єдине, що він може зробити у цьому житті – це служити мистецтву, яке, на його думку, здатне покликати людство до духовної мети. Аполлінер не відокремлюється від життя, відчуваючи свою особисту відповідальність за процес його морального перетворення.

Я я що знаю всі рефрени
Жалі-плачі моїх років
Рабів моління до мурени
Нелюбного похмурий спів
Орфея клич і зов сирени

В останній строфі вірша утверджується ідея вірша – високе призначення мистецтва у сучасному світі.

“Каліграми. Вірші Миру і Війни”

Збірка Гійома Аполлінера «Каліграми. Вірші Миру і Війни» написана під впливом першої світової війни і видана 1918 року. До неї увійшли вірші 1913-1916 років, найбільш трагічних для Європи початку століття. Книга присвячена пам'яті друга поета, літератора Рене Даліза, що загинув на фронті і смерть якого, як й інші втрати, надзвичайно вразила письменника. Гійом Аполлінер поставив собі за мету відтворити у поетичній формі логіку розвитку своєї епохи, показати загальні тенденції драматичного часу. Цій меті підпорядкована композиція збірки, що складається із шести розділів, кожний з яких відповідає певному періоду чи характерним особливостям початку віку. Отже, Аполлінер поєднав у своїй збірці поезію і час, зробив лірику своєрідним вираженням доби. У листі до поета Андре Біїї автор зазначав: «Це – книга воєнного часу і містить у собі життя; якщо доля буде більше сприяти моїй поетичній репутації, вона більше, ніж «Алкоголі», схвилює читачів... Щодо закиду, начебто я руйнівник, то я не сприймаю це категорично, бо я ніколи не руйнував, навпаки, намагався будувати...»

Назва збірки пов'язана з експериментами Аполлінера у царині поетичної форми. Частина віршів має вигляд ліричних ідеограм, або каліграм, тобто вони написані таким чином, що їхній текст створює своєрідний малюнок (сонце, мандоліна, голуб, фонтан, будинок, зірка, лінії дощу тощо).

Аполлінер не перший відкрив ідеограми, цю досить незвичайну форму вірша. Ще у IV ст. до н.е. створювалися перші ідеограми. Зустрічаються вони і в романі Ф.Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель». У 1889 році поет Арман Бургад написав вірш у формі Ейфелевої вежі: у ньому було 300 рядків, довжина яких відповідала контуру малюнка, а сам твір називався «300-метрова Ейфелева вежа, складена із 300 рядків».

Сміливість Аполлінера полягала в тому, що він використав дану форму для вираження настроїв своєї епохи. Але не тільки. Використовуючи графічні можливості малюнка, поет, за слушним спостереженням Т.В.Балашової, прагнув залишатися ліричним поетом і в цій галузі. Тобто для нього важливе експериментаторство не само по собі, а як спосіб вираження ліричного світовідчуття.

Для відображення складності сучасного буття Аполлінеру було вже замало суто вербальних засобів. У час, коли епоха змінювалася так стрімко й несподівано, він не міг обмежитися тільки традиційними словесними формами. Для нього важливим був і сам «простір», де існує його вірш, тобто загальний малюнок. Форма каліграм містила не тільки ідейну, а й естетичну інформацію. Аполлінер уважав себе провісником майбутнього мистецтва, і форма каліграм розглядалася ним як один із засобів нової культури.

Я проголошую сьогодні
Усьому світу що вродилось
Нове мистецтво ворожби

Так писав поет у своєму вірші «Узвишші», вміщеному у збірці «Каліграми». «Мистецтво ворожби», чарівна сила мистецтва – ось що було предметом естетичних пошуків Аполлінера, котрий наділяв свої каліграми магічною силою, що повинна, на його думку, справити великий вплив на читачів.

Основні мотиви збірки «Каліграми. Вірші Миру і Війни». Збірка засвідчила еволюцію ліричного героя Гійома Аполлінера. Якщо в «Алкоголях» він сприймав світ крізь своє «сп'яніння» життям, був палко закоханий у світ і сповнений надій, то у збірці «Каліграми» ліричний герой пізнав трагічний досвід війни. Він зазнав не тільки особистих втрат і розчарувань, а побачив тисячі смертей, сам брав участь у війні, був свідком руйнівних процесів, що охопили Європу під час першої світової війни. Тому образ ліричного героя стає більш трагічним, а тональність збірки «Каліграми» змінюється порівняно з попередніми творами Гійома Аполлінера. Основне місце в ній посідає зображення жаків війни. Автор із глибоким сумом спостерігає, як війна забирає коханих, друзів, рідних, як вона руйнує саму душу людини, адже людина, котра звикла до вбивств і насилля, сама внутрішньо вмирає. «Людина б'є людину і котиться униз падуchoю зорею», – пише поет у вірші «Маленьке авто».

У вірші «Є» відтворена узагальнена картина війни, що пройшла через Європу і через серце ліричного героя:

Є піхотинець осліплений задушливим газом
Є вщент роздовбані кишки-траншеї Кельна Гете і Ніцше
Є туга за листом що забарився
Є в мене у планшеті кілька фотокарток моєї коханої
Є полонені що бредуть понуро і т.д.

Як бачимо, війна зображується автором і в широкому плані, і через його особисті враження й почуття. В одному вірші поет зумів ємко передати трагедію мільйонів і драму конкретної особистості, загибель природного і культурного начал, напружену атмосферу Європи початку ХХ століття. Поеднання різних планів – об'єктивного і суб'єктивного, особистісного і загального, малого і великого – характерна прикмета цієї збірки. Через конкретне автор усвідомлює загальні закономірності доби, через свої особисті переживання сприймає всю глибину драми свого часу.

Аполлінер із гнівом виступає проти війни. Він змальовує протиприродність насильства, антигуманний характер першої світової: «Над Європою вставали розлючені велетні». У віршах «Зарізана голубка й водограй», «Гранадські жалібниці», «Прощання вершника» та інших постають загублені долі, втрачені надії, а також обличчя тих, хто вже ніколи не повер-

неться з війни. У вірші «Дерево» образ війни гіперболізується: «На світі більшає жури Боги постаріли з скорботи».

Однак зміст збірки «Каліграми» не вичерпується антивоєнною тематикою. Автор прагне досягнути всі ті зміни, що відбулися у світі, зрозуміти свою епоху і знайти шляхи її перетворення. Через трагічний досвід війни він хоче відшукати можливості для розвитку життя. У вірші «Весь час» він замислюється над своїм часом, над тим, куди прямує людство.

Весь час
Ми далі йтимемо але вперед ніколи

І як висновок звучать останні рядки твору, де утверджується ідея вірша:

Згубить
Але згубить по-справжньому
Аби могли знайти
Згубить
Життя або знайти Звитягу

Через досвід смерті Аполлінер шукає Життя. Тому його збірка, крім трагічних і викривальних мотивів, просякнута ще й життєстверджувальними настроями. Він мріє про майбутнє, яке не буде схожим на трагічне сучасне. У вірші «Перемога» автор пише про те, що справжня перемога над війною настане тільки тоді, коли людство зможе переосмислити свій історичний шлях і вийти до нового життя, будувати його за законами миру і краси.

Перемога
Це буде передусім
Добре бачити здалека
Все бачити зблизька
І щоб усе називалось по-новому

У вірші «Узвишся» змальований прекрасний образ майбутнього, про яке так натхненно мріє поет. Його думка сягає на багато десятиліть уперед, і там він уже не бачить ні крові, ні насильства, а головне – він вірить у злет людського духу: «І люди стануть як боги Живі і мудрі і пречисті». Поет вважає, що незабаром настане пора, коли людство свій трагічний досвід перетворить на енергію життя.

Настане час і ми спізнаєм
Усі можливості страждання
І то не буде ні одвага
Ні самозречення ані
Щось інше досі нам відоме

Автор має надію, що людина повернеться до своєї людської суті, відкриє у собі небачені до сього можливості і стане справжнім вінцем творіння на землі: «Багато знайдемо в людині Не шуканих іще прикмет».

Аполлінер вважає себе співцем не тільки війни, а й миру. Він підкреслює гуманістичний характер своєї творчості, котра служить не руйнуванню, а навпаки – побудові нового світу. Свою поезію він порівнює із зерням, яке обов'язково дасть плоди, що виростуть у людських душах:

Я справді знаю це життя

І так лиш я співати вмію

Що пісня сиплеться як зерно

Ще з юності закоханий у життя, Аполлінер, пізнавши жахи війни, ще більше зрозумів його цінність і своє призначення у світі – брати активну участь у творенні цього життя, прекрасного і мирного, засобами своєї поезії.

«Зарізана голубка й водограй». У вірші «Зарізана голубка й водограй» поет висловив протест проти війни, жорстокості, вбивства. Він згадує про померлих друзів, тих, хто був поруч з ним і загинув або пропав без вісті. Вірш побудований у формі ліричного монологу, зверненого до сучасників поета. У цьому монолозі створюється широка картина воєнного часу і водночас подано його емоційне сприйняття поетом, котрий сам не з преси знає про війну війну. Душа ліричного героя не може змиритися з насильством, вона оплакує молоде життя, яке забрала смерть. Символом скорботи у вірші є водограй – це сльози за мертвими людьми й світом, що втратив мир, спокій, моральні цінності. На «багрянистім горизонті» сяє «ранене» сонце, яке віщує нові смерті, нову трагедію.

Твір побудований за принципом антитези: з одного боку, природне життя – голубка, водограй, люди, а з іншого – кров і насильство.

Центральним образом-символом у вірші є голубка. Вона навіює біблійні асоціації. Пригадується легенда Старого Заповіту про великий потоп і Ноя, який врятувався зі своєю сім'єю. Голубка над Ноевим ковчегом у Біблії символізує початок нового життя людства, духовне відродження світу. Однак у вірші Аполлінера голубка «зарізана», вона повільно вмирає. Це образ-попередження, з допомогою якого автор закликає припинити війну. Автор застерігає людство від небезпеки самознищення. Рядки каліграми утворюють обриси голубки над струменями фонтана. Малюнок має трагічний пафос, але водночас втілює надію поета на майбутнє спасіння людства. Голубка «вічно жива» на малюнку каліграми, а вода у водограї ніколи не припиняє свій рух, як саме життя. У кінці вірша поєднуються глибокий трагізм і віра поета у можливість відродження миру. Олеандри «всі в крові», але сонце не померло, воно – «ранене», а значить, його, як і світ, ще можна врятувати.

Асоціативна образність, нетрадиційна метафоричність, підкреслена експресивність, відсутність синтаксичного поділу тексту, неоднорідність ритму – ці риси творчого методу Аполлінера виявляються і у вірші «Зарі-зана голубка й водограй». За словами В.Незвала, поетичне мистецтво письменника пододало «кордони однобокості й нужди» і вийшло у «всесвітній простір», порушивши питання, що будуть актуальними за всіх часів.

Відомий малюнок голубки П.Пікассо навіяний саме цим твором Гійома Аполлінера.

«Маленьке авто». Твір написаний з приводу початку першої світової війни. Напередодні цього трагічного дня поет разом зі своїм другом їхав у машині із Довіля у Париж, а коли вони в'їхали в столицю, у Франції оголосили мобілізацію. Ця подія надзвичайно вплинула на письменника, він зрозумів, що у цей день почалася нова історія світу, що війна, за його словами, «розрізала живе тіло людства» і «ніхто ще не знав про згубні наслідки цього дня».

Аполлінер із хвилюванням пише про початок першої світової війни. Тонко відчувачи дух своєї доби, він одразу зрозумів, що день 31 серпня 1914 року має епохальне значення, тому ця дата починає поетичну розповідь про війну. Автор майстерно відтворює лихі передчуття, що гнітять не тільки його, а й усе його покоління. Трагізм події розкривається у цілій низці образів і символів:

Над Європою вставали розлючені велетні
Орли покидали гнізда чекаючи сонця
Хижі риби виринали з безодень
Народи сходились аби пізнатись до кінця
Мерці здригались із жаху в своїх похмурих домовинах

Слід звернути увагу на виразні деталі, які віщують страшне майбутнє. Маленьке авто тричі спинялось, бо лопались скати. У селах «хапливо працювали ковалі». А під час подорожі в автомобілі весь час чується гавкіт собак як передвістя смерті.

Основний фон вірша – темрява. Маленьке авто прямує до Парижа вночі, але реальна ніч набуває символічного значення. Авторкові здається, що морок поглинає увесь світ. Темрява заповонила не тільки міста, а й душі людей: «Людина б'є людину І котиться униз падучою зорею».

Вірш «Маленьке авто» написаний як прощання з мирним минулим. «Ми сказали прощай цілій епосі», – ці слова є основним лейтмотивом вірша. Автор говорить не тільки від свого імені, а й від усього свого покоління. Поет розуміє, що вороття назад для світу вже немає, він з тривогою вдивляється у нову добу, яка розпочалася у день 31 серпня 1914 року. Сам образ маленького авто став символом невідворотного часу.

Ми зрозуміли з товаришем
Що це мале авто нас привезло
В нову епоху

У вірші поєднуються індивідуальні переживання автора і настрої, характерні для всього людства часів Аполлінера, які поет тонко відчуває немов оголений нерв своєї епохи. Подорож ліричного героя у маленькому авто набуває узагальнюючого значення. Вона розширюється до світових масштабів. Це подорож у війну, яка не обмине жодного. І людина повинна переосмислити саму себе і все, що з нею сталося в нову добу.

Хоч ми були вже зрілі люди
А чулись ніби щойно народились

Аполлінер надзвичайно любив життя, залюбки зображував його у всіх виявах. А в цьому вірші відчувається тривога за життя. Автор відчуває загрозу всьому живому на землі. Його хвилюють питання: а як же буде жити тепер людина в умовах війни і чи буде взагалі – жити?.. Така думка виникає в підтексті твору, пройнятого глибоким трагізмом.

Література

- Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М., 1980.
- Анненский И. Леконт де Лиль и его «Эринии» // Анненский И. Книги отражений. – М., 1979.
- Аполлінер Гійом. Поезії. – К., 1984.
- Буачидзе Г. Аполлінер и пути развития французской поэзии: к проблеме традиции и новаторства. – Тбилиси, 1989.
- Верлен П. Лірика (в перекладах М. Рильського, М. Лукаша, Г. Кочура). – К., 1968.
- Гарин И. Пророки и поэты. – Т. 2. – М., 1992.
- Ередія Ж.М. Трофеї / Пер. Д. Паламарчука. – К.: Юніверс, 2001.
- Журавська І.Ю. Іван Франко та зарубіжні літератури. – К., 1961.
- Затонский Д.В. Европейский реализм XIX века. Линии и лики. – К., 1984.
- Золя Э. Экспериментальный роман. Письмо к молодежи. Натурализм в театре // Золя Э. Собрание сочинений: В 26 т. – Т. 24. – М., 1966.
- Золя Э. Романисты-натуралисты // Так само. – Т. 25. – М., 1966.
- Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. – Л., 1969.
- История французской литературы. – М., 1956. – Т. 2.
- Карабутенко І. Лабіринти бодлерівської естетики // Бодлер Ш. Поезії. – К., 1989 (післямова).
- Кебало М. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX ст. в порівняльно-літературному аспекті. – Тернопіль, 2002.
- Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства. – М., 1999.
- Косиков Г. Два пути французского постромантизма. Символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 5-62.
- Кучборская Е. Реализм Э. Золя. – М., 1973.
- Кучборская Е.П. Эмиль Золя – литературный критик. – М., 1978.
- Леконт де Лиль. Поезії / Пер. М. Ореста. – Мюнхен, 1956.
- Малларме С. Вірші та проза (вст. ст. Д. Наливайка). – К., 2001.
- Моклер К. Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера. – М., 1908.
- Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985.
- Наливайко Д.С. Роман, що започаткував новітню прозу // Флобер Г. Пані Боварі. Проста душа. – Харків, 2002. – С. 3-18.
- Наливайко Д. Жах і екстаз життя // Бодлер Ш. Поезії. – К., 1989. – С. 3-42.
- Наливайко Д. Шарль Бодлер і його «Квіти зла» // Бодлер Ш. Поезії. – К., 1999. – С. 241-253.
- Наливайко Д. Шляхами оновлення поезії // Аполлінер Гійом. Поезії. – К., 1984.
- Ніколенко О. Поезія французького символізму. – Харків, 2003. – С. 48-54.
- Ніколенко О., Бардакова Ю. Вивчення поезії XX ст. в школі: Гійом Аполлінер, Райнер Марія Рільке. – Х.: Ранок, Веста, 2003.
- Нольман М. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль – М., 1979.
- Обломиевский Д. Французский символизм. – М.: Наука, 1973.
- Писарро К. Письма. Критика. Воспоминания современников. – М., 1974.

- Поэзия французского символизма. – М., 1993.
Пузиков А. Пять портретов. – М., 1972. – С. 165-461.
Ревалд Дж. История импрессионизма. – М., 1959, 1994.
Ревалд Дж. Постимпрессионизм. – Л.-М., 1962.
Реизов Б. История и теория литературы: Сб. статей. – Л., 1986. – С. 243-246.
Реизов Б.Г. Творчество Флобера. – М., 1955.
Реизов Б. Французский роман XIX века. – М., 1969.
Роден О. Сборник статей о творчестве. – М., 1960.
Символисты о символизме // Поэзия французского символизма. Лотреамон.
Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 423-459.
Сузір'я французької поезії. – К.: Дніпро, 1971.
Травушкин Н.С. Жерминаль – месяц восходов. – М., 1979.
Франко І. Еміль Золя і його твори. Еміль Золя (життєпис) // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 26. – К., 1980. – С. 96-101; 109-114.
Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. – М., 1972.
Цвейг С. Жизнь Поля Верлена // Нева. – 1991. – № 9. – С. 201-207.
Чегодаев А.Д. Импрессионисты. – М., 1971.
Шервашидзе В.В. Французский символизм и авангард начала века // Вопросы филологии. Научный журнал. – 2003. – № 1(13). – С. 48-60.
Эткинд Е. Эстетические работы Эмиля Золя // Золя Э. Собрание сочинений: В 26 т. – Т. 24. – С. 526-557.
Эренбург И. Импрессионизм // Эренбург Э. Французские тетради. – М., 1958.
Mallarme S. Correspondance. – P., 1959.
Duranty E. La nouvelle peinture. – P., 1946.
Cassou J. Les impressionnistes et leur temps. – P., 1962.

Зміст

Від автора.	3
Реалізм.	4
Гюстав Флобер.	10
Натуралізм.	38
Еміль Золя.	57
Група “Парнас”.	83
Імпресіонізм.	111
Символізм.	133
Шарль Бодлер.	142
Поль Верлен.	166
Стефан Малларме.	186
Гійом Аполлінер.	202
Література.	222

Наукове видання

ФРАНЦУЗЬКА ЛІТЕРАТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: напрями, течії, постаті

Монографія

Редактор Валентина Rogozinska
Художній редактор Альона Мамайко
Технічний редактор Олексій Небийбаба
Комп'ютерна верстка Дмитро Лебедь
Коректор Ірина Мокреєва

Підписано до друку 10.12.2019 р.
Формат 60x90/16. Ум. друк. ар. 10,3.
Наклад 300

Видавництво «ФОРМ Лебедь Д.О.»,
адреса: в. Борщагівська 46/1, оф. 17, м. Київ 03056
електронна адреса: antrosvit@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 5924 від 28.12.2017 р.