



Серія заснована в 1999 році

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА XIX століття

ПОСІБНИК

10

За редакцією
Ніколенко О.М., Мацапури В.І., Хоменко Н.В.

179555

Київ
Видавничий центр «Академія»
1999



**Рекомендовано
Міністерством освіти
України**
(Протокол №8/3—18
від 28.07.99р.)

У посібнику, який складено відповідно до нової (1998 р.) програми Міністерства освіти України, розглянуто головні тенденції розвитку літературних напрямів, течій, жанрів у ХІХ ст., висвітлено життєвий і творчий шлях видатних письменників епохи, проаналізовано їх кращі твори.

Для учнів і вчителів шкіл, гімназій, ліцеїв, усіх тих, хто цікавиться проблемами світової літератури.

Автори:

О.М. Ніколенко, В.І. Мацапура, Н.В. Хоменко, Л.Л. Безобразова, Я.Г. Вовк, Л.В. Дереза, Т.М. Конєва, С.О. Лебедеко, Т.П. Мавєська, Н.Г. Марченко, О.В. Орлова, Н.І. Тарасова, Л.Ф. Українець.

Рецензенти:

д-р філол. н., проф. *М.Ф. Гетьманець*; вчитель-методист зарубіжної літератури *С.Л. Стеценко*; вчитель зарубіжної літератури *Л.А. Чередник*.

4703000000—011
3 Без оголошення
ВЦ "Академія"—99

ISBN 996—580—051—5

© О.М. Ніколенко, В.І. Мацапура,
Н.В. Хоменко та ін., 1999
© ВЦ «Академія», 1999
© Обкладинка П.О. Бевзи, 1999

Золотий фонд світового мистецтва

XIX ст. — один з найцікавіших періодів в історії світової літератури. Його по праву зараховують до золотого фонду світового мистецтва. Динамічний розвиток економічного буття, науки, нових філософських ідей, політичні, соціальні процеси у світі, особливо на європейському континенті, дали новий поштовх розвитку мистецтва. У вирі цих процесів перебувала й література — то як форма аналізу й відображення тогочасної епохи, то як фактор, який свідчив про існування нової — естетичної — дійсності, твореної письменницьким генієм за законами, властивими тільки літературі. В лоні цієї доби заявляли про себе, розвивалися і сходили з літературних обривів напрями, жанри, постаті.

Абсолютно нові виміри отримала в XIX ст. категорія часу. Якщо перед тим певні напрями домінували століттями, оволодіваючи широким простором, то тепер їх букет розвивається в межах одного століття, в різноманітному сплетінні їх елементи представлені у творчому доробку багатьох письменників. Бо незважаючи на те, що ці напрями нерідко поставали як заперечення один одного, митці використовували їх духовний, естетичний досвід, переймаючи все, що вважали гідним продовження та розвитку. Тому романтичні та реалістичні тенденції паралельно співіснували й взаємодіяли протягом першої половини XIX ст., а романтичне бачення дійсності спричинило появу наприкінці віку модернізму, хоча тоді ще були досить мідними позиції реалізму і натуралізму.

Особливою прикметою XIX ст. є поява нового розуміння сутності й функцій мистецтва, нове бачення людини, що зумовило творення нової художньої системи, нове розуміння правди дійсності й правди художньої. Саме ця тенденція перейшла і в XX ст.

Жодна з літературних епох не представлена таким могутнім письменницьким різнобарв'ям, як XIX ст. Що не постать — то своєрідний духовно-мистецький мате-

рик, що не твір — то неповторний світ ідей, пристрастей, характерів.

Література цього періоду — дуже багатий і повчальний матеріал. Неможливо стати духовно розвиненою особистістю, не осягнувши і досвіду героїв, що визначають духовні обшири літератури цієї епохи.

Зважаючи на це та орієнтуючись на програму Міністерства освіти України (1998 р.), автори посібника ставили за мету простежити динаміку літературних напрямів, форм 30—90-х років XIX ст., проаналізувати вершинні твори видатних митців цієї доби, з'ясувати їхнє значення для розвитку світової культури, осягнути світ, шукання і досвід їхніх героїв.

Посібник покликаний допомогти учням шкіл, гімназій, ліцеїв, колегіумів не просто засвоїти передбачену програмою суму знань, а й виробити навички повноцінного сприйняття літературного твору як самодостатнього суб'єкта, творчості митця — як неповторного світу.

Від авторського колективу

О. НІКОЛЕНКО,

В. МАЦАПУРА,

Н. ХОМЕНКО.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

ХІХ ст. небезпідставно вважають золотим періодом розвитку літератури. Це визначна літературна епоха, яка збагатила світову культуру новими іменами, напрямками, течіями. Література цієї доби у кожній країні мала свої особливості, пов'язані зі специфікою суспільного життя, історії, національного характеру. Але, незважаючи на строкатість літературного життя різних країн і народів, у ньому простежуються певні закономірності, зокрема провідна роль двох літературних напрямів — романтизму і реалізму, які наприкінці ХІХ ст. поступаються модернізму.

Кінець ХVІІІ ст. і перша третина ХІХ ст. характеризувалися пануванням романтичної естетики в європейських країнах. У наступні десятиліття романтизм не зникає повністю: продовжують творити письменники-романтики (наприклад, В. Гюго), зберігаються елементи романтичного стилю у творах багатьох реалістів. В Америці зрілий та пізній етапи романтизму припадають на 40—60-ті роки ХІХ ст.

РОМАНТИЗМ

Романтизм (фр. *romantisme*) — літературно-мистецький напрям, якому притаманні інтуїтивно-почуттєве світосприйняття, увага до

внутрішнього світу людини, неприйняття буденності, звеличення "життя духу", конфлікт мрії та дійсності, захоплення несвідомим, таємничим, фантастичним, ірраціональним, звернення до фольклору та національної міфології тощо.

Романтичне художнє бачення, світосприйняття, психологічне мислення (вже не як напрям, а як тип творчості) продовжують існувати і в другій половині XIX ст., поєднуючись з іншими типами творчості, зокрема з реалістичним, міметичним (наслідувальним), відображувальним.

Поява кожного літературного напрямку зумовлена багатьма чинниками: соціально-політичними, світоглядними, естетичними. До важливих соціально-політичних передумов виникнення романтизму та реалізму належать революційні рухи, які супроводжувалися змінами у суспільстві, зокрема Французька революція (1789—1794). "Письменники XIX століття — діти Французької революції", — зазначав В. Гюго. Вона відбувалася під гаслом ідей Рівності, Братерства і Свободи, які не могли не приваблювати митців. Але наслідки революції (гільйотина, яка позбавила життя багатьох безневинних жертв, терор, прихід до влади буржуазії та утвердження в суспільстві влади грошей) призвели до розчарування в її ідеалах. Звідси — намагання романтиків утекти від дійсності у світ фантастики, екзотики, минулого, зосередитися на проблемах особистості, її духовному житті. А реалістів усе більше починають приваблювати соціальні питання.

Проте на розвиток літератури впливають не лише соціальні зрушення. Вона розвивається в першу чергу за власними, іманентними (внутрішньо зумовленими) законами. Романтизм та реалізм були запереченням нормативної естетики класицизму з її жанровою ієрархією, обов'язковим дотриманням правила трьох єдностей — місця, дії та часу, структурними канонами. Ідеал свободи, який утверджується в суспільному житті, поширюється і на мистецтво: романтики проголошують ідеал поетичної свободи, протиставляючи творчу індивідуальність великому натовпу. Реалісти теж прагнуть звільнення від традиційних правил, від канонічності.

Романтизму притаманна власна система принципів відбору та оцінки зображуваного. На першому плані в цій системі — те, що важко пояснити з допомогою розу-

му, тобто ірраціональне, а також внутрішній світ людини, світ почуттів. Романтики були великими майстрами у відтворенні різних душевних станів, відчуттів і пристрастей. У посиленій увазі до внутрішнього світу людини полягає важлива особливість романтичного психологізму. І коли Бальзак або Стендаль, Толстой чи Достоевський, яких прийнято вважати реалістами, намагалися відтворити почуття, вони неодмінно зверталися до цього випробуваного романтиками художнього засобу.

Письменники романтичного напрямку залишилися неперевершеними у зображенні кохання з усіма суперечностями й спалахами цього почуття. Висунувши ідеал прекрасного, довершеного і водночас таємничого, вони усвідомлювали розрив між високими ідеалами й приземленою дійсністю, що надавало їхнім творам пемістичного звучання. Цей розрив вони намагалися подолати з допомогою мистецтва, надаючи великого значення інтуїції. Поет-романтик відчуває себе самотнім у реальному світі, позбавленому духовних ідеалів (тема самотності набуває великого поширення). Він глибоко переживає конфлікт прекрасної мрії та дійсності, де не потрібна його чутлива душа, і силою своєї думки й натхнення будує особистий прекрасний світ, ні від кого не залежний.

Романтики створюють нові типи героїв (тираноборці, "несамовиті" шукачі життєвих насолод тощо). Як правило, це виняткові характери, які діють за виняткових обставин: Демон, "дух вигнання" М. Лермонтова, Есмеральда і Квазімодо В. Гюго, одержимий "світовою скорботою" Чайльд Гарольд Дж. Байрона та ін. Типізація виняткового є однією з провідних рис романтизму (на відміну від реалізму, де на перший план висувається узагальнення поширеного). В його образній системі головна увага приділяється суб'єкту, особистості художника.

Невід'ємною особливістю романтичного стилю є символіка. Наприклад, троянда і вогонь — символи кохання, море й вітер — свободи, весна і ранок — морального пробудження. У романтичних творах з'являються нові відтінки запозиченої з фольклору символіки кольорів (білий — цнотливість, чорний — туга та ін.). Прикладом глибинного зв'язку з фольклором (народною піснею, думою) та національною міфологією є українська романтична література в особі таких її представників, як А. Метлинський, Л. Боровиковський, М. Костомаров, Т. Шевченко та ін.

Романтична література має свою систему жанрів. Чільне місце серед них посідають ліричні: елегія, балада, дружнє послання, лірична поема тощо, серед прозових — психологічна повість, новела, літературна казка, історичний роман. Особливістю романтичного історизму є увага до минулого, ключових моментів національної історії, побуту і народних традицій. Наприклад, українських романтиків приваблює доба козаччини, тема Запорозької Січі, які в художніх творах стають поетичними символами національної свободи.

Романтизм як тип творчості близький до бароко та модернізму. Він знайшов яскравий вияв не лише в літературі, а й в інших видах мистецтва, зокрема в музиці та малюванні.

Поряд з романтизмом як художньою системою великого значення в європейських літературах ХІХ ст. набуває реалізм. Деякий час вони розвивалися паралельно. Проте романтизм був домінуючим художнім напрямом першої половини століття, а реалізм — другої.

РЕАЛІЗМ

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

Починаючи з 30-х років ХІХ ст., набуває класичних форм у Франції, згодом і в інших країнах. Реалізм має свою специфіку у відображенні життєвих явищ. До типологічних рис реалізму ХІХ ст. належать:

- тяжіння до достовірності, об'єктивності;
- втілення діалектичного зв'язку між загально-закономірним та індивідуально-особливим;
- звільнення від канонічності, переважання індивідуальних стилів над "спільними";
- відмова від поділу стилю на "високий" та "низький" залежно від сфер зображення, а також 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, до типових характерів за типових обставин;

- перенесення центру уваги на соціальну сферу;
- переважання епічного начала;
- романізація жанрів та драматизація роману;
- поява синтетичних індивідуальних стилів, які поєднували реалістичні та романтичні елементи;
- психологізація всієї атмосфери твору, його предметно-емоційного світу (портрет, інтер'єр, пейзаж тощо).

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 запозичують 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 (О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Г. Флобер, І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний та ін.) приділяють їй значну увагу.

Відомо, що нове у літературному розвитку не перекреслює попередніх надбань. 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 Жюльєна 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 поезики, допомагає письменникові у романі "Шагренєва 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, У. Уїтмена та Г. Мелвілла — в американській, Т. Шевченка та П. Куліша — в українській. У цьому немає нічого дивного, тому що

жоден літературний напрям у чистому вигляді не існує, але на окремих етапах історичного та культурного розвитку виокремлюється як домінуючий.

Отже, у 30—40-ві роки ХІХ ст. в європейських країнах під впливом нових філософських, соціально-економічних та естетичних чинників утверджується реалізм. Слід пам'ятати, що термін "реалізм" з'явився пізніше, ніж саме явище, — в працях маловідомих 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 ХІХ ст. для означення реалістичних явищ, як правило, вживався термін "романтизм", а починаючи з другої половини століття поняття "реалізм" стає загальноживаним. Теоретичне обґрунтування нового напрямку міститься у працях Ф. Стендаля та О. де Бальзака. У трактаті "Расін і Шекспір" Ф. Стендаль критикує естетичну систему класициста Ж. Расіна і пропонує наслідувати У. Шекспіра у способі вивчення світу. Порівнюючи В. Скотта і письменницю ХVІІІ ст. мадам де Лафайет ("Вальтер Скотт і принцеса Клевська"), він надає перевагу її роману "Принцеса Клевська", в якому майстерно зображені душевні переживання, соціальний стан і побут.

Бальзак у передмові до "Людської комедії", одного з програмних творів 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 шістдесяті 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. Кюв'є, 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.

Аналітичне начало — одне з провідних в естетиці реалізму, на відміну від емоційного, особистісного 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. Аналітизм Г. Флобера став навіть предметом жартів: художник Ж. Лемо зобразив письменника, який розглядає серце своєї героїні, наколите на вістря ножа. Відомо, що сам Флобер називав роман "Пані Боварі" анатомічним, а сучасники порівнювали перо його автора зі скальпелем.

Однією з рис реалізму є тяжіння до правдоподібності, що виявляється в зображенні характерів, обставин, найменших подробиць життя. Романи Ч. Діккенса настільки зразили Л. Толстого, що він назвав їх автора генієм: "У нього оживають навіть неживі речі". Те саме можна сказати про самого творця "Війни і миру" та багатьох інших письменників. Силою своєї уяви реалісти ХІХ ст. створювали новий художній світ, а читачеві він часто здавався не менш реальним, ніж справжній. Епіграф "Правда, гірка правда" і підзаголовок "Хроніка ХІХ століття" до роману Ф. Стендаля "Червоне і чорне" свідчать про намагання автора наблизитися до реального життя. Але правдивість не можна вважати найважливішою рисою реалізму, бо з цього (як зазначає академік Д.В. Затонський) "випливає, що всі інші мистецькі форми не є правдивими чи принаймні є такими недостатньо", з чим сьогодні не можна погодитися. На думку вченого, "правдивість" — позаестетичний критерій.

Важливу роль у творчості письменників реалістичного напрямку відіграє мотивація вчинків героїв. Наприклад, є певна закономірність у тому, як і чому пішли з життя Анна Кареніна з однойменного роману Л. Толстого, Емма Боварі з роману Г. Флобера та Катерина з п'єси О. Островського "Гроза". До трагічних наслідків у житті

героїнь призвело розчарування у коханні, а воно було в ті часи єдиною сферою їхнього життя, в якій вони могли себе реалізувати. Але Емма Боварі має ще одну причину, досить банальну, на перший погляд, — нестаток грошей, неспроможність сплатити борги. Панас Мирний у романі "Повія", змальовуючи трагічну долю сільської дівчини Христі, детально аналізує причини соціального й етичного характеру, які призвели до сумних наслідків — до морального падіння героїні та її передчасної смерті.

Об'єктивована манера оповіди у творах багатьох реалістів справляє враження саморозвитку подій і характерів, невтручання автора в їхній хід. "Автор повинен бути невидимим у своєму творі, як Бог у Всесвіті", — писав Г. Флобер. Майстерність письменника виявляється у вмінні примусити героя здійснювати вчинки відповідно до логіки розвитку його характеру. Це важлива закономірність реалістичної поетики. Наприклад, вчинки героїні роману О. Пушкіна "Євгеній Онегін" Тетяни Ларіної не здаються випадковими, тому що зумовлені рисами її характеру, зокрема його цілісністю.

Якщо у романтиків провідну роль відіграла 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. Наприклад, Жюльєн Сорель, Гобсек, батько Горіо, Растіньяк, Емма та Шарль Боварі, містер Домбі — яскраві образи-типи. При цьому у кожного автора узагальнення має свої особливості. Наприклад, Ф. Стендаль акцентує увагу на психологічному аналізі, О. де Бальзак — на характеристиці середовища і його впливі, Ч. Діккенс — на змалюванні деталей.

Реалісти ХІХ ст. підкреслювали соціальну зумовленість суспільних взаємовідносин. Вони досліджували зв'язок людини і середовища, вплив влади грошей на формування характерів (Домбі, Растіньяк, Гранде, Гобсек). Коментуючи сцену з роману Ч. Діккенса "Домбі і син", в якій п'ятирічний Поль запитує свого батька про те, що таке гроші, французький письменник Луї Арагон пише: "Подібні питання ні в якому віці не могли б хвилювати Поля Домбі, якби він був героєм Філдінга або Жан-Жака Руссо..."

Реалізмові як напруму, який утвердився в літературі 30—40-х років ХІХ ст., відповідає певна система жанрів.

Іривідну 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 ст. помітно відрізняється від реалізму попереднього етапу. Г. Флобер відчував себе художником "переходу", а в одному з листів зазначав, що революція 1848 року вирила безодню між двома Франціями". Її поразка зруйнувала віру в утопічні ідеали. Він не відлякає великої надії позитивістів на роль науки й техніки, навколишній світ здається йому нищим і вбогим. Несподівано, працюючи над романом "Пані Боварі" (1851—1856), письменник зазначає: "Пишу сірим по сірому". І Золя пізніше відзначав, що публікація цього роману засвідчила нову епоху в літературі". Особливість цієї епохи полягала, зокрема, у намаганні знайти відповідну нову форму для відображення змісту тогочасного життя.

Напружена праця над стилем зближує Г. Флобера з представниками "чистого мистецтва", яке набуло популярності не лише у Франції (парнасці, Ш. Бодлер, символісти), а й у Росії (Ф. Тютчев, А. Фет, А. Майков та ін.).

Реаліст Г. Флобер звертається до романтичних тем романтична туга, мрія про ідеальне всепоглинаюче кохання) і водночас із точністю, подібною до наукової, ідентифікує сцени провінційного життя. У його творах поєднуються ліризм і детальна точність у зображенні об'єктів і явищ. Письменник уводить у художній твір фізіологічні описи. Наприклад, він зізнавався, що, описуючи цеву отруєння Емми Боварі, відчував у роті справжній мак миш'яку.

Розвиток реалізму в другій половині XIX ст. у різних країнах мав свої особливості, зумовлені багатьма чинниками — соціальними, національними, культурно-історичними. Наприклад, в Україні у цей період можливості національно-культурного розвитку були обмежені дією Валуєвського циркуляру (1863), згідно з яким твори художньої літератури, написані українською мовою, піддавали жорстокій цензурі, та Емського указу (1876), що забороняв рукоувати в Російській імперії будь-які книжки українською мовою. Проте, незважаючи на утиски і перешкоди, українська нація збагатила світову культуру художньою надциною таких письменників, як Т. Шевченко, П. Куліш, Іванас Мирний, І. Нечуй-Левицький та багато інших.

Російська література другої половини XIX ст. розвивалася особливо динамічно. Вона починає відігравати ви-

вяткову роль у житті суспільства. Складаються особливі зв'язки автора і читача, в яких письменникові відводиться місце духовного наставника, проповідника. Такими були у сприйнятті читачів Л. Толстой і Ф. Достоевський. Творці реалістичних романів передавали складні душевні переживання героїв. Кожен із прозаїків робить свій внесок у розвиток найпоширенішого жанру — роману в літературі цього періоду. Твори І. Тургенєва відзначаються глибоким і тонким ліризмом, Л. Толстого — “діалектикою душі”, внутрішніми мовами, Ф. Достоевського — тонким психологізмом і поліфонією, М. Салтикова-Щедріна — сатирою і гротеском.

Англійську літературу другої половини XIX ст. репрезентують Ч. Діккенс, У. Теккерей, Е. Троллоп, Ч. Доджсон (відомий під псевдонімом — Льюїс Керрол), Дж. Мередит, Джордж Еліот, Т. Харді, С. Батлер та ін. У романах Ч. Діккенса цього періоду все рідше трапляються романтичні мотиви й образи. Письменник по-іншому підходить до розкриття теми грошей. Якщо в ранніх його творах здобуття багатства призводило до щасливої розв'язки, то в пізніх розвінчується мрія героїв про те, що гроші можуть зробити їх щасливими.

За радянських часів поняття “реалізм” було значною мірою заідеологізованим. Інколи реалізм розглядали як апофеоз мистецтва, а в літературознавстві спостерігався помітний “реалізоцентризм”. Хибність подібних міркувань нині очевидна, бо мистецтво розвивається за законами, відмінними від суспільних. Термін “реалізм” (на думку літературознавця К. Шахової) “потрібно розглядати як усталену, хоч і недосконалу (як майже всі терміни) назву певної сукупності естетичних принципів, формальних прийомів, тематично-образних комплексів тощо. Поглиблене вивчення цієї сукупності в кожному творі будь-якого автора дає змогу побачити безліч відмінностей, індивідуальних рис, розмаїтих мовно-образних комбінацій, які залежать від безлічі чинників у кожному окремому випадку”. Справді, усі великі письменники, яких традиційно називають реалістами, дуже несхожі один на одного, хоч і мають типологічно спільні риси у своїй творчості. Але усі вони — яскраві творчі індивідуальності.

Реалістична література другої половини XIX ст. певною мірою пов'язана з натуралізмом.

Натуралізм (фр. *naturalisme*, лат. *nature* — природа) — літературний напрям, який характеризується прагненням

до об'єктивістського, фактографічного зображення дійсності та людських характерів, зумовлених біологічними, спадковими чинниками і соціально-матеріальним середовищем.

Виник у Франції в 70-ті роки XIX ст. й охопив у 80—90-ті літературу Західної Європи та США (брати Ж. та Е. Гонкури, Е. Золя, Гі де Мопассан, Г. Гауптман, Л. Ібсен, С. Крейв, Ф. Норріс та ін).

Останнім часом вчені підкреслюють спорідненість реалізму і натуралізму, а деякі розглядають натуралізм як одну із крайніх течій реалізму. І підстави для цього існують, бо в художній системі натуралізму життєподібність досягає крайнього вираження. Натуралісти, як і реалісти, прагнуть вести розповідь в об'єктивному плані. Велику роль у їхніх творах відіграють документалізм, бажання охопити соціальні явища і живу природу. У натуралістів подвійна мотивація вчинків героїв: причинами соціальними і природними, біологічними. Вони сприймають подину як не тільки соціальний феномен, а й природний, підкреслюючи проблеми спадковості.

Філософським підґрунтям натуралізму був позитивізм.

***Позитивізм** (лат. *positivus* — позитивний) — напрям філософії, в якому єдиним джерелом знань вважають конкретні (емпіричні) науки.*

Виник у Франції в 30-х роках XIX ст. Його основоположником був французький філософ 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.

Програму натуралізму виклав Еміль Золя у книгах "Експериментальний роман" (1880), "Романісти-натуралісти" (1881). Натуралісти намагалися наблизити мистецтво до науки, їхні твори ставали своєрідним "клінічним документом", історією спадкової хвороби, протоколом судової експертизи. Велике значення приділялося фактам, очним описам, конкретності у зображенні деталей і явищ. Однак інколи, як зазначала Леся Українка, за "правдою факту" натуралісти не бачили "узагальненої правди", обмежуючи себе у проникненні до глибин суспільного буття, що неминуче призводило до естетичних втрат. Утім позитивний досвід натуралістичної літератури збагатив

інші напрями. Наприклад, художні знахідки натуралізму були освоєні реалістами другої половини XIX ст., які виявляли підвищений інтерес до конкретики, опису фактів як засобу розширення соціально-об'єктивних меж у мистецтві.

Натуралістичні елементи час від часу з'являлися в літературі інших епох: на межі XIX—XX ст., у першій половині XX ст., наприкінці XX ст. Однак головне їх призначення, як зазначав російський вчений О. Зверев, завжди залишалося незмінним — посилити враження від реальної дійсності.

Наприкінці XIX ст. докорінно змінюються форми мистецтва, що призводить до виникнення модернізму.

МОДЕРНІЗМ

Модернізм (фр. *modern* — сучасний, найновіший) — загальна назва нових літературно-мистецьких течій кінця XIX — початку XX ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм і естетики минулого.

Виник у 60—70-ті роки XIX ст. у Франції (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо та ін.), невдовзі поширився в Бельгії (група “Молода Бельгія”), Польщі (“Молода Польща”), Росії (О. Блок, І. Анненський та ін.), Україні (М. Вороний, Олександр Олесь, М. Коцюбинський та ін.) та інших країнах.

Поява модернізму пов'язана з принципово новим розумінням мистецтва і його співвідношення з людським буттям. Мистецтво втрачає функцію наслідування життя, яка була головною ознакою реалізму й натуралізму. Прагнення до свободи самовиявлення митця, усвідомлення твору як особливої реальності, не менш значущої, ніж дійсність, а також наполегливий пошук нових форм творчості зумовили розвиток модернізму наприкінці XIX ст., що спричинило справжню революцію в мистецтві, яка набула особливо широких масштабів у XX ст.

Для модернізму характерне нове бачення людини та її проблем. Якщо для реалістів і натуралістів людина була “соціальним типом”, носієм загальних рис, зумовлених суспільно-історичними чинниками, то для модерністів людина — непересічна індивідуальність, яскрава й унікальна особистість, що стає центром художнього твору як самостійна категорія, як особливий і неповторний світ,

який має свої закони. Пізнання законів людської свідомості та підсвідомості модерністи оголосили своїм головним завданням. У їхніх творах особистість постає надзвичайно самотньою й значущою: з її погляду духовного саморозвитку і водночас суперечливою і незахищеною перед всесвітом, але головне, чим визначається розвиток модернізму, — це прагнення розкрити проблеми кожної окремої людини у контексті вічних законів буття.

Увага письменників зосереджена на вираженні глибинної сутності особистості й соціальних проблем світу, пошуках шляхів виходу за межі конкретного й історичного, притаманних реалізму й натуралізму, можливостях досягнення “високої всезагальності”, тобто на відкритті універсальних тенденцій розвитку людства.

Для модернізму загалом характерні такі риси:

- особлива увага до внутрішнього світу особистості;
- орієнтація на вічні закони буття і мистецтва;
- надання переваги творчій інтуїції;
- розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникнути в найінтимніші глибини існування особистості й одухотворити світ;
- схильність до містицизму, до занурення у підсвідоме;
- пошук нових формальних засобів у мистецтві (метамова, символіка, міфотворчість тощо);
- прагнення до відкриття вічних ідей, які можуть перетворити світ за законами краси й мистецтва;
- творення нової художньої реальності, нерівнозначної навколишній дійсності, та експерименти (літературна гра) з цією новою реальністю.

У процесі становлення модернізм пройшов два етапи: ранній і зрілий. Ранній модернізм — умовна назва перших модерністських течій, які виникли в останній третині XIX ст. і передували остаточному формуванню модернізму як нового культурного напрямку. Ранній модернізм утворює відмовляється від зображення “життя у формах життя”. Головною у творчості письменників стає естетична проблематика. Художній твір усвідомлюється не як “засіб суспільного прозріння і виховання”, а як виявлення творчої свободи митця. Незалежна і духовно багата особистість, її думки, враження, свідомість визначають розвиток сюжету, який дедалі більше позбавляється фактичності (опису подій) і переходить у площину самозосередження і самопоглядання.

Ранній модернізм пориває з традиціями реалізму і натуралізму XIX ст., але не відкидає досягнень романтизму,

179555

БІБЛІОТЕКА

Ніжинського агротехнічного

використовуючи його систему як вихідну. До течій раннього модернізму належать імпресіонізм, неоромантизм, символізм. Серед представників — Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, Леся Українка, М. Вороний та ін.

Зрілий модернізм формується в першому десятиріччі ХХ ст. і розвивається до останньої третини століття (до появи постмодернізму). У ньому простежуються відхід від позиції зневажливого заперечення дійсності до її освоєння, пошук нових форм одухотворення реальності, поетика синтезу, які найвиразніше виявилися у поезії Р.-М. Рільке, Г. Аполлінера, Т.-С. Еліота, Б. Пастернака та ін. До зрілого модернізму належать такі течії, як сюрреалізм, імажизм, акмеїзм, футуризм, експресіонізм та ін.

Появі модернізму в останній третині ХІХ ст. передували умови філософського й естетичного плану. Загалом модернізм ґрунтується на "філософії життя".

"Філософія життя" — суб'єктивно-ідеалістичний напрям у філософії, у центрі якого — розуміння життя як абсолютного, безмежного начала світу, різноманітного у своїх виявленнях.

Виник у Німеччині (Ф. Ніцше, В. Дільтей) і Франції (А. Бергсон) в останній третині ХІХ — на початку ХХ ст. За цією філософією, життя безупинно рухається, його не можна збагнути за допомогою розуму або почуття, а лише завдяки інтуїції, особистому переживанню. Тому вищим знанням модерністи проголосили не науку, а поезію, зважаючи на її здатність одухотворювати світ, проникати в найінтимніші глибини людської душі.

Український модернізм постав не лише під впливом філософських і мистецьких віянь Заходу, а й на основі відновлюваної вітчизняної традиції, зокрема "філософії серця", у витоків якої стояв Григорій Сковорода. "Істиною людини", — писав він, — є серце в людині, глибоке ж серце — одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто суттєва істота, сила, поза якою ми є мертва тінь". Особливої актуальності "філософія серця" набула на межі ХІХ—ХХ ст. під впливом європейської "філософії життя". На їх перетині сформувався український модернізм. "Кордоцентричний" пафос спостерігається у творчості вітчизняних неоромантиків, символістів, імпресіоністів (Леся Українка, М. Коцюбинський, М. Вороний, Олександр Олесь, Б. Лепкий та ін.).

Філософія Ф. Ніцше. Великий вплив на формування модернізму справила теорія німецького філософа Фрідріха Ніцше (1844—1900), засновника “філософії життя”. Т. Мани порівнював здійснюваний ним переворот у світогляді з діяльністю Ж.-Ж. Руссо у XVIII ст.: обидва філософи запропонували оцінити дійсність з незвичної точки зору, яка суперечила загальноприйнятим поглядам. Руссо виявляв “первісну доброту людини” навіть у її “дикому, нерозвинутому стані”, а Ніцше, навпаки, побачив у душі особистості темний хаос, прихований вулкан непізнаних сил і пристрастей. Як раніше Руссо, він відчував себе бутівником, який повстав проти усталених істин.

Ніцше оголосив початок великої всесвітньої кризи: “Уся наша європейська культура... прямує до катастрофи”. Запад життя він бачив у послабленні віри, песимізмі, нехтуванні моральними цінностями. Утім загальній катастрофічності світу німецький філософ протиставляє людину. “Померли всі Боги, залишилась одна людина”, — писав він, оспівуючи культ “надлюдини”, якій повинні підкоритися земля, природа, суспільство. Людина, на його думку, має надзвичайні можливості для розвитку духу й життя. Вона навіть “більша за Бога, бо може сама перетворювати світ навколо себе”. Філософ заперечував логіку розуму в пізнанні дійсності. Тільки людина з її волею і сильною душею здатна проникнути в таємниці всесвіту. “Усе дозволено!” — таке гасло висунув він, вважаючи, що весь світ повинен служити людині та її життю, а людина, в свою чергу, може робити все, до чого прагне її душа. Ніцше проголошував значення категорії “життя”, що як єдина реальність звільнена від матеріальності, є формою вияву “космічної закономірності”. Модерністи сприйняли його ідеї про багатогранність і цінність життя людини, про особистість як центр і мету всесвіту, її здатність “творити нові світи”, про необхідність відмови від раціоналізму і пошук нових форм пізнання буття. Письменник А. Альберт про значення Ніцше висловився так: “Його вплив на нашу молоду літературу був надзвичайним. І зростатиме з кожним днем... Він дає нам новий матеріал для роздумів, новий поштовх до життя”.

Підґрунтям раннього модернізму в літературі була творчість романтиків. Модерністське світовідчуття приховане в самій природі романтизму, від якого ранні модерністи перейняли неприйняття нищої реальності, протиставлення бездуховному світові сили духу й мистецтва незалежної особистості, утвердження творчої свободи

митця, розвиток символічної природи мистецтва, творення нової художньої дійсності.

Поетика Ш. Бодлера. Романтичні пошуки піднесеного світу, протиставленого буденності, прагнення з'ясувати сенс духовного буття, полинути в царину високих ідеалів призвели до появи нового напрямку, що засвідчила творчість французького письменника Шарля Бодлера (1821—1867) — пізнього романтика і зачинателя модернізму. У його книзі “Квіти зла” (1857) традиції романтизму виявляються в запереченні земного світу, позбавленого духовних цінностей, у створенні волелюбних образів, які уособлюють творчу незалежність поета, у зверненні до далеких зірок, запалених силою його духу і протиставлених темній реальності.

Поетика контрастів, характерна для віршів поета, теж зумовлена романтизмом. Водночас ліричний герой Бодлера виявляє модерністське світовідчуття. Він не просто прагне відірватися від буденності й полинути в ідеальний світ, а вперше в літературі намагається зазирнути в свою душу, що, за словами М. Вороного, “є цілим всесвітом, і творить все нові й нові галактики”. Бодлерові відкрилися небачені глибини людського духу, який підноситься на крилах своєї фантазії й творчої уяви. Душа для поета — поєднання суперечливих начал, помешкання Бога й Диявола, місце боротьби добра і зла, тілесного й духовного. Споглядаючи навколишню дійсність, письменник намагається з'ясувати прихований зміст кожного предмета й явища, встановити їх глибинні зв'язки, які мають допомогти з'ясувати загальний духовний зміст світу. Формування модерністської поетики засвідчив вірш “Відповідності”, в якому звуки, запахи, кольори сплітаються в багатогранну картину. Бодлер відійшов від об'єктивістської манери зображення реальності, його світ живе, рухається, звучить, марить, а поштовхом для створення цієї неперевершеної симфонії став закон “відповідностей усього всьому”. Бодлерівська природа вміє розмовляти мовою символів-відповідностей. Душа поета відчуває таємний зв'язок з “душею речей”, вона чує і розуміє їхні голоси, бо має чарівний дар — творчу уяву, яка перетворює миттєві враження на філософські узагальнення заради пізнання глибинної сутності. Поет відмовляється від логіки, раціоналізму, об'єктивних спостережень, для нього головне — його інтуїція, внутрішні порухи серця, злеті й падіння фантазії. “Непізнання, таємнича суть світу вперше оголосила про себе в поезії Бодлера”, —

зазначав І. Анненський. Окрім того, французький поет надавав перевагу естетичним (суто мистецьким, а не мімітичним — “наслідування життя у формах самого життя”) принципам, що також було характерним для його послідовників-модерністів, які вважали Красу єдиною метою і критерієм мистецтва. Бодлер вбачає прекрасне в кожній речі, незалежно від її етичного змісту — позитивного або аморального. “І пекло, й рай однаково припадні”, — писав поет, маючи на увазі, що пізнання естетичної природи різних явищ наближає до досягнення “вічної таїни” світу.

Філософія Ф. Ніцше й художні знахідки Ш. Бодлера відкрили нові простори для подальших творчих пошуків письменників-модерністів.

Характеризуючи розвиток літератури в ХІХ ст., письменник Ж. Морєас зазначив: “Наша епоха постійно вражала нас новими відкриттями й захопленнями: вона то вводила нас у світ нездійснених романтичних мрій, то привертала увагу до всіх сфер громадсько-суспільного життя, то говорила фактами замість звичних узагальнень і нарешті заперечила реальність, полинувши в нову дійсність — людського духу”.

Отже, у 1830—1890 рр. ХІХ ст. великого значення у розвитку літератури набуває реалізм, якому притаманні історизм, соціальний і психологічний аналіз, показ і взаємодія типових характерів за типових обставин, “саморозвиток” характерів, достовірність, намагання відтворити світ як непросту єдність суперечливих начал. У першій половині ХІХ ст. реалізм був пов’язаний із романтизмом; у другій половині — з натуралізмом. Однак в останній третині доби виникає новий напрям — модернізм, який зумовив справжню революцію в літературі.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

РОЗКАЖІТЬ

Які літературні напрями розвивалися у 30—90-х роках ХІХ ст.? Назвіть їх представників.

Як підходили до зображення світу і людини представники різних напрямів — романтизму, реалізму, модернізму?

ПОДУМАЙТЕ

У творчості яких реалістів відчутні романтичні традиції?

Визначте основні риси реалізму як літературного напрямку, наведіть приклади із відомих вам творів.

Що зумовило появу модернізму? Які його головні ознаки?

ПОРІВНЯЙТЕ Як зображували людину реалісти і модерністи? Що спільного і відмінного між романтизмом і раннім модернізмом?

НАПИШІТЬ Що таке реалістичний твір? Як вплинули Ф. Ніцше і Ш. Бодлер на формування модернізму?

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Борецький М.І. Світова література: естетичні шукання, художні відкриття // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 1997. — №5—6.

Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. — К., 1982.

Затонский Д.В. Реализм — это сомнение? — К., 1992.

Літературознавчий словник-довідник. — К., 1997.

Наливайко Д.С. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” // Слово і час. — 1997. — №11—12.

Фролова К.П. Цікаве літературознавство. — К., 1991.

З ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНУ XIX СТОЛІТТЯ

У XIX ст. найпопулярнішим в європейській літературі стає жанр роману. Художня природа його досить складна. Це один із небагатьох жанрів світової літератури, які не мають суворого канону. Починаючи з античних часів, роман постійно змінюється, що зумовлено як характером епохи, так і впливом інших літературних жанрів — ліричних і драматичних.

Роман (фр. roman — романський) — один із жанрів епічної розповідної літератури; місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів одного чи багатьох персонажів.

Головними структурними елементами роману є розповідь та створений з допомогою авторської уяви світ, організований у просторі й часі, населений персонажами, наповнений подіями, які складають сюжет. За змістом розрізняють роман: історичний, соціально-побутовий, автобіографічний, науково-фантастичний, пригодницький, філософський, психологічний тощо.

XIX ст. — особливий період у розвитку роману. Його автори стають не просто майстрами слова, а учителями, духовними наставниками. З'являються нові сюжетно-компо-

зиційні та жанрові різновиди роману, відбуваються зміни у формах типізації. Реалістичні за своєю основою великі епічні твори поступово витісняють романтичні, зазнають розквіту жанри історичного та соціально-побутового роману.

Історичний роман — роман, побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії.

В історичному романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт з художнім вимислом, справжні історичні особи — з вигаданими, вимисел уміщений в межі зображуваної епохи. Для реалістичного роману XIX—XX ст. вірність історичній правді не виключає звернення до злободенних проблем сучасності. Через це історичний роман має певне ідеологічне призначення. Іноді історична епоха — лише тло для змалювання актуальних подій.

Соціально-побутовий роман — основний різновид реалістичного роману, для якого характерна ідеологізація приватного життя, побуту персонажів.

Утвердився у XIX ст. Письменники-реалісти (передусім французькі: Ф. Стендаль, О. де Бальзак, Г. Флобер та англійські: Ч. Діккенс, У. Теккерей) розсувають сюжетні рамки й до особистісного, приватного аспекту зображення долучають сцени й епізоди, які охоплюють життя усього суспільства та епохи. Соціально-побутовий роман часто відтворює конфлікт між людиною та суспільством і в такий спосіб намагається розв'язати його або констатує неможливість усунення конфлікту.

Автобіографічний роман — жанровий різновид роману, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, — достеменні події з його життя.

Як різновид біографічного роману, автобіографічний більш концентровано і послідовно втілює авторські погляди, суб'єктивно трактуючи події й факти життя.

Психологічний роман — різновид роману, в якому відтворено внутрішні переживання особистості, духовну еволюцію, пошуки й суперечності героя, які зумовлюють його вчинки та поведінку.

Головним об'єктом дослідження у психологічному романі є людина з її неповторним внутрішнім світом. Сформувався в ХІХ ст. ("Герой нашого часу" М. Лермонтова, "Пані Боварі" Г. Флобера, "Злочин і кара", "Брати Карамазови" Ф. Достоевського та ін.). У реалістичному психологічному романі письменники досліджують вплив соціальних обставин на психологію людини, взаємозв'язок індивідуального та загального. В епоху модернізму суспільне не має визначального характеру, на першому плані — особистість, яка творить свій особливий світ.

Філософський роман — різновид роману, в якому безпосередньо викладено світоглядну або етичну позицію автора.

Сформувався в епоху Просвітництва ("Кандід, або Оптимізм" Вольтера, "Жак-фаталіст та його господар" Д. Дідро та ін.), виник з необхідності популяризації філософії раціоналізму, осмислення суспільних норм, законів і політичних подій. У ХІХ—ХХ ст. великого поширення набувають романи соціально-філософський та філософсько-психологічний, де у концентрованому вигляді викладаються філософські переконання письменника, глобально осмислюється історична епоха у зв'язку з філософією буття особистості (Ф. Достоевський, Л. Толстой, А. Франс та ін.).

Характерні риси реалістичного роману:

- інтерес до сучасності, прагнення до точності, достовірності, об'єктивності у її відтворенні;
- деталізація побуту, оточення, соціального середовища;
- типізація загальнопоширеного;
- відображення життя з допомогою типових характерів, які діють за типових обставин;
- соціальний аналіз;
- "саморозвиток" героїв, вчинки яких не випадкові, а зумовлені рисами характеру та обставинами;
- історизм, принципи якого романтики застосовували до минулого, а реалісти — і до сучасного.

Проте творча практика письменників значно складніша і багатша від загальноновизнаних схем, тому часто реалістичні романи суттєво різняться за своєю проблематикою, художньою структурою та національним забарвленням.

Франція

Французький роман XIX ст. представлений іменами багатьох яскравих письменників, які назавжди увійшли в історію світової культури: В.Гюго, Жорж Санд, О. Дюма, О. де Бальзак, Ф. Стендаль, Г. Флобер та ін.

Кожен з них вніс щось нове у розвиток цього жанру. Специфіку роману визначають як творча індивідуальність автора, так і характер літературної доби, за якої він жив. Наприклад, романи доби романтизму за своєю проблематикою, способами її розкриття, особливостями художньої структури відрізняються від романів періоду панування реалізму. Але такий поділ значною мірою умовний. Так, літературне життя Франції 30—40-х років XIX ст. відзначалося співіснуванням двох художніх систем — романтичної та реалістичної. У ці роки виходили твори як романтиків — В. Гюго, А. де Мюссе, А. де Віньї, Жорж Санд, О. Дюма (батька), так і їх сучасників-реалістів — Ф. Стендаля, О. де Бальзака. Протягом XIX ст. жанр роману зазнав еволюції, з'явилися нові його різновиди.

Характерною особливістю романтичної прози є її сповідальний характер. Повісті *Франсуа-Рене Шатобріана (1768—1848)* "Рене" (1801) і "Атала" (1805) сприяли виникненню жанру сповідального роману, в якому оповідь ведеться від першої особи. Цей жанр утвердився у творчості Б. Констан ("Адольф", 1816) і А. де Мюссе ("Сповідь сина віку", 1836).

У 20-ті роки XIX ст. великої популярності у французькій літературі набуває історичний роман, "батьком" якого вважають *Вальтера Скотта (1771—1832)*. До найвідоміших зразків цього жанру належать "Сен-Мар" (1826) А. де Віньї, "Хроніка часів Карла IX" (1822) П. Меріме, "Шуани" (1829) О. де Бальзака та ін. *Віктор Гюго (1802—1885)* в романі "Собор Паризької Богоматері" (1831), який є класичним зразком історичної прози, зумів передати колорит, звичаї епохи середньовіччя, поєднавши їх з цікавим сюжетом.

Історії Франції присвячені романи *Олександра Дюма (1803—1870)* — засновника жанру історико-пригодницького авантюрного роману, або роману-фельетону, який друкували в газетах і журналах. Прикладом такого роману є "Три мушкетери" (1844).

Жорж Санд (1804—1876) розробляє жанр психологічного роману, в центрі якого — жіноча доля, проблема емансипації, боротьба почуттів. Романтична схвильованість

і ліризм — характерні ознаки її творів, героїні яких повстають проти усталених у суспільстві норм і правил, відстоюючи свою людську гідність і жіночі права.

Справжнім шедевром психологічної романної прози є роман *Фредеріка Стендаля* (1783—1842) “Червоне і чорне” (1830). Підзаголовок його “Хроніка XIX століття” має подвійний зміст: з одного боку, він вказує на документальну основу твору (письменник скористався матеріалами судової хроніки), а з іншого — підкреслює прагнення автора до точності у змалюванні процесів, які відбувалися у Франції в першій третині XIX ст. Підзаголовок розширює не лише хронологічні межі, а й просторові. У центрі уваги автора — окрема особистість, еволюція героя, його внутрішній світ, які показані на широкому соціальному тлі. У романі зображено основні верстви французького суспільства: провінція, духовна семінарія, аристократичний світ Парижа. Психологічний аналіз є засобом розкриття складного внутрішнього світу головного героя твору — Жюльєна Сореля. Поєднавши соціальний та психологічний аналіз, Стендаль створив багатотемний реалістичний роман, у якому велику роль відіграють моральні проблеми (кохання, становлення характеру молодого людини, її місце у суспільстві, проблема вибору), а також широкий спектр соціальних тем і проблем, пов’язаних з життям Франції періоду Реставрації. При цьому реалістичні підходи й тенденції у творі відіграють домінуючу роль, що є характерним для літературного життя Франції 30—40-х років XIX ст.

Епоха реалізму — період розквіту жанру роману, пов’язаний з іменами Ф. Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера. Їх заслугою порівняно з попередниками було значне розширення сюжетних рамок роману, в якому об’єктом зображення стає життя не лише окремої людини, а й усього тогочасного суспільства. Використовуючи досвід романтиків у відтворенні минулого та внутрішнього світу людини, вони збагатили його об’єктивованою манерою письма та соціальним аналізом.

Соціально-побутовий роман — основний різновид романної творчості письменників-реалістів. Кожний з них зробив свій внесок у розвиток цього жанру. Наприклад, невід’ємною особливістю романів *Оноре де Бальзака* (1799—1850) є увага до побуту, світу речей, предметів та соціальний аналіз; письменник намагається показати життя особистості на тлі життя суспільства. Він об’єднав романи в цикли, використовуючи техніку “наскрізних” персонажів (таких, що переходять із роману в роман), і

створив епопею “Людська комедія”, яка є результатом усього його творчого життя. Це великі, складні за побудовою твори, де в яскравих художніх образах показане життя сучасної письменникові Франції. Якщо Ф. Стендаль у “Червоному і чорному” дав зразок хронікальної композиції, моноцентричного роману з одним центральним героєм, то для романів Бальзака характерні інші композиційні принципи. У “Людській комедії” він розробив структуру поліцентричного роману, тобто такого, який має багато художніх центрів і сюжетних ліній. Він стер межі між головними і другорядними персонажами: образ, який в одному романі перебуває на другому плані, в наступному — може стати центральним.

До ключових творів “Людської комедії” належать філософський роман “Шагренева шкіра” (1831), що містить елементи фантастики; роман “Ежені Гранде” (1833) та повість “Гобсек” (1830; 1835), присвячені темі скупості, роман “Батько Горіо” (1834), в якому в центрі уваги автора — гіпертрофоване почуття батьківської любові, та ін. Більшість творів пов’язана не лише із соціальною, а й з філософською проблематикою, оскільки в них порушено проблеми сенсу людського життя.

Письменників-реалістів, як і романтиків, продовжують хвилювати проблеми, пов’язані з долею людини, яка шукає своє місце у житті. Конфлікт між особою і суспільством є одним з основних у творчості Ф. Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера. Але до розкриття і розв’язання цього конфлікту вони підходять інакше, ніж їх літературні попередники. Він має у них не тільки моральний, а й яскраво виражений соціальний характер.

Особливої гостроти в реалістичній прозі набуває романтична за своєю сутністю проблема втрачених ілюзій (“Втрачені ілюзії” Бальзака), а також тема влади грошей у суспільстві. В багатьох романах “Людської комедії” автор простежує ситуацію, коли накопичення, збагачення стає єдиною метою життя героїв (Гобсек, Фелікс Гранде), що призводить їх до моральної деградації.

У 30—40-х роках ХІХ ст. роман у французькій літературі набуває класичних форм, але у наступному десятилітті характер романної прози змінюється.

Гюстав Флобер (1821—1880), який репрезентує літературу 50—60-х років, хоч і продовжує традиції бальзаківського та стендалівського романів, все ж відчуває себе художником “переходу”. Він сміливіше вводить у свої твори буденність життя, у його творчості з’являються нові риси —

“натуралістичний реалізм”, які пізніше були розвинуті в романах Е. Золя. Роман Флобера “Пані Боварі” (1857) належить до визначних творів не лише у творчості письменника, а й у світовій літературі. Він жив за часів, коли романтичне світосприйняття вичерпало себе, а в житті Франції відбувалися значні зміни, тому ще більшою мірою, ніж його попередники, прагнув до правдивості, достовірності зображуваного, до об’єктивованої манери письма. Флобер шукав красу не в реаліях життя, а в мистецтві, зокрема у його формі. “Пані Боварі” є зразком формальної довершеності, яка виявляється на всіх рівнях: композиційному, мовному, стильовому. А конфлікт між мрією головної героїні та реальністю має у творі поглиблений характер і знаходить трагічне вирішення. Письменник показав, як буденність життя впливає на характери героїв, які під впливом провінційних звичаїв морально деградують. Його роман був новим словом у розвитку цього жанру не лише за об’єктом зображення (“Провінційні звичаї”), а й за особливостями форми. Письменник майстерно використовує засоби психологічного аналізу — невласне-пряму мову та внутрішні монологи.

Флобер намагався осмислити минуле крізь призму сучасності, його цікавили питання філософії, історії, впливу людських пристрастей на історичні події (історичний роман “Саламбо”, 1862). У романі “Виховання почуттів” (1869) він зосереджує увагу на духовній спустошеності героя часу, продовжуючи тему втрачених ілюзій, розпочату Бальзаком.

Англія

В історії англійської літератури період 1837—1901 рр. називають вікторіанською добою (за іменем королеви Вікторії, яка на той час правила). В англійській літературі 30—60-х років XIX ст. швидких темпів та класичних форм набуває реалізм. Характерною особливістю його був зв’язок з ідеологією та літературними традиціями попередніх культурних епох — Відродження та Просвітництва, які не втратили свого значення з часів панування романтизму. Титан Ренесансу У. Шекспір та представники просвітницької думки Д. Дефо, Г. Філдінг, С. Річардсон, Л. Стерн та інші продовжують і в XIX ст. впливати на свідомість англійських письменників-реалістів.

На 30—60-ті роки припадає розквіт реалізму у творчості Ч. Діккенса, У. Теккерея, Ш. Бронте, Е. Гаскелл,

Т. Карлейля та інших письменників, які зробили значний внесок у розвиток цього літературного напрямку, а також у розвиток жанру роману. В Англії на той час посилювалася боротьба за реформи. Впливом суспільно-економічних процесів пояснюються соціальний аналіз та критичний пафос більшості творів англійських письменників.

Найбільшого поширення в цей період набувають прозові жанри, зокрема жанр роману. Продовжують розвиватися традиції історичного роману В. Скотта, з'являються й нові тенденції. Заслугою англійських реалістів 30—60-х років ХІХ ст. було те, що вони звернулися до зображення сучасності, соціальних протиріч епохи, зосередивши увагу на моральних проблемах, сімейних стосунках. Критичний пафос у їх творчості поєднується з утвердженням ідеалу, а твори були адресовані насамперед демократичному читачеві, представникові середніх прошарків суспільства.

В Англії у ХІХ ст. з'являється "сузір'я" письменників, які дали високі зразки так званої "жіночої" літератури. Імена М. Шеллі, Дж. Остен, Е. Гаскелл, сестер Бронте, Джордж Еліот та інші були добре відомі широкому читачьому загалу.

Значний вплив Просвітництва позначився на творчості *Джейн Остен (1774—1817)*, яка створює "сучасні романи", зосереджуючи увагу на змалюванні життя тогочасного суспільства, на буденності. Найдовершеніші її твори — романи "Здоровий глузд і чутливість" (1811), "Гордість і упередження" (1813), у яких знайшли відображення основи нового світобачення та естетики.

Яскравою сторінкою в історії англійської літератури була творчість сестер Бронте — Шарлотти, Емілі та Анни. Усі троє мали літературний талант. Їх дебютом у літературі була збірка віршів, надрукована у 1846 р. за підписом "Брати Белл". Невдовзі з'явився єдиний роман Е. Бронте "Пагорби буремних вітрів" (1847), значення якого читачі й критики усвідомили значно пізніше і який дотепер вважається твором досить загадковим. Та найбільший резонанс мав роман *Шарлотти Бронте (1816—1955) "Джен Ейр" (1847)*. Чоловічий псевдонім Керрер Бел, під яким він вийшов, захищав автора від намагань ототожнити її з головною героїнею. В основі твору — історія життя і кохання бідної дівчини-сироти Джейн. На її долю випали тяжкі випробування і страждання, але вона не втрачає своєї гідності та душевної чистоти. Письменниця зуміла з реалістичною точністю передати

атмосферу життя багатьох ланок англійського суспільства та привернути увагу до появи героїні нового типу — жінки, яка прагне свободи і рівноправ'я. Проблема емансипації набула гострого звучання у цьому творі, який увібрав у себе риси автобіографічного і соціально-психологічного роману. Він витримав багато видань. Нині його популярність може видатися не зовсім виправданою. У ньому є неправдоподібні моменти, елементи мелодраматики та патетики, статичні характери. Але книга підкріплює ширістю почуття, бунтарським духом героїні, буйністю фантазії письменниці.

Уявлення про славу англійського роману 30—60-х років XIX ст. буде неповним, якщо не згадати ім'я *Уільяма Мейкніса Теккерей (1811—1863)*. Як й інші англійські письменники, він виявляв інтерес до моральної проблематики, але інакше, ніж його сучасники. Теккерей значно розширив часові та географічні межі роману вікторіанського періоду. Найвизначнішими його творами є "Записки Жовтоплюша", "Кар'єра Баррі Ліндона", "Книга снобів", "Ярмарок суєти", "Генрі Есмонд", "Віргінці", "Ньюкоми" та ін. Характерною особливістю цього письменника є наявність напівтонів у зображенні персонажів. Якщо Ч. Діккенс (особливо ранній) був схильний до створення гротесків добра і зла, то героїв романів Теккерей важко охарактеризувати однозначно. Ця особливість творчої манери письменника впливає із його світоглядних позицій. "Завжди бути правим, завжди йти напролом, ні в чому не сумніватися — хіба не за допомогою таких великих якостей тупість править світом?" — запитував він. Теккерей захищав християнську мораль, спираючись на авторитет Біблії. "Сміх — це добре, правда — краще, а Любов — понад усе", — такими були його основні життєві орієнтири. Він створив новий тип сатирико-гумористичного роману, значно розширив можливості соціальної сатири й поглибив реалізм зображення. Важливе значення у творчості Теккерей мала проблема снобізму. Після появи збірки нарисів "Книга снобів" (1846—1847) за терміном "сноб" затвердилося нове для тих часів значення. Автор зазначав, що сноб "плазує перед тим, хто стоїть вище, і зневажає того, хто знаходиться внизу". Теккерей був продовжувачем одвічної традиції порівняння життя з маскарадом, сприйняття його як суєти. Для нього, як і для У. Шекспіра, життя — театр, а люди — актори. І все же у цій "суєті суєт" є речі, які письменник високо цінує: це творчість, устремління до пошуку, християнські ідеали.

Тема марнославства — одна з найважливіших у романі “Ярмарок суети” (1847—1848). Письменник досліджує цю рису характеру дуже ретельно. На його думку, найкращі людські риси — любов, дружба — можуть бути зіпсовані марнославством. В основі сюжету роману — дві жіночі долі (Емілії Седлі та Ребекки Шарп), які мають багато спільного, але водночас не схожі за своїм характером. Автор показує, як схиляння перед грошима знецінює найвищі прояви людської природи: патріотизм, служіння суспільству, сімейні обов'язки. За жанром “Ярмарок суети” не тільки соціально-побутовий, а й історичний роман. Помітну роль у житті його героїв відіграла битва при Ватерлоо. Цей твір — вершина творчості Теккерея, він приніс письменнику визнання і зробив знаменитим.

У 50—60-х роках ХІХ ст. романтичні тенденції, відчутні у раннього Ч. Діккенса, Ш. Бронте, Е. Гаскелл та інших, відійшли на другий план. Письменники цього періоду рідше зверталися до романтичних перебільшень і гротескових образів. Вони намагалися передати життєву складність та суперечливість людської природи. Змінюється роман виховання — традиційний для розвитку європейської літератури ХІХ ст. Його специфіку починають визначати не таємниці та детективні моменти, а психологічні характеристики та портрети, змальовані на соціальному тлі.

Психологізм починає утверджуватися у творчості Ентоні Троллопа (1815—1882) — автора 47 романів, який славився своєю спостережливістю і одним із перших серед англійських прозаїків назвав себе реалістом.

Реалістичні традиції розвиваються у творчості Уільяма Уїлкі Коллінза (1824—1889) — майстра детективу, автора романів “Жінка в білому” (1860), “Місячний камінь” (1868) та ін.

Визначним явищем англійської романістики другої половини ХІХ ст. є творчість Чарльза Доджсона (1832—1898), який писав під псевдонімом Льюїс Керрол. Його романи “Аліса в Країні чудес” (1865) та “Аліса в Задзеркаллі” (1872) — інтелектуальні пародійні казки, які пережили свій час.

Проте найбільшим читацьким успіхом у 30—60-ті роки користувався Чарльз Діккенс (1812—1870). Його романи найповніше віддзеркалюють життя англійського суспільства вікторіанської епохи. Вони стали її художніми символами. Діккенс продовжив традиції англійського роману, значною мірою оновив і розвинув їх. У його творчості

зустрічаємо такі жанрові різновиди роману: гумористичний (“Посмертні записки Піквікського клубу”, 1837), соціальний (“Пригоди Олівера Твіста”, 1838, та “Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі”, 1839), соціально-психологічний (“Домбі і син”, 1848), автобіографічний (“Девід Копперфілд”, 1850), детективний (“Таємниця Едвіна Друда”, незакінчений, 1870) та ін. У багатій романній спадщині письменника знайшли відображення різні грані його таланту. Сміх Діккенса має багато відтінків. У ранніх творах на першому плані — гумор, комізм ситуацій, іронія. У зрілий період письменник заглиблюється в причини соціальних негараздів, і його іронія поєднується із сатирою та гротеском. Діккенс — майстер створення характерів-типів, як соціальних, так і загальнолюдських.

Особливістю художнього методу письменника було тяжіння до психологізму, що яскраво засвідчують його романи “Домбі і син”, “Девід Копперфілд” та ін. Діккенс пізнього періоду творчості стикається з проблемою складності людської душі, прикладом чого може бути образ містера Домбі та зміни, які відбуваються з ним у фіналі твору. Багато уваги письменник приділяв проблемі виховання. Сповідальна форма оповіді у романі “Девід Копперфілд” дозволила йому показати внутрішній світ героя, його думки і переживання. Критичний пафос у творчості Діккенса завжди поєднувався з утвердженням ідеалу. Одна з провідних тем його романів — боротьба добра і зла — визначає особливості їхньої художньої структури. Поділ героїв на добрих і злих, контрасти та антитези визначають побудову творів письменника. Діккенс — майстер композиції та інтригуючого сюжету, який містить елементи таємниці.

Росія

Російська література мала свої здобутки у розвитку жанру роману. У першій половині XIX ст. переважала поезія. Поетична традиція була такою сильною, що один із найвідоміших романів цього періоду — “Євгеній Онегін” *Олександра Пушкіна (1799—1837)* був написаний у віршах. Цей твір має лірико-епічний характер, вражає композиційною, ритмічною довершеністю, легкістю вірша. Автору вдалося поєднати епічне і ліричне начало, створити “енциклопедію російського життя”. Окремим виданням роман був опублікований у 1833 р. (до

цього виходив частинами). У цей самий час, на початку 30-х років ХІХ ст., О. де Бальзак починає писати "Людську комедію" — енциклопедію французького життя. Доля молодій людині опиняється в центрі уваги як французького, так і російського письменника. Але герої їхніх романів дуже різняться. Енергійні юнаки у бальзаківських творах вирушають із провінції до Парижа у пошуках слави, багатства, визнання, а пушкінський герой-аристократ Онегін страждає від нудьги, бо йому все набридло: столичні бали, театри тощо. Якщо у Бальзака тема грошей стає однією з провідних, то у прозі російських письменників вона з'являється пізніше ("Пікова дама" Пушкіна, "Мертві душі" Гоголя та ін.).

Кожен з відомих письменників зробив свій внесок у розвиток жанру роману. "Герой нашого часу" (1840) *Михайла Лермонтова (1814—1841)* є циклом повістей, об'єднаних в єдине ціле авторським задумом та постаттю головного героя. Письменник продовжив традицію циклізації, помітну в російській літературі початку 30-х років ХІХ ст. ("Повість Белкіна" Пушкіна та "Вечори на хуторі біля Диканьки" Гоголя). Лермонтовський Печорін — ще одна спроба дати портрет героя часу, людини розчарованої, яка так і не знайшла "свого призначення" у житті. Образ Печоріна — демонічний і загадковий, він увібрав у себе деякі риси байронічного героя, подібно до Онегіна, але водночас це герой іншого часу — 30-х років ХІХ ст. "Герой нашого часу" — соціально-психологічний роман. Його автора передусім цікавить "зіпсована світом" душа героя. Такого глибокого психологічного аналізу в російській літературі ще не було, не випадково цей твір вважається першим зразком психологічного роману.

Жанрова специфіка "Мертвих душ" (1842) *Миколи Гоголя (1809—1852)* була підкреслена самим автором — поема. Підзаголовок роману свідчить про епопейний характер задуму письменника, який хотів хоча б з одного боку, але показати "всю Русь" (порівняймо з О. де Бальзаком, який планував відобразити у "Людській комедії" всю Францію з її центром — Парижем). Гоголеві вдалося реалізувати тільки частину свого задуму, але й вона заслуговує гравіозності планів письменника. У художній системі Гоголя, як і Бальзака, велику роль відіграє деталь. Він — майстер створення узагальнюючих типів, які стали уособленням національного характеру. Особливістю типізації в гоголівській поемі є акцентування однієї або декількох провідних рис характеру героя. Наприк-

лад, Манілов — уособлення привітності й чемності, Коробочка — хазяйновитості й разом з тим тупості, Собакевич — грубості, Плюшкін — скупості.

Тверезим поглядом на життя, аналітичними підходами до його зображення Гоголь теж нагадує Бальзака. Але на відміну від свого французького сучасника він зберігав, особливо в останні роки життя, віру у високий, хоч і абстрактний, ідеал, осяяний християнським світлом.

Роман є найпоширенішим та найпопулярнішим жанром у російській літературі другої половини XIX ст. Здебільшого він має реалістичний характер, але у творчості багатьох письменників, як і раніше, важко відокремити реалістичні тенденції від романтичних. Прикладом цього може бути романна творчість І. Тургенева та І. Гончарова.

У романах *Івана Тургенева (1818—1883)* вплив романтизму виявляється в утвердженні святості людської особистості, у намаганні героїв піднятися над буденністю, в увазі до внутрішнього світу людини, в тонкому ліризмі. І автор, і його герої схильні до самоаналізу, при цьому роздуми про життя, природу емоційно забарвлені. Тургенев — майстер тонкого психологізму, який виявляється у безпосередньому зображенні внутрішнього світу персонажів. Його герої 50-х років — шукачі правди і мрійники. У романах "Рудін" (1855), "Дворянське гніздо" (1858), "Напередодні" (1859) він створив образи дворянських інтелігентів (Рудін, Лаврецького, Інсарова), дав новий варіант "зайвої людини", характер і поривання якої зумовлені часом. У тургеневських романах опоегизовані, овіяні ліризмом жіночі характери. Особливістю героїв є те, що вони обов'язково проходять через випробування почуттям любові. І хоч соціальні проблеми відіграють у творах значну роль, але автор, як правило, не показує героя в дії.

У романі "Батьки і діти" (1862) письменник створив образ революціонера-демократа, протиставивши його лібералам. Конфлікт роману має соціально-політичний характер, промови головного героя Євгенія Базарова проникнуті ідеологічним пафосом, але і він не здатний на соціально значущі вчинки. Перед смертю його мучить питання — "Чи потрібен я був Росії?", на яке він змушений відповісти негативно: "Мабуть, не потрібен". У цьому романі Тургенев виявив себе майстром описів, полемічних, гострих діалогів, письменник умів тонко передавати почуття. Вчинки героїв зумовлені вихованням, характером, соціальними умовами значно сильніше, ніж у попередніх його творах.

Романна творчість Івана Гончарова (1812—1892) — ще одна сторінка в історії російської літератури. Його романи мають багато спільного з творами Тургенєва, але водночас відрізняються від них. За своєю художньою структурою це теж романи “приватного життя”. У творі “Звичайна історія” (1847) письменник засуджує як відірвану від життя романтику, так і голий прагматизм, не пов’язаний з високими ідеалами людяності й душевності. Ця позиція автора чітко простежується і в наступному романі “Обломов” (надрукований 1859). Його герой, хоч і має добре, щире серце, але не здатний на будь-яку активну діяльність. Особливістю художньої структури цього твору є велика експозиція з довгими “передісторіями” героїв. Романи Гончарова засвідчують вміння письменника створювати типи, які іноді стають національними символами. Так, термін “обломовщина” символізує фізичну і духовну лінь. В останньому романі “Обрив” (1869) письменник продовжив розвивати свої улюблені теми — зображення життя дворянських помість, роль мистецтва, коханя в житті героїв. Він створює новий для своєї творчості тип людини, зітканої із протиріч, яка має складну і неоднозначну натуру.

Російський роман другої половини ХІХ ст. має свою специфіку. Авторі намагаються уникнути готових сюжетних схем, авантюрних шаблонів, “романтичних” аксесуарів. Якщо романи О. Дюма, Е. Сю спрямовані на те, щоб розважити читача, заповнити його вільний час, то романи І. Тургенєва, І. Гончарова, Л. Толстого, Ф. Достоевського тяжіють до соціальної, моральної проблематики, філософського змісту. Толстой і Достоевський створюють таку форму роману, яка становить широкий епічний потік, охоплюючи життя окремої людини й усього суспільства. Російський реалістичний роман пройнятий етичним пафосом, співчуттям до людських страждань, увагою до внутрішнього світу людини.

Лев Толстой (1828—1910) шукав нових шляхів у мистецтві. У романі “Війна і мир” (1863—1869) він спробував поєднати сімейну проблематику з історією народу, досягнення психологічної прози, вміння розкривати внутрішній світ людини з “думкою народною”. В результаті з’явився твір, який вразив сучасників новизною — класичний зразок жанру епопеї. На сторінках роману співіснують справжні історичні постаті (Наполеон, Кутузов, Олександр І) і вигадані персонажі. Автор показує взаємозв’язок долі окремої особистості, історичних подій і долі народу, нації. Одним з

важливих принципів психологізму в романі є “діалектика душі”, тобто зображення внутрішнього світу героїв у його розвитку, у постійному русі. Духовно багатих героїв Л. Толстого (Андрія Болконського, П'єра Безухова) хвилюють проблеми філософського характеру, вони прагнуть до морального самовдосконалення. Такого аналітизму в зображенні внутрішнього світу людини, психологічних процесів світова література ще не знала.

Роман “Анна Кареніна” (1877) присвячений сімейній проблематиці. Починаючи з роздумів про те, що “усі щасливі сім'ї схожі одна на одну, а кожна нещаслива сім'я нещаслива по-своєму”, Толстой дає різні варіанти нещасливих сімей, змальовує різні жіночі долі. Але на першому плані в романі — доля Анни Кареніної та її непросте сімейне життя. Письменник показав себе неперевершеним майстром-психологом у змалюванні душевних страждань своєї героїні, використовуючи випробуваний уже раніше принцип психологічного аналізу — “діалектику душі”, простежуючи боротьбу суперечливих думок, переживань. У центрі уваги роману “думка сімейна”, але вона поєднується з думкою народною, про що свідчить побудова твору. Паралельно із сюжетною лінією, пов'язаною з долею Анни, розвивається лінія Костянтина Левіна, який хоче наблизитися до народу.

Шедевром “пізнього” Толстого є його останній роман “Воскресіння” (1889—1899), в якому простежується властиве письменникові вміння поєднувати долю народу з долею окремої людини. Дмитро Нехлюдов доповнює галерею своїх попередників — Болконського, Безухова, Левіна. Його хвилюють ті самі проблеми морального самовдосконалення, але до них додаються ідеї, які не давали спокою авторові у пізній період творчості. Письменник показує “двоїстість” натури Нехлюдова, боротьбу в душі його двох начал — духовного і тваринного, проводити свого героя через моральні та фізичні муки й страждання, спрямовуючи його на шлях самовдосконалення.

Романний світ Толстого відзначається внутрішньою цілісністю, єдністю авторських пошуків. “Творець епічних полотен Толстой, — писав А. Франс, — наш спільний учитель у всьому, що стосується зовнішніх проявів характерів і прихованих порухів душі; він наш спільний учитель за багатством створених ним образів і за силою творчої уяви, він наш спільний учитель у безпомилковому доборі тих обставин, які дають читачеві відчуття життя у всій його нескінченній складності...”

Романи Федора Достоєвського (1821—1881) відомі усьому світу. Дотепер він залишається одним із найпопулярніших романістів не лише у себе на батьківщині, а й за її межами. У своїх творах письменник звертався до тих психологічних та ідеологічних явищ, які залишилися поза увагою його попередників і сучасників у російській літературі. Ніхто до нього не простежував так детально руйнівну силу принципу “все дозволено” для тих, хто його сповідує. Він передав у своїх романах драматизм суспільного буття і самосвідомості окремої особистості. Достоєвський створив нові жанрові різновиди роману. Він ішов у літературі своїм шляхом, і ті художні форми, якими користувалися І. Тургенєв, Л. Толстой та інші письменники, його не влаштовували. На думку дослідників, Достоєвський переніс у роман принцип трагедії, створивши новий жанровий різновид — роман-трагедію. Темі і сюжети майже всіх його творів взяті із сучасного йому життя; час дії більшості творів — пореформене десятиріччя; місцем дії найчастіше є місто, зокрема Петербург з властивими йому контрастами. Сюжет в усіх романах письменника відзначається напруженістю розвитку, боротьбою пристрастей.

У романному світі Достоєвського все більшу роль починає відігравати людина, одержима якоюсь ідеєю. Письменник вірив у те, що ідеї мають на людину не менший вплив, ніж “середовище”, “психологія”. Йому цікаво було простежити, як ідея, “оселившись в натурі”, вимагає “негайного застосування до справи”. Романи Достоєвського можна назвати ідеологічними в тому плані, що ідеї, відіграють в них дуже важливу роль. “Образ ідеї невіддільний від образу людини — носія цієї ідеї”, — писав М. Вахтін. Ще в молоді роки письменник висловив думку про те, що “людина є таємниця. Її потрібно розгадати, і якщо будеш її розгадувати все життя, то не кажи, що втратив час”. Герої його романів відзначаються складністю світоглядів і характерів, їх теж потрібно “розгадувати”. Найчастіше це бідні люди, зневажені і скривджені, про що свідчать назви творів: “Бідні люди” (1846), “Зневажені і скривджені” (1861).

Кожен наступний твір письменника був новим словом у романному епосі. Роман “Злочин і кара” (1866) дослідники вважають поліфонічним (багатоголосим), романом-трагедією, ідеологічним твором, тому що велику роль у ньому відіграє “ідея-пристрасть”, випробування якої призводить до трагічних наслідків. Найстрашніше в теорії Раскольнікова — це проповідь моральної нерівності, проповідь того, що “незвичайні люди мають право дозволити собі кров по

совісті". Роман "Ідіот" (1868) теж належить до психологічних та філософських творів, бо в ньому письменник спробував втілити свою мрію про образ ідеальної, "позитивно-прекрасної людини". Антигігістичний, політичний роман-памфлет "Біси" (1871—1872) спрямований проти "Катехизису революціонера" — документа, ідеї якого сповідувала нечаєвська група "Народна розправа" і який, зокрема, виправдовував "кров по совісті".

"Підліток" (1874—1875) — роман-сповідь, написаний від першої особи.

В останньому романі — "Брати Карамазови" (1879—1880) письменник синтезує ідейні та формальні пошуки попереднього творчого шляху. Цей твір теж вибирає риси ідеологічного, філософського роману-трагедії. Автор продовжує розглядати на новому матеріалі проблеми злочину і кари, сильної особистості, яка проповідує вседозволеність, ідеї морального самовдосконалення та людянолюбства.

Отже, короткий екскурс в історію європейського роману дозволяє зробити висновок про різноманітність і невичерпність цієї художньої форми. Французькі, англійські, російські романісти, спираючись на традиції, створювали нові жанрові різновиди роману, найпоширенішими з яких є історичний, пригодницький, соціально-побутовий, психологічний та соціально-психологічний. Вони мають різні модифікації: роман "приватного життя", роман-епосея, роман-трагедія, роман-памфлет та ін.

В європейській літературі XIX ст. спостерігається тенденція поступового переходу від романтичного до реалістичного роману. Але реалістичні твори другої половини XIX ст. інколи не позбавлені романтичних елементів та підходів, особливо коли йдеться про тонкі нюанси внутрішнього світу людини, способи їх відображення. Європейський роман, починаючи від "Червоного і чорного" Ф. Стендаля та "Героя нашого часу" М. Лермонтова, тяжіє до психологізму, до поєднання соціального та психологічного аспектів, свідченням чого є творчість Г. Флобера, Ч. Діккенса, І. Тургенева, Ф. Достоевського, Л. Толстого. Простежуючи закономірності суспільного та історичного розвитку, намагаючись показати зв'язок між суспільними та моральними проблемами, письменники дають різні варіанти "героя часу". Це типові особистості, які є втіленням загальнолюдського, загальнопоширеного, ха-

рактерного для даного часу і водночас яскраво індивідуального: Євгеній Онегін, Жюльєн Сорель, Печорін, Растіньяк, Люсьєн Шардон, Андрій Болконський, П'єр Безухов, Девід Копперфілд, Родіон Раскольников, Лев Мишкін, Іван Карамазов, Анна Кареніна, Емма Боварі та ін. Зображення героя тяжіє до все більшої філософічності та психологічності. Письменники все частіше звертаються до проблеми складності людської душі, підкреслюючи боротьбу в ній добра і зла, розглядаючи її як поле битви між Богом і Дияволом.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Дайте визначення жанру роману. Назвіть типологічні риси реалістичного роману. Охарактеризуйте основні жанрові різновиди реалістичного роману.
- ПОДУМАЙТЕ** Наведіть основні жанрові різновиди французького роману та назвіть його представників. Які характерні особливості англійського реалістичного роману? Назвіть письменників, які репрезентують цей жанр. Наведіть жанрові різновиди російського роману ХІХ ст. та назвіть найвизначніших його представників. Підсумуйте основні тенденції у розвитку європейського роману ХІХ ст.
- ПОРІВНЯЙТЕ** Як підходили до зображення проблеми героя часу російські та французькі романісти?
- НАПИШІТЬ** Мій улюблений письменник.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Ивашева В. "Век нынешний и век минувший..." Английский роман XIX века в его современном звучании. — М., 1990.

Мировое значение русской литературы XIX века. — М., 1987.

Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. — М., 1969.

Оноре де Бальзак

(1799—1850)

Оноре де Бальзак — один з найяскравіших письменників в історії світової літератури. "Король романістів", — так назвав його Ф. Стендаль. У романах Бальзака втілені такі характерні риси реалізму, як намагання наблизитися до реалій життя, відтворити типові характери за типових обставин, соціальність. Письменника цікавили не лише окремі людські особистості, а й суспільство загалом. Не випадково у передмові до "Людської комедії" він висловив бажання бути його "секретарем". Проте твори Бальзака не були простим копіюванням життя французького суспільства, герої "Людської комедії" породила буйна уява, фантазія письменника. Донині залишається загадкою питання про те, ким же він був насправді: реалістом чи фантазером і провидцем? Мабуть, і тим, і іншим. Але передусім Бальзак — оригінальний мислитель, філософ, який порушував у своїх творах складні питання людського буття.

Головні події мого життя — мої твори.

О. де Бальзак

Життєвий шлях

Оноре де Бальзак народився 20 травня 1799 р. у м. Тур. Його дід був хліборобом і мав прізвище Бальса. Батько, ставши чиновником, надав прізвищу аристократичного звучання — Бальзак.

З 1807 по 1813 р. хлопчик навчався у Вандомському коледжі, де панували суворі звичаї й строга дисципліна. Хоча ці роки письменник згадував не як кращі у своєму житті, але саме тут уперше повною мірою виявилася його любов до читання, до чарівного світу книг.

Коли сім'я переїхала до Парижа 1814 р., він продовжив навчання у приватних закладах. З 1816 р. вивчав право як вільний слухач юридичного факультету, який закінчив через три роки, отримавши диплом бакалавра. Водночас відвідував лекції професорів Сорбонського університету. Мрії батьків про юридичну кар'єру сина не справдилися: він вирішив присвятити себе літературі. Батьки погодилися дати йому для випро-

бування два роки, протягом яких він мав засвідчити своє літературне обдарування.

Оселившись у мансарді, юнак працював над історичною трагедією у віршах "*Кромвель*", але перша спроба виявилася невдалою. І тоді він вирішив звернутися до жанру, який допоміг би швидко знайти видавця і покупця, зрозумівши, що таким жанром є роман.

Літературній праці Бальзак присвятив усе своє життя. Стефан Цвейг влучно порівнював його з Наполеоном. У багатьох юнаків у ті часи виникало наполеонівське бажання завоювати світ. Але коли письменник досяг повноліття, вже не можна було зробити це з допомогою зброї. "Залишалось мистецтво, — відзначає Цвейг. — Бальзак почав писати... Подібно до Наполеона, він примушує весь світ рухатися по орбіті Франції, центром якої є Париж". Перший його роман "*Шуани*" вийшов 1829 р. Більшість наступних творів письменник об'єднав у багатотомну епопею "Людська комедія", яка принесла авторові світову славу. Він змалював у ній картину життя сучасного йому французького суспільства, виділивши різні його прошарки.

Проте матеріальне становище письменника було скрутним. Щоб виплутатися з боргів, йому доводилося днями сидіти за письмовим столом. "Працювати, — писав він в одному з листів, — це означає вставати завжди опівночі, писати до 8-ї години ранку, поспідати за п'ятнадцять хвилин і знову працювати до п'яти, пообідати, лягти спати і завтра все почати спочатку". "Пішу весь час, — повідомляв він в іншому листі, — коли не сиджу над рукописом, обмірковую план, а коли не думаю над планом, то виправляю гранки. Ось моє життя". Він писав по 12—14 годин на добу.

Між тим він любив аристократичний світ, любив відвідувати салони, милуватися красою жінок, спілкуватися з відомими письменниками, серед яких були Віктор Гюго, Жорж Санд, Генріх Гейне та ін. Бажанням належати до цього світу пояснюється, можливо, й сумна історія його одруження.

У 1832 р. Бальзак отримав лист із Одеси за підписом "Іноземка" і відповів на нього. Згодом він дізнався, що його автор — дуже родовита і багата жінка Евеліна Ганська, польська графиня, російська піддана, яка мешкала у Верхівні, неподалік від Києва. Листування і поодинокі зустрічі з нею тривали 18 років.

У березні 1850 р. смертельно хворий письменник обвінчався з немолодою вже Евеліною Ганською. Довга подорож із Верхівні до Парижа загострила його хворобу і

була останньою в житті. В. Гюго, відвідавши Бальзака незадовго до його смерті, сповістив друзям: "Європа втрачає у ці дні велику людину". 18 серпня письменника не стало, його було поховано на цвинтарі Пер-Лашез.

У промові, яку виголосив Віктор Гюго над тілом покійного, він визнавав Бальзака "першим серед великих", "кращим серед обраних". Уже тоді було зрозуміло, що письменник посів одне з чільних місць серед класиків французької та світової літератури.

БАЛЬЗАК І УКРАЇНА

Письменник двічі відвідав Україну (у 1847—1848 і 1848—1850 рр.). Загалом він провів тут більше двох років. Крім Верхівні побував у Бердичеві, Києві та інших містах. Перебування в Україні дало йому можливість знайомитися зі слов'янським світом, до якого він виявив інтерес. У листах на батьківщину відзначав багатство цього краю.

Українська тема була дуже популярною серед західноєвропейських письменників першої половини ХІХ ст. До неї зверталися Дж. Байрон, В. Гюго, П. Меріме, мадам де Сталь, А. Міцкевич та ін. Але якщо увагу романтиків привертало у першу чергу національний колорит, то Бальзака цікавило соціальне життя. Листуючись з Е. Ганською та перебуваючи у її маєтку, він цікавився життям українських селян. У незавершеному нарисі "*Лист про Київ*" письменник змальовує враження від першої подорожі в Україну у вересні 1847 р. Йому запам'яталися мальовничі села, родючі ниви і веселі селяни. "Всюди, — зазначає він, — я бачив групи селян і селянок, які йшли на роботу або поверталися додому, дуже весело, безтурботною ходою і майже завжди з піснями". Життя українського селянина Бальзак сприйняв як ідилію. Він вважав, що селянину, який перебуває під опікою поміщика, не стане краще, якщо він звільниться від неї і отримуватиме платню, як на той час французький селянин. Порівнюючи життя українських та французьких селян, він дійшов висновку, що на українських не позначається руйнівна дія "фінансового начала". У листах з України міститься і багато критичних зауважень щодо відсталості української економіки, невмілого ведення господарства поміщиками тощо. Українські враження знайшли відображення у романі "*Селяни*" (1848) — одному із підсумкових у творчості письменника.

Вдруге він приїхав в Україну у березні 1848 р. і провів тут майже два роки.

У колишньому маєтку Евеліни Ганської у Верховні донині зберігається “музейна” кімната, а біля головного входу табличка з написом: “У цьому будинку в 1847—1850 рр. жив великий письменник Оноре де Бальзак”.

Зв'язок з Україною не вичерпується фактами перебування письменника на її території. Його творчість стала відомою тут ще раніше завдяки російським перекладам, які почали з'являтися майже одночасно з французькими виданнями. З творами Бальзака був добре обізнаний Т. Шевченко, про що свідчать посилання на них у його повістях. І. Франко охарактеризував творця “Людської комедії” як одного з найвидатніших представників реалістичної традиції у французькій та європейській літературі. Творчістю Бальзака захоплювалися українські письменники другої половини ХІХ — початку ХХ ст. від Марка Вовчка до М. Коцюбинського. Переклади його творів українською мовою з'являються в останній третині ХІХ ст. У 1884 р. у Львові вийшов роман “Батько Горію” як літературний додаток до журналу “Діло”. Широке входження письменника в українську культуру починається у 20—30-х роках ХХ ст., коли з'являються в українських перекладах основні його твори. Цей процес тривав у повоєнні роки. Класичними стали переклади українською мовою, виконані І. Сидоренко, Є. Дроб'язко, В. Підмогильним, М. Рудницьким та ін.

З 1989 р. здійснюється 10-томне видання творів Бальзака українською мовою, у підготовці якого взяли участь перекладачі В. Шовкун, Д. Паламарчук, І. Сидоренко, Т. Воронович та ін.

Основні віхи творчості та особливості світогляду

Творчий шлях письменника, як правило, поділяють на два нерівномірних періоди. Перший — 20-ті роки ХІХ ст., коли він писав пригодницькі твори в дусі В. Скотта і Ф. Купера, а також бульварні та готичні романи, які пізніше так і не наважився визнати своїми і не включав до своїх зібрань. Другий період — 30—40-ві роки, протягом яких він створив знамениту “Людську комедію”, “Сто пустотливих оповідань”, декілька драм. Справжній Бальзак — це, звичайно, Бальзак другого періоду творчості. Але і перший відіграв велику роль у

становленні письменника, у пошуках власного шляху в мистецтві.

"Останній шуан, або Бретань у 1800 році" (1829) — перший твір Бальзака, підписаний його власним іменем. Цей роман з історії французької революції, який автор пізніше називатиме просто "Шуани", читачам сподобався. У ньому вдало поєднано романтичний сюжет і реалістичне тло, історію і сучасність. Для романної техніки тих часів це було незвично. Романи В. Скотта були заглиблені у минуле, а Бальзак вважав, що в історичному романі має бути думка, яка поєднує минуле і майбутнє.

Початок 30-х років відзначений великим творчим піднесенням у житті письменника. З'являються друком "Сцени приватного життя" (1830), велика кількість оповідань, повістей, уривків, покладених пізніше в основу таких відомих творів, як "Гобсек", "Тридцятирічна жінка" та ін. Перший роман "Шагренева шкіра", надрукований у 1831 р., зробив його автора знаменитим і відкрив перед ним двері аристократичних салонів.

Після появи "Шуанів" він поступово виношує задум циклізації своїх творів. Реалізувати цей задум повною мірою йому вдалося в "Людській комедії", яка відзначається епопейним характером, намаганням зобразити життя всього французького суспільства, усіх його прошарків.

За своїми політичними поглядами Бальзак був легітимістом (лат. *legitimus* — законний), тобто прихильником монархії. "Я пишу при світлі двох одвічних істин: релігії і монархії, — проголошував він у передмові до "Людської комедії". Свої надії на майбутнє пов'язував із законною монархією, а не з Липневою, яка прийшла до влади внаслідок революції 1830 р. в особі Луї Філіппа. Він симпатизував дворянству, ідеалізував французьку аристократію, хоча часто і критикував її у своїх творах.

Проте захоплення легітимізмом не заважало письменникові об'єктивно оцінювати це явище. У "Політичному сповіданні віри", опублікованому після революції 1848 р., він заявив що прийме республіку, якщо вона виправдає сподівання, покладені на неї народом Франції.

Бальзак був оригінальним мислителем. Ознайомлення з працями відомих на той час природознавців наптовхнуло його на думку про те, що "суспільство подібне до природи", що в ньому, як і в природі, існували й існують людські види, які потрібно вивчати. І він дав зразки такого вивчення у своїх творах. Хоча письменник

намагався наблизити мистецтво до життя, але його творчість не мала нічого спільного з примітивним копіюванням, бо мистецтво повинно не лише відображати природу, а й передавати її душу і смисл.

Роль письменника, вважав він, подібна до ролі державного діяча, “а, може, навіть і вища за неї”. На його думку, письменник повинен бути вчителем людей. Про це Бальзак писав у передмові до “Людської комедії”, здійсненню задуму якої присвятив більшу частину свого творчого життя.

Про себе Бальзак писав так: “Я належу до опозиції, яка називається життя”. Дійсно, на протигагу штучній моралі й лицемірним законам суспільства, він завжди прагнув невігданих відчуттів, сильних пристрастей, справжнього життя. Він ішов різними шляхами, нерідко захоплювався протилежними ідеями, поринав у стихію аристократичних салонів і разом з тим викривав їх з усією силою реаліста. Помиляючись і блукаючи життєвими дорогами, Бальзак, втім, завжди залишався філософом, мислителем, який з власного досвіду зробив джерело глибоких художніх спостережень. Французький письменник Андре Моруа в книзі “Прометей, або Життя Бальзака” пізніше зазначав: “...з того дня, як Оноре де Бальзак зумів показати світові пильний і важкий погляд своєї матері, свої прикрощі, своє читання книг у Вандомському колежі, вперше відчутий “аромат жінки”, ганебні спекуляції лихварів, свої “втрачені ілюзії” й захоплення творчістю, його мозок вигодував цілий світ. І цей світ поглинув його життя — він помер ще молодим. Проте хто б не хотів бути Бальзаком?”

“Людська комедія”

Історія написання

Задум “Людської комедії” формувався поступово, починаючи з 1829 р. — виходу в світ “Шуанів”. Згодом письменник уклав домовленості на видання “Філософських романів і повістей” та “Сцен приватного життя”. У 1833 р. з’явилася ширша назва — “Етюди про звичаї XIX ст.” з підрозділами: “Сцени приватного життя”, “Сцени провінційного життя”, “Сцени паризького життя”. Ще чіткіше задум окреслився у 1834 р. В одному з листів, датованому цим роком, він писав: “Мій твір повинен уві-

брати в себе усі типи людей, усі суспільні стани, він повинен втілити всі соціальні зрушення так, щоб жодна життєва ситуація, жодна особа, жоден характер, чоловічий та жіночий, жоден образ, жодна професія не виявились забутими". У 1840 р. з'являється назва — "Людська комедія", яка остаточно сформувалася й утвердилася в 1841 р. Вона перегукується з назвою "Божественної комедії" Данте. Об'єднує ці твори грандіозність задуму. І Бальзак, і Данте прагнули зобразити весь світ у всій його повноті, і це їм удалося. Тільки об'єктом художнього зображення у Данте був потойбічний світ, а Бальзак став літописцем сучасного йому світу у всіх його виявах. Підхід письменника до зображення світу був критичним. Про це свідчить і передмова до першого видання "Шагренєвої шкіри": "Суспільство вимагає від нас прекрасних картин: але де ж узяти натуру для них? Ваш убогий одяг, ваші невдалі революції, ваші балакливі буржуа, ваша мертва релігія, ваші королі без престолів — чи так вже це поетично, чи варто зображення?"

У 1842 р. з'явилися передмова до "Людської комедії" та її проспект. Відомий також каталог 1844 р., який письменник склав до другого її видання. Важко сказати, яким би був остаточний вигляд цієї гігантської споруди, пощасті авторові її завершити, бо задум епопеї увесь час уточнювався і доповнювався. За згаданим каталогом "Людська комедія" мала містити 144 твори, з яких Бальзак встиг написати 96 (інколи дослідники дають інші цифри: задумав 150 творів, написав 98).

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ

"Людська комедія" складається з трьох великих частин: "Етюди про звичаї", "Філософські етюди", "Аналітичні етюди". У своїх планах письменник бачив їх "у вигляді ярусів", які "височітимуть один над одним". Це була своєрідна будова в три поверхи, фундамент якої становив розділ "Етюди про звичаї". Емілю Золя "Людська комедія" нагадувала "недобудовану Вавилонську вежу", яку будівничий не встиг завершити.

"Етюди про звичаї" поділялися спочатку на три, а потім на шість циклів: сцени приватного, паризького, провінційного, політичного, воєнного і селянського життя. "Тут не буде місця вигаданим фактам, я опишуватиму лише те, що відбувається всюди", — підкреслював

письменник, свідомо відмежовуючись від романтичної естетики й обираючи такий шлях пізнання і відображення дійсності, який нащадки згодом назвали класичним реалізмом. Бальзак зрозумів сутність своєї епохи. Вивчаючи життя як філософ і аналітик, він зробив висновок про те, що головні зміни відбуваються у сфері побуту, приватного життя, а в передмові до "Людської комедії" наголошував, що надає подіям особистого життя такого самого значення, якого історики надавали подіям суспільного життя. "Автор хоче, зображуючи людей, показати і країну", — пояснював він. До найвідоміших творів циклу належать "Гобсек", "Тридцятирічна жінка", "Батько Горіо", "Ежені Гранде", "Втрачені ілюзії", "Пишнота і злиденність куртизанок" та ін. За задумом письменника, в цій частині "Людської комедії" повинні зображуватися почуття, їхня гра, життя і його рух.

"Філософські етюди" мали пояснювати, звідки і чому виникають почуття, що таке життя, де ті межі й умови, поза якими не можуть існувати ні люди, ні суспільство. До визначних творів цієї частини належать "Шагренева шкіра", "Невідомий шедевр", "Еліксир довголіття", "Серафіта" та ін.

У передмові до "Людської комедії" Бальзак підкреслював, що перша її частина — "Етюди про звичаї" — лише "основа, сповнена образів, трагедій і комедій, над якою височітимуть "Філософські етюди", призначення яких полягає вже не у змалюванні життєвих явищ, а в поясненні їхніх причин, рушійних сил". А тому "Філософські етюди" відіграють у художній системі "Людської комедії" дуже велику роль. Філософсько-наукова проблематика цієї частини епопеї свідчить про те, що Бальзак був не тільки майстром зображення побутових деталей, а й оригінальним мислителем. Подібно до просвітителів він вірив у духовні сили людини, її розум. Дослідники вважають, що його міркування про прямі та криві лінії перегукуються з неевклідовою геометрією М. Лобачевського. "Ваша геометрія, — писав він у "Серафіті", — встановлює, що пряма є найкоротша відстань між двома точками, але ваша ж астрономія свідчить, що Бог вдавався тільки до кривих". Письменика цікавили проблеми психології, взаємозв'язків фізичного і духовного тощо. У романі "Луї Ламбер" він змалював мислителя, наділеного незвичайною духовною енергією, який прагне пізнати істину буття. Герой його роману "Пошуки абсолюту" — вчений-хімік, який прагне відкрити "першоелемент всіх п'ятдесяти

трьох речовин, відомих сучасній науці". Образ винахідника Давида Сешара відіграє велику роль у романі "Втрачені ілюзії".

"Аналітичні етюди", на думку автора, мали досліджувати початки, основи речей. Письменник зазначав: "Звичай — це спектакль, причини — це куліси й механізм сцени, початки — це автор". До "Аналітичних етюдів" входять збірка нарисів "Фізіологія шлюбу", книга "Дрібні негаразди подружнього життя" та ін.

Хоча авторові не вдалося реалізувати свої плани повною мірою, проте й того, що здійснено, достатньо, щоб назавжди увічнити його ім'я. До того ж окремі з його "етюдів" чи "сцен" ("Шагренева шкіра", "Гобсек", "Батько Горіо", "Ежені Гранде", "Пишнота і злиденність куртизанок", "Втрачені ілюзії" тощо) є справжніми шедеврами.

Характерна особливість художньої структури "Людської комедії" полягає в тому, що кожен її твір є складовою частиною цілого, але це не заважає сприймати його як самостійний. Єдність романів забезпечується не лише спільним предметом зображення — французьке суспільство, а й внутрішніми зв'язками. Щоб закріпити їх, письменник використовує винайдений ним композиційний засіб — "перехідні персонажі". Він відмовився від поділу героїв на головних і другорядних. Образи, які в одному творі перебувають начебто на узбіччі, в іншому — опиняються в центрі уваги автора. Це можна простежити на прикладі Ежена Растіньяка — одного з найпопулярніших героїв епопеї. У "Шагреневій шкірі" він — другорядний персонаж, а в романі "Батько Горіо" зображений значно детальніше. Растіньяк знову з'являється в романі "Втрачені ілюзії", в оповіданні "Справа про опіку" та ін. У повісті "Таємниці княгині де Кадіньяк" він обіймає чималу службову посаду, а в романі "Банкірський дім Нусінген" — надзвичайно багата людина. "Через двадцять книг Бальзака проходить барон де Растіньяк, пер Франції", — підсумовує С. Цвейг.

У "Людській комедії" майже дві тисячі персонажів, але в цьому, здається, безмежному морі існує своя система. Усі образи подано в їх розвитку. Еволюцію кожного з них можна простежити і навіть скласти його "біографію". Одним із перших подібну "біографію" написав сам автор. "Растіньяк — старший син барона і баронеси де Растіньяк — народився в замку Растіньяк у департаменті Шаранта у 1799 р.; приїхав до Парижа, у 1819 р. вивчати право, оселився в будинку Воке, познайомився там із Жаком Колленом, який ховався за

іменем Вотрена, і потоваришував зі знаменитим медиком Орасом Б'яншоном”.

Цікаво, що автор пише про вигаданого героя — витвір своєї уяви — як про живу людину, хоча відомо, що від реальних моделей у його творі залишалось зовсім небагато: деякі загальні риси життєвого шляху, зовнішності чи біографії. Процес типізації (відбору подібних людських особливостей та їхнього узагальнення) мав у нього свої особливості, велику роль при цьому відігравав вимисел, а його типи є водночас і яскравими індивідуальностями.

З технікою “персонажів, що повертаються”, або “перехідних персонажів” пов'язана така особливість бальзаківського роману, як відкриті фінали. Він не любив типових розв'язок, якими, як правило, закінчувалися твори з лінійним сюжетом. У його романах декілька сюжетних ліній. Важливою особливістю композиції створеного письменником нового типу роману є поліцентричність, або багаточентровість, згідно з якою центром сюжетної дії є не один, а кілька персонажів.

Кожна культурна епоха давала свій зразок епопеї. “Людська комедія” Бальзака — один із різновидів епопеї XIX ст. Це великий і досить складний цикл романів з різноманітною проблематикою, який не має аналогів у світовій літературі. Із стародавньою епопеею цей твір поєднує роль розповідача: як і в минулі часи, він всезнаючий і об'єктивний. Широта задуму “Людської комедії”, який видається всеосяжним, не може не вражати. “Мій труд має свою географію, а також і свою генеалогію, свої сім'ї, свої місцевості, обстановку, дійових осіб і факти, а також він має свій гербовник, своє дворянство і буржуазію, своїх ремісників і селян, політиків і денді, свою армію — словом, увесь світ”, — зазначав письменник.

ТЕМАТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА

Бальзак хотів написати твір з найширшою тематикою і проблематикою, який охоплював би три форми буття: “...чоловіків, жінок і речі, тобто людей і матеріальне втілення їх мислення, словом, — зобразити людину і життя”. Але серед широкого спектра тем і проблем можна виділити декілька, які постійно перебувають у центрі уваги автора. Наприклад, це тема грошей, збагачення, накопичення і проблема впливу багатства на людське життя. Вона

реалізується в багатьох творах “Людської комедії” й найкраще відображена в історії життя багатіїв, тих, хто задля багатства пожертвував родинними стосунками, мораллю, повноцінним життям. Бальзаківські Гобсек і Гранде — своєрідні екстракти скупості. “Гроші безперервно циркулюють у його романах”, — пише С. Цвейг. Особливо, коли мова йде про період після революції, яка призвела до значних змін, зокрема до того, що аристократів позбавили привілеїв, зрівняли стани. Саме тоді гроші стали єдиним мірилом цінностей людського існування. Для деякого вони не самоціль, а засіб для досягнення абсолютної влади, як, наприклад, для Жака Коллена, який виступає під іменем Вотрен у романі “Батько Горіо” і Карлос Ерера в “Пишноті і злиденності куртизанок”. Жак Коллен — злодій і каторжник, проте його мораль не набагато відрізняється від моралі аристократичних салонів, просто він чесніший і послідовніший. У підтексті багатьох бальзаківських творів звучить думка про те, що цивілізований світ у цілому керується законами, не менш жорстокими, ніж закони злочинного світу: слабкі і порядні в ньому гинуть, а перемагають лише хижакі. Викриття загально визнаної моралі — важлива тема “Людської комедії”.

Значне місце в проблематиці епопеї посідає проблема становлення молодого людини. Автор із власного досвіду був добре обізнаний з типом молодиків, які приїхали з провінції з порожніми кишенями, але з великим бажанням знайти своє місце в столиці, а з часом і завоювати її. Проте процес їх входження у вищі сфери життя Парижа виявляється дуже болісним, а успіхи дістаються надто дорогою ціною. Проблема втрачених ілюзій — одна з найгостріших і найактуальніших у творчості письменника.

“Втрачені ілюзії” (1835—1843) — роман, над яким автор працював протягом дев’яти років, найбільш яскраво втілює цю проблему. Звернувшись до типово романтичної проблеми, Бальзак розв’язує її за допомогою реалістичних засобів.

На початку роману син аптекаря Люсьєн Шардон, початкуючий поет, герой з типово романтичним світобаченням, мріє про блискуче, славне майбутнє. У другій частині роману — “Провінційна знаменитість у Парижі” — автор простежує, як, потрапивши до столиці, він не тільки змінює звичайне прізвище на аристократичне дю Рюампре, а й поступово пристосовується до продажного світу, в якому купується і продається все: дружба, любов, талант, не кажучи вже про матеріальні цінності. Зіткнув-

щись із першими труднощами, він вигукує: “Золота за будь-яку ціну! Золото — єдина сила, перед якою схляється світ”. Письменник простежує процес духовної деградації особистості, яка втрачає всі позитивні якості й кінець кінцем продає свої душу і тіло. Дослідники зазначають, що Люсьєн був задуманий автором як “тип несправжнього письменника”: йому бракує тих якостей, без яких не мисляться справжній митець.

Не менш трагічною є доля чесного і талановитого винахідника Давида Сешара, приреченого на страждання у суспільстві, де процвітають фінансові ділки, подібні до братів Куенте, які фактично вкрали винайдений ним секрет виготовлення дешевого паперу.

“Втрачені ілюзії” по праву вважається одним із центральних романів “Людської комедії”.

“Шагренева шкіра” (1831) — філософський роман-міф, який відкриває період творчої зрілості Бальзака. Він став вихідним пунктом “Людської комедії”, заклавши підвалини “Філософських етюдів”. Композиційно роман складається з трьох частин: “Талісман”, “Жінка без серця” і “Агонія”, які тісно поєднані між собою. Особливістю його побудови є те, що автор зосереджується на ключових, поворотних моментах у житті героя. Велику роль у творі відіграє цікавий, інтригуючий сюжет, який захоплює читача і тримає його в постійному напруженні, водночас даючи матеріал для глибоких думок і повчальних висновків.

Кожна з частин має свої напружені моменти. Одним з них і розпочинається роман. Це гостро емоційна сцена в картярському домі — місці, де вирують пристрасті й вирішуються людські долі: “Наприкінці жовтня 1829 р. один молодий чоловік увійшов в Пале-Рояль...” Дата на початку роману надає оповіді достовірного характеру, а також свідчить про те, що в центрі уваги автора — сучасна йому дійсність. Герой не названий, він — оповитий таємницею незнайомиць, який ставить на карту останній золотий і програє його. Голос смерті, який йому чується, і думки про самогубство надають початку роману трагічного звучання. Вирішивши померти, Рафаель де Валантен (так звать героя) входить до антикварної крамниці, де зібрані дивовижні речі різних епох. Серед багатств, які показує йому антиквар, — шагренева шкіра з інтригуючим написом: “Володіючи мною, ти будеш володіти всім, але життя твоє буде належати мені... Бажай — і бажання твоє здійсниться... Але при кожному бажанні я буду зменшуватись, як твої дні”.

Антиквар відкриває Рафаелеві “велику таємницю життя”: “*Бажати* — спалює нас, а *могти* — руйнує, але *знати* дає нашому слабкому організму можливість довично перебувати в спокійному стані”. Відкинувши мудрість антиквара, Рафаель обирає формулу “бажати і могти”.

З появою шагреневої шкіри в роман входить фантастика, а з нею — і романтичні елементи. Загадковий талісман непомітно виконує бажання. Рафаель, наприклад, несподівано стає володарем великого спадку в шість мільйонів франків. Згідно з пророцтвом, шагренева шкіра може виконати будь-яку примху свого володаря, але за кожне виконане бажання скорочує його життя. У романі починає звучати тема надлюдської могутності й розплати за неї, з’являється проблема вибору. Рафаель міг уподібнитися Фаусту Й.-В. Гете, для якого сенс життя — “в діянні”, але він з усіх бажань, які могла задовольнити шагренева шкіра, обрав лише багатство і насолоду для себе.

Друга частина роману є по суті його експозицією. Тут дається передісторія Рафаеля де Валантена, збіднілого дворянина, який покладається на свій талант і береться написати одразу два твори: комедію і працю з “Теорії волі”. Автор не приховує іронічності свого ставлення до цих намірів, підкреслюючи нестійкість характеру героя. В коханні Рафаель має обирати між працюючою, чесною Поліною, яка кохає його, і розкішною холодною аристократкою Теодорою. Він обирає Теодору, а девізом його життя стає: “Теодора або смерть”. Засліплення Рафаеля блискучою жінкою — “не жінка, а роман” — швидко минає. Він розгадав її загадку, зрозумівши, що в неї немає душі. Це призводить його до розчарування і врешті-решт — до картярського дому.

Третя частина — “Агонія” — розповідає про життя багатого Рафаеля, всі бажання якого здійснюються, але він вимушений зізнатися, що “залишився нещасливим”. Автор змальовує героя, який духовно давно помер, але продовжує тремтіти над кожною хвилиною свого життя, не бажаючи платити за здійснення своїх бажань. Рафаель — типовий егоїст. Його нестримна жага насолод, самолюбство, байдужість до людей несуть страждання іншим і призводять самого героя до загибелі.

Письменник піднімається до широких узагальнень, використовує символи. Символічним є вже сам образ шагреневої шкіри. У перекладі з французької “шагрень” має два значення: перше — шкіра і друге — горе, пе-

чаль. Невипадково автор назвав свій твір “формулою нашого теперішнього віку, нашого життя, нашого егоїзму”, підкреслюючи, що все в ньому — “міф і символ”.

“Ежені Гранде” (1833) посідає значне місце серед інших творів, які увійшли до “Етюдів про звичаї”. Письменник вважав його однією з найдовершеніших своїх картин і підкреслював, що обмежився “простою і неприкрашеною розповіддю про те, що кожного дня відбувається в провінції”. Як і в повісті “Гобсек”, предметом його художнього дослідження стала скупість. Процес формування скупія простежується, здається, з науковою точністю. Автор писав, що “тут завершилось завоювання абсолютної правди в мистецтві: тут драма ховається в найпростіших обставинах приватного життя”.

Місце дії роману — провінційне містечко Сомюр. Серед його мешканців вирізняється пан Гранде, який у 1789 р. був заможним бондарем. Під час революції він виявив неабиякі комерційні здібності й розбагатів, ставши володарем виноградників, земельних угідь, ферм, великого будинку. Змальовуючи поведінку свого героя, письменник вдається до цікавих порівнянь: “У комерції пан Гранде був схожий на тигра і на удава: він умів лягти, згорнутися в клубок, довго вдивлятися у свою здобич і кинутися на неї; потім він роззявляв пащу свого гаманця, ковтав чергову порцію монет і спокійно вкладався, мов змія, що перетравлює їжу...” Та незважаючи на зростаючі розміри багатств, які Фелікс Гранде тримав у таємниці, жив він економно до скупості, не дозволяючи нічого зайвого ні дочці, ні дружині. Жадоба до грошей поступово вбиває в його душі все людське. Ось у його домі з’являється небіж Шарль, батько якого — столичний банкір — збанкрутів. У листі до брата він волає про допомогу, просить піклуватися про сина. Але старий Гранде давно вже втратив родинні почуття. Він нічим не допоміг братові і намагається чимскоріш вирядити Шарля з дому до далекої Індії. Між тим Ежені покохала кузена, молодого паризького красеня, і він відповів на її почуття. Бажаючи допомогти Шарлю, вона віддає йому свої заощадження. Момент, коли батько дізнається про зникнення золотих, які дарував їй на дні народження, є одним з кульмінаційних. Він влаштовує для дочки домашнє ув’язнення, своєю жорстокістю зводить у могилу покірливу дружину. За сім років Ежені не отримала від Шарля жодної звістки. Між тим з Індії повернувся зовсім інший Шарль — цинічний ділох, серце якого “охололо, змор-

щилось і висухло". Торгуючи спочатку людьми, він почав торгувати і почуттями, змінивши свої плани одружитися з Ежені. Він успадкував життєве кредо Фелікса Гранде: гроші виправдовують усе.

Після смерті батька Ежені стає спадкоємицею його величезних багатств, і це деякою мірою впливає на неї. Продовжуючи справу Гранде, вона, як помічають люди, стає дедалі більше схожою на нього. Але ставлення до грошей у неї інше, ніж у батька. Автор підкреслює контрастність цих образів: "Для неї багатство не було ні владою, ні втіхою; вона могла жити тільки коханням, релігією, вірою в майбутнє".

Ім'я Ежені Гранде не випадково винесено в заголовок роману, хоча автор приділяє її батькові значно більше уваги. Скнарість Фелікса Гранде згубно впливає на людей, які його оточують. Він причетний до того, що його дочка, який він відмовив у праві кохати і бути коханою, приречена на нещасливе життя. Наприкінці роману ми бачимо її гарною жінкою років під сорок. "В ній — усі шляхетні риси страждання, вся святість людини, яка не забруднила своєї душі, стикаючись зі світом..." Вона продовжує підтримувати в сомюрьському будинку порядки, які були за життя її батька, старанно збирає прибутки. "Засновані нею богоугодні доброчинні заклади, притулок для старих і християнські школи для дітей, багата публічна бібліотека свідчать проти скнарості, в якій її дехто звинувачує". Наприкінці роману автор висловлює глибоке співчуття з приводу того, що благородне серце Ежені, "яке билося тільки для найніжніших почуттів, змушене було, однак, підкоритися розрахункам людської корисливості. Грошам судилося забарвити своїми холодними тонами це небесне життя і заронити недовіру до почуттів у жінки, яка вся була — почуття".

Фелікс Гранде доповнив галерею скнар у світовій літературі, його можна поставити в один ряд з Шейлоком У. Шекспіра ("Венеціанський купець"), Гарпагоном Ж.-Б. Мольєра ("Скупий"), скупим лицарем О. Пушкіна ("Скупий лицар") і, звичайно, з Гобсеком з однойменної повісті самого Бальзака. Але порівняно з останнім він видається ще примітивнішим.

"Батько Горіо" (1835) був задуманий письменником ще в 1830 р. Тоді він зробив записи у своєму альбомі щодо плану майбутнього твору. Тут згадувалося і про сімейний пансіон, і про те, що старий батько позбавляє себе всього заради дочок, які мають великі доходи, і врешті "помирає, як соба-

ка". Повернувшись до цього задуму в 1834 р., автор реалізував його дуже швидко: "Твір було написано за сорок днів; за ці сорок днів я не спав і вісімдесяти годин. Зате тепер я тріумфуватиму!" — зазначав він. Окремим виданням роман вийшов у 1835 р. Автор застосував у ньому "техніку персидних персонажів" та принцип поліцентричності.

Провідне місце в романі посідає тема надмірної батьківської любові, яка належить до розряду вічних тем. Незважаючи на велику кількість рівноправних персонажів, автор виніс у його назву саме ім'я "Горіо", підкресливши, що він — батько. Весь світ для нього зосередився на любові до дочок. "Ставши батьком, я зрозумів Бога... Тільки я люблю своїх дочок більше, ніж Господь Бог любить світ", — зізнається Горіо. Саме по собі це природне почуття, але в романі воно межує з патологією, набуваючи маніакального характеру. Тільки перед смертю Горіо прозрів, йому відкрилися очі на справжній стан речей, і він зрозумів, що любов до дочок була не тільки його пристрастю, а й недоліком. Вони любили не батька, а гроші, які отримували від нього. Таким чином тема батьківської відданості в романі тісно переплітається з іншою — темою грошей. Автор показує, що під впливом багатства руйнуються сімейні зв'язки.

Письменник простежує згубну владу золота на прикладі багатьох героїв роману і, зокрема, Растіньяка — юнака, який приїхав до Парижа вивчати право і поселився в пансіоні пані Воке. На початку роману він пишається своєю чистотою, йому приємно "споглядати своє життя і бачити, що воно чисте, мов лілея". Але дуже швидко Ежен починає розуміти, що в Парижі високі моральні цінності нічого не варті в тих колах, у які він хоче потрапити. Вотрен впевнює його в тому, що за допомогою чесності нічого не можна досягти, а герцогиня де Босеан радить знайти багату коханку. Наприкінці роману, поховавши батька Горіо, з яким так і не прийшли попроситися його дочки, Растіньяк кидає виклик Парижу: "Ну, тепер побачимо, хто кого!" Читачеві стає зрозуміло, що тепер він готовий на все і за будь-яку ціну досягне своєї мети. Отже, проблема згубного впливу на душу молодого людини суспільства, в якому понад усе ціняться гроші, відіграє велику роль у романі.

Задум багатотемного твору вимагав від художника відповідної ускладненої структури. У ньому багато сюжетних ліній, які різним чином переплітаються. Авторіві вдалося дуже вдало віднайти точки їх перетину. На

початку роману — це сімейний пансіон пані Воке. У 1819 р. тут випадково зустрілися колишній макаронник Горіо, стара дівка Мішоно, дідуган Пуаре, “схожий на автомат”, мадемуазель Вікторина Тайфер, батько якої “мав підстави не визнавати дочки”, студент Ежен Растіньяк, який приїхав з провінції, і Вотрен — загадковий “сорокалітній чоловік з пофарбованими бакенбардами”. Кожен з них має свою передісторію і свою таємницю. Роман розпочинається з довгої експозиції, детальних описів зовнішності героїв та інтер’єру. Письменник, як завжди, чітко визначає час дії (1819 р.) та її місце — пансіон. Деталі, які він добирає, не випадкові. Це стосується як зовнішності героїв, так і інтер’єру. Наприклад, схил, на якому стоїть пансіон, є реальним і водночас символічним. Подібні найдокладніші описи місця дії ми спостерігаємо майже в усіх творах Бальзака. Це начебто його візитна картка. Вулиці й площі міст, будинки, житла, кімнати створюють настрій романів і повістей, передають атмосферу існування персонажів й водночас дух епохи.

Помітну роль у композиції роману відіграє прийом контрасту. Протягом усього твору відчувається протиставлення “верху” і “низу”. “Низ” — це пансіон Воке “між Латинським кварталом і передмістям Сен-Марсо”, де жила біднота; “верх” — великосвітські салони Сен-Жерменського передмістя”. За допомогою образів Растіньяка, Вотрена та інших героїв авторові вдається поєднати ці “світи”. Справжнім учителем для молодого юнака стає життя. Він бере уроки у каторжанина Вотрена та пані де Босеан і згодом починає розуміти, що їх мораль дуже близька, що люди з тонкою душею не можуть прижитися в дріб’язковому, обмеженому світі, зберегти свою чистоту і порядність.

“Батько Горіо” є яскравим прикладом поліцентричності бальзаківського роману. Виходячи з однієї “крапки” — пансіону Воке, — сюжетні лінії роману розходяться в різні боки, перетинаються, створюючи нові сюжетні вузли. У кожного героя — своя доля. Пуаре і Мішоно переходять до іншого пансіону, доклавши всіх зусиль, щоб здати поліції Вотрена. Колишній каторжанин Жак Коллен, який ховався за ім’ям Вотрен, знову опинився у в’язниці. Вікторина Тайфер повертається до багатого батьківського дому внаслідок трагічних обставин: помер її брат, і вона лишається єдиною дитиною і спадкоємицею батька-банкіра. Батько Горіо йде з життя, так і не зрозумівши, що за

гроші можна купити все, крім почуття любові. А Растіньяк ціною зречення своєї чистоти і чесності потрапить до вищого світу, хоч і матиме всі підстави зневажати його. “Хоч би що говорили тобі про вищий світ, — каже він Б'яншону, — вір! Нема такого Ювенала, який спромігся б змалювати всю його мерзоту, приховану під золотом і самоцвітами”. За цими словами не можна не вловити авторської точки зору. Растіньяк утратив свої ілюзії подібно до інших героїв “Людської комедії”: Люсьєна Шардона, Рафаеля де Валантена та ін.

Композиція роману драматична. Сам автор на його початку декілька разів уживає слово “драма”, підкресливши, що “повість ця драматична в справжньому розумінні слова”. Дія відбувається, як на сцені. Манера оповіді максимально об'єктивована, автор наче десь за лаштунками. А події відібрані в їх вершинних проявах. Крім того, вони по-справжньому драматичні й трагічні. У романі “Батько Горіо”, як і в інших творах, Бальзак є справжнім майстром композиції. Створений ним образ батька Горіо так само вічний, як і образ Короля Ліра. Тільки, на відміну від У. Шекспіра, він змалював батька своєї епохи — буржуазної.

“Гобсек” (1830; 1835)

Повість “Гобсек” — один із перших творів, які автор свідомо писав як фрагменти “Людської комедії”. Тут з'явилися перші наскрізні герої Бальзака (Растіньяк, Б'яншон, Дєрвіль та ін.), які пройшли через подальші його повісті та романи.

Проблеми, до яких звернувся автор у повісті, були такими актуальними і хвилюючими, що він неодноразово повертався до них, поступово шліфуючи свій задум.

ТВОРЧА ІСТОРІЯ ПОВІСТІ

Спочатку, 1830 р., письменник написав нарис про лихваря. Потім включив цей нарис у повість про аристократів “Небезпека розбещеності”, в якій основну увагу приділив сім'ї де Ресто. У цьому першому варіанті відзначалися позитивні риси лихваря Гобсека, який допоміг адвокату Дєрвілью, пробачив борг бідній дівчині Фанні Мальво, врятував сім'ю графа де Ресто від розорення, а наприкінці навіть

став депутатом. Другий варіант повісті — 1835 р. — мав назву “Батечко Гобсек”. Тут автор позбавив лихваря багатьох позитивних рис, змінив фінал, зосередивши увагу на маніакальній пристрасності героя до збагачення. Він показав перетворення Гобсека на патологічного скупія, хоча ставлення автора до нього залишилося неоднозначним. У 1848 р. повість отримала назву “Гобсек” і увійшла до “Сцен приватного життя” “Людської комедії”. Вона органічно пов’язана з романом “Батько Горіо”.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

“Гобсек”, як й інші твори Бальзака, — багатоцентрова повість. Окрім постаті лихваря важливу роль у ній відіграють адвокат Дервіль і члени сім’ї графа де Ресто. Сюжетні лінії Гобсека, Дервіля, графині де Ресто та інших персонажів твору перетинаються. Повість має чітку, продуману побудову, що засвідчує композиційну майстерність її творця.

“Гобсек” починається з експозиції. Спочатку розповідь ведеться від імені автора, який змальовує один із зимових вечорів 1829—1830 рр. в салоні віконтеси де Гранльє. Розмова заходить про молодого графа Ернеста де Ресто, якого кохає Камілла. Але у матері графа погана репутація в аристократичному світі, і пані де Гранльє хоче відмовити йому у відвідуванні свого дому. У розмову втручається Дервіль, який розповідає історію, що має змінити погляд на стан справ у сім’ї молодого графа. Наступна частина твору — розповідь Дервіля, яка містить розповідь Гобсека. Письменник ускладнює структуру повісті, робить її багатоголовою. Спочатку звучить голос автора, від імені якого ведеться оповідь, а потім — голоси оповідачів — Дервіля і Гобсека, які теж передають багатоголосся свого оточення. Отже, важливими композиційними особливостями твору є “розповідь у розповіді”, а також тісний зв’язок між окремими його частинами та компонентами (розповідь, оповідь, опис, портрет, інтер’єр, монолог, діалог тощо).

Читач вірить тому, про що говорить Дервіль, бо на початку повісті він показаний як “людина високої честності, знаюча, скромна і з гарними манерами”. Дервіль розповідає історію з часів своєї молодості, коли він мешкав у мебльованих кімнатах, а його сусідом був Гобсек. Отже, лихвар стає центральною фігурою оповіді не лише адвоката, а й усього твору.

Дервіль випадково став свідком драми, яка відбувалася в сім'ї графа де Ресто. Ця драма була відомою і Гобсекові: графиня Анастазі де Ресто, щоб утримати свого коханця Максима де Трая, наробила величезних боргів і віддала у заставу лихвареві фамільні коштовності під великі відсотки. А граф де Ресто, захищаючи честь сім'ї й інтереси свого сина, незадовго до смерті переписав свої володіння на ім'я Гобсека до моменту повноліття Ернеста. Його заходи виявилися вчасними, після смерті Гобсека Ернест успадкував те, що належало батькові. Але значення повісті — не в цій сюжетній лінії. Її кульмінацією є монолог Гобсека, в якому він засуджує суспільство, де все купується і продається.

ОБРАЗ ГОБСЕКА

Бальзаківський Гобсек — не зовсім типовий лихвар. Його особливість полягає в тому, що він скнара-філософ. Система поглядів Гобсека на життя складалася поступово. Він пройшов довгий шлях і багато пережив, перш ніж упевнився, що “всюди йде боротьба між багатими і бідними”. “У мене принципи змінювались відповідно до обставин, доводилося змінювати їх і залежно від географічних широт”, — зізнається Гобсек Дервілю. Внаслідок важкого життєвого досвіду він дійшов сумних висновків, виробив систему поглядів, які вже не змінювались. Важливе місце у цій системі посідає “інстинкт самозбереження”, “особистий інтерес”, а з усіх земних благ тільки одне, з його точки зору, варте того, щоб людина його домагалася, — “це... золото. У золоті сконцентровані всі сили людства”, — вважає Гобсек. І золото для нього — це передусім влада, воно є її символом: “Я володію світом, не втомлюючи себе, а світ не має наді мною найменшої влади”. Лихвар спокійний і безсторонній, нагадуючи дим антиквара із “Шагреневої шкіри”. Оповідь Гобсека характеризує його як аналітика і психолога, який знає життя, розуміє людську природу. Але це не означає, що повість є апологією скнари. Ставлення автора до свого героя неоднозначне: захоплення, передане через сприйняття Дервіля, змінюється осудом. “Чи варто жити тільки заради накопичен-

* Апологія (від грецьк. захист, виправдання) — промова або письмовий твір на захист якоїсь особи або теорії, думки.

ня?" — хочеться запитати, прочитавши твір. Фіналом повісті автор однозначно відповідає: ні! Адже після смерті Гобсека не залишилося нічого, крім тлінних скарбів. Письменник засуджує накопичення заради накопичення. Звичайно, ці висновки — у підтексті твору, вони подані у прихованій художній формі.

Образ Гобсека змальований з великою майстерністю. У його портреті не випадково домінують кольори благородних металів: "місячний лик", "жовтувата блідість, що нагадує колір срібла, з якого злетіла позолота", риси його обличчя "здавались відлитою з бронзи", а очі були "жовтими". Безжалісність Гобсека підкреслюють такі ознаки, як "людина-вексель", "людина-автомат". Довершує портретну характеристику згадка про те, що, добуваючи гроші, він бігав сам "по всьому Парижу на тонких, сухорлявих, як у оленя, ногах". Кожна деталь цього яскравого портрета свідчить про характер героя.

Моволог Гобсека — це гімн золоту. І не випадково у ньому звучать патетичні ноти: "У мене погляд, як у господа Бога: я читаю в серцях..." Але водночас відчуваються і цинічні думки: "Я достатньо багатий, щоб купувати совість людську...", "Що таке життя, як не машина, яку приводять у рух гроші?".

Гобсек-філософ уміє отримати насолоду від споглядання краси графині Анастазі де Ресто та пишної розкоші її кімнати, але значно більше його приваблює атмосфера щирості й душевної чистоти, якою оточена трудівниця Фанні Мальво.

За жанром "Гобсек" — соціально-побутова, а ще більшою мірою — філософська повість, в якій домінують елементи реалістичного стилю. Але в ній, як і в інших творах "Людської комедії", відчутні романтичні впливи. Її герой із самого початку не побутова, а майже символічна постать. У ньому відчувається масштабна романтична типізація. Він уособлює силу і владу грошей та руйнівний вплив багатства на людську душу.

Місце О. де Бальзака у французькій і світовій літературі визначається його важливим творчим доробком — "Людською комедією" — епопеєю, яка не мала аналогів в історії світового мистецтва. Крім того, письменник цікавий своїми художніми відкриттями. З його творчістю утвердився реалізм у літературі, і саме Бальзак уперше дав його класичні зразки. Як мислитель, він зро-

зумів феномен своєї епохи і геніально відобразив її у типових характерах і за типових обставин. Відтворюючи особливості матеріального світу, він прагне максимально наблизитися до реалій життя. Коли пише про суспільство, намагається бути об'єктивним і конкретно історичним, враховує економічні важелі у його розвитку.

Бальзак зробив великий внесок у розвиток жанру роману, детально розробивши його різновиди: соціальний, соціально-побутовий, філософський тощо. Як аналітик, він у художній формі показує залежність характеру від соціальних умов. Як психолог — примушує замислитися над складністю людського характеру і його неоднозначністю. Як майстер художньої форми, він вражає грандіозністю своїх задумів і їх втіленням, великою кількістю персонажів, кожен з яких має "своє обличчя", майстерністю композиції, інтригуючої оповіді, описами (особливо портретами й інтер'єрами), поліцентричністю своїх романів, їх відкритими фіналами та ін. Звичайно, Бальзак — геніальний реаліст, але дуже часто, особливо торкаючись глибин людської душі, він широко використовував досвід романтиків.

3 теорії літератури

Епопе́я (грецьк. *εποποιία*, від *eros* — слово, розповідь та *poie* — творити) — 1) один з епічних жанрів, який бере початок у міфології та усній народній творчості; в Стародавній Греції — героїчний епос у вигляді великих циклів народних сказань, пісень і легенд, які оповідали про найвизначніші історичні події, легендарних та історичних осіб; 2) з XVIII ст. — великі та складні епічні твори (романи, цикли романів), в яких змальовані епохальні події, важливі для історії народу.

На основі колективних народних епопей у Стародавній Греції виникли епопеї авторські — "Іліада" та "Одіссея" Гомера, "Енеїда" Вергілія та ін. У середні віки з'явилися різновиди епопей як лицарської, так і народної ("Беовульф", "Старша Едда", "Пісня про Нібелунгів"). З XVIII ст. епопея заступила роман. У другій половині XIX ст. з'явилися нові види епопей: "Людська комедія" О. де Бальзака, "Війна і мир" Л. Толстого та ін. Твори-епопеї містять велику

кількість дійових осіб, у тому числі й історичних. У них змальовано події, важливі для долі народу, нації, показано різні верстви суспільства, що дає можливість письменникам створити енциклопедію народного життя, показати вплив суспільного середовища на формування характерів, взаємозв'язок індивідуального та історичного.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Як виник задум "Людської комедії"? З яких частин вона складається?
 Яке значення в структурі "Людської комедії" має тема грошей?
 Визначте особливості авторського ставлення до Гранде і Гобсека.
 Яка риса характеру є провідною в образі батька Горіо?
 Визначте особливості тематики і проблематики роману "Шагренева шкіра". У чому полягає символічний характер її назви?
 Що є спільного в побудові бальзаківських романів?
- ТОДУМАЙТЕ** Чому О. де Бальзака вважають письменником-реалістом?
 Хто з попередників Бальзака у літературі вплинув на формування його творчої манери?
 Який зв'язок існує між частинами "Людської комедії"? Який зміст письменник вкладав у назву свого грандіозного твору?
 Чому "Людську комедію" називають епопеею?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Як ви розумієте вирази "техніка перехідних персонажів", "багатоцентрична композиція", "поліцентричність"?
 Зіставте образ Гобсека з образами скупого лицаря О. Пушкіна та Плюшкіна М. Гоголя.
 Порівняйте життєву філософію Фелікса Гранде і Гобсека.
 Що спільного і відмінного між філософськими поглядами антиквара з "Шагреневої шкіри" і Гобсека?
- ЗАПИШИТЬ** Бальзаківські персонажі у нашому житті.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Бальзак О.* Передмова до "Людської комедії" // Оноре де Бальзак. Твори: В 10 т. — Т. 1. — К., 1989.
- Затонський Д.* Творець людської комедії // Оноре де Бальзак. Твори: В 10 т. — Т. 1. — К., 1989.
- Моруа Андре.* Прометей, або Життя Бальзака. — К., 1969.
- Наливайко Д.С.* Оноре де Бальзак: Життя і творчість. — К., 1985.
- Рибак Н.* Помилка Оноре де Бальзака (будь-яке видання).
- Цвейг С.* Бальзак // Стефан Цвейг. Три мастера. — М., 1992.

Письменник повинен уподібнитися у своєму творінні до Бога, тобто творити і мовчати.

Г. Флобер

Гюстав Флобер

(1821—1880)

Гюстав Флобер — один із найвідоміших письменників Франції, фундатор нового етапу розвитку реалізму у французькій літературі другої половини XIX ст. Еміль Золя зазначав, що творчість Флобера зробила переворот у літературі, а його роман "Пані Боварі" став кодексом нового мистецтва. Продовжуючи справу Ф. Стендаля і О. де Бальзака, він значно поглибив їхні художні відкриття як на змістовому, так і на формальному рівнях, створивши правдиву картину французького суспільного життя нового часу, показавши моральну деградацію людини в умовах бездуховного суспільства. Однак погляд письменника на людину і дійсність більш песимістичний, ніж у його видатних попередників, оскільки протиріччя між ідеалом та реальністю набувають у його час все більш трагічного характеру.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Народився Гюстав Флобер 12 грудня 1821 р. у Руані в родині лікаря. Його батько, талановитий хірург, людина глибоких знань, щира, вольова, безмежно закохана у свою професію, зумів передати зацікавленість наукою і синові. Сучасники відзначали освіченість юнака, його енциклопедичні знання. Захопленням Гюстава був домашній театр, у якому грали п'єси Ж.-Б. Мольєра та інших авторів. Деякі сцени для цього театру хлопець вигадував сам, оскільки його літературна обдарованість виявилася рано.

Навчався у Руанському Королівському колежі. Під час навчання редагував рукописний журнал "Мистецтво і прогрес", де опублікував свою новелу "Мандрівка в пекло". У 1837 р. в руанському журналі "Колібри" надрукував побутовий нарис "Урок природознавства" і новелу "Бібліоманія". Юний автор надзвичайно плідний: його ранні

новели, нариси, драми пізніше були зібрані в три томи. Здебільшого це наслідувальні, не позбавлені школярства твори. З часом інтенсивність роботи стає іншою і спрямовується в русло поглибленого пізнання дійсності. Флобер самокритично заявляє, що "написав окремі хороші сторінки, а не твори". Надалі творчість письменника розвиватиметься за зразком пружини: він використовуватиме старі задуми і постійно повертатиметься до них.

В юнацькі роки Флобер — не тільки романтичний мрійник, а й людина, небайдужа до земних радощів: добре фехтує, плаває, їздить верхи. Змальовуючи у повістях замріяних і сумних героїв, сам залишається веселим життєлюбом. За свідченням друзів, Флобер — надзвичайно чесна, правдива, відверта людина. "Яким красенем був він у 1843 р. Світле волосся спадало на плечі, великі сірі очі сміливо дивилися з-під чорних вій: високий на зріст, густа золотиста борода, сильний голос і дзвінкий сміх..." — згадує про нього друг його юності Максим Дюкан. "У нього було дуже добре серце, невинне й дитяче, гаряче серце, яке страшенно не терпіло щонайменшого образ. Його головна чарівність була саме в цьому, і саме тому всі ми обожнювали його як рідного батька", — пише Е. Золя. Письменника ніколи не задовольняли романтичні устремління, згодом він прагнути-ме заглянути в глибинні струмені життя, а погляди на навколишній світ стануть виваженими й стійкими.

У 1840 р. Флобер на прохання батька поїхав до Парижа вивчати право в університеті, проте юридичні науки не дуже цікавили його, а лекції тільки стомлювали й дратували. Навчання не закінчив через хворобу і, залишивши університет, у 1844 р. оселився в невеликому маєтку Круассе неподалік від Руана, де й провів майже все життя.

Він жив одноманітно, у його біографії немає нічого ефектного. Природи унікав, сільської роботи не знав, по-міському нечасто виходив з кабінету. У довгі дні самотності поруч з ним була його мати, а після її смерті — племінниця. Але й вони майже ніколи не втручалися в життя письменника. "Цілі тижні я проводжу, слова не промовивши до живої істоти, і наприкінці тижня не можу згадати жодного дня, жодної хоча б найменшої події. У неділю бачуся з матір'ю і племінницею, ось і все... Ночі темні, мов чорнило, і мовчанка довкола мене, як у могилі", — скаржиться він в одному з листів.

Одноманітне, усамітнене життя Флобер заповнює мистецтвом, не сунувши до нього нічого зовнішнього, суворого, все-

поглинаючою письменницькою працею, яка стає сенсом його життя. "Єдиний засіб не бути нещасним — це цілком присвятити себе мистецтву", — заявляє він. "Людина, яка вирішила стати художником, не має права жити, як усі", — так підсумовує письменник свій досвід та багаторічні роздуми. Цим і пояснюється його усамітненість. Іноді розмірений ритм життя Круассе порушувався скандалами, пов'язаними з виданням його творів. Особливо гучним був галас навколо роману "*Пані Боварі*", за який автора звинуватили у зневажанні моралі та релігії. Суд виправдав письменника, але його це не втішило: "Я настільки розбитий фізично і морально після цього, що не в змозі ні ворухнути ногою, ні тримати в руці перо", — скаржився Флобер.

Із Круассе він здійснив дві великі подорожі (у 1849—1851 рр. — до країн Близького Сходу й Греції і в 1860 р. — до Тунісу), а до столиці їздив інколи на декілька зимових місяців. Останні роки життя письменника затьмарені матеріальними нестатками, він залишився майже без засобів до існування. Засмучували його й літературні невдачі: читачі байдуже поставилися до роману "*Виховання почуттів*", а глядачі не прийняли п'єси "*Кандидат*". Задоволення і розраду письменник черпав у зустрічах із друзями в Круассе та Парижі. Ці "обіди п'ятьох" були регулярними і тривали протягом декількох років. Крім Флобера на них бували Е. Гонкур, І. Тургенєв, Е. Золя, А. Доде.

Життя автора "*Пані Боварі*" раптово обірвалося 8 травня 1880 р., коли він збирався їхати до Парижа. Руанські міщани були байдужими до смерті свого знаменитого земляка. За похоронним катафалком ішли родичі й друзі письменника, серед яких були Е. Гонкур, А. Доде, Е. Золя, П'єр де Мопассан та невеличкий гурт жителів Круассе і Руана.

ЕСТЕТИКА ТА "ОБ'ЄКТИВНИЙ МЕТОД" ФЛОБЕРА

Флобер вважав себе письменником перехідного етапу. Писати так, як писали романтики або О. де Вальзак у зрілому періоді творчості, він не міг і не хотів. Він жив за інших часів, які позначилися на його світогляді й творчій спадщині.

Флобер — письменник аполітичний та асоціальний. Революційні рухи й події, свідком яких йому доводилося

бути, не сприймав. Він дожив до того часу, коли став набувати популярності соціалізм і дав досить негативну характеристику цієї теорії: "Соціалізм такий самий пережиток минулого, як езуїти... в основі соціальних утопій лежать тиранія, фанатизм, смерть духу".

Протягом усього творчого життя письменник відчував себе ворогом будь-яких проявів буржуазності, але слово "буржуа" у його сприйнятті позбавлене класового змісту, він міг уживати його і стосовно робітників. Для нього "буржуа" — символічна назва усього жадібного, егоїстичного, бездуховного, вульгарного й низькопробного. Усьому цьому письменник протиставляв високе, тобто мистецтво. "Дві речі підтримують мене — любов до літератури і ненависть до буржуа", — писав він.

— Як і Л. Толстой, Флобер не відчував радості від споглядання розвитку технічного прогресу і не вірив у нього. Йому були близькими погляди нідерландського філософа Б. Спінози, зокрема його розуміння Бога як природи — вічної та безкінечної субстанції всього сушого, а також його ідеї загальної спричиненості.

Понад усе він цінував мистецтво, поділяючи погляди прихильників "мистецтва задля мистецтва", які проголошували його сучасники: Теофіль Готье, парнасці, Шарль Бодлер. Письменникові був близький поетичний символ романтика Альфреда де Віньї — "вежа зі слонової кості". "Нехай імперія йде своїм шляхом... піднімімося на вежу зі слонової кості, на найвищий щабель, ближче до неба...", — закликав він. Для Флобера цей символ — антитеза буденності, визнання високої ролі мистецтва. Але, на відміну від романтиків і парнасців, його цікавить і реальне життя, яке він досліджує у творчості зрілого періоду подібно до вченого-аналітика. Найвизначнішими літературними авторитетами для нього були У. Шекспір і О. де Бальзак.

Творчість Флобера пов'язана з реалізмом, хоча сам термін "реалізм" дратував його. Він вважав себе романтиком, маючи на увазі себе — людину, а не письменника. До романтизму як до сучасного йому літературного напрямку ставився з осудом, хоча й сам починав писати як романтик. Він не сприймав сюжетної екзотики, яскравого колориту, зовнішніх ефектів, перебільшень у змалюванні персонажів. Мріяв написати таку книгу, "яка майже не має сюжету або, принаймні, в якій сюжет був би майже невидимим" і яка б трималася лише внутрішньою силою стилю. Письменник вважав, що немає сю-

жетів цікавих і нецікавих, а є тільки досконале і недосконале виконання.

Флобер ішов власним шляхом у літературі, відмінним від О. де Бальзака і Ф. Стендаля, виробляв свою естетику. Усе в художньому творі, на його думку, залежить від стилю, якому він приділяв головну увагу. Його стиль зумовлений значною мірою світоглядно-естетичною позицією щодо тогочасної дійсності. Він рішуче відкидав світ міщанської безликості, вульгарної, показної добропорядності, войовничого невігластва, прихованого за маскою доброчинності, вважаючи, що всьому цьому повинно протистояти мистецтво, яке було для письменника не втечею від життя, а засобом творчого діалогу з ним. Декларуючи відчуженість від навколишнього світу, він ніколи не був байдужим до нього, життя владно вривалося в його "вежу зі слонової кості".

"Об'єктивний стиль" (або метод), як називають його літературознавці, розроблений Флобером, став одним із провідних принципів його реалізму, а пізніше був прийнятий іншими французькими письменниками (Гі де Модассаном, Емілем Золя, натуралістами). Об'єктивізм, за Флобером, — це відсутність автора у творі. "Хіба Господь Бог коли-небудь висловлював свою думку? Ось чому, хоча мене багато що і душить, я це ковтаю", — зауважує він в одному з листів до Жорж Санд. Письменник, на його думку, не має права давати оцінку подіям, які зображає у творі, відверто висловлювати свої почуття. Він має змальовувати не свої пристрасті, а пристрасті своїх героїв. "Мене весь час дратували авторські роздуми. Хіба потрібні які-небудь міркування щодо рабства? Покажіть його — от і все", — висловлюється він про роман Г. Вічер-Стоу "Хатинка дядька Тома". Письменник уникав оповіді, зрідка користувався діалогом. Він відкрив для літератури невласне-прямую мову, де голоси автора й героя твору переплітаються, причому автор постійно допомагає персонажеві висловити те, що важко або й неможливо передати словом. Флобер застосовував прийом психологічного аналізу героїв через світ речей, які їх оточують. Такі вимоги письменника відповідали загальним процесам літературного розвитку.

Флобер у літературній праці уподібнювався до науковця, намагаючись бути об'єктивним, безстороннім і точним у всьому, як учений-природодослідник. "Він був упевнений, що окреме явище можна передати тільки одним засобом, позначити тільки одним іменником, охаракте-

ризувати тільки одним прикметником, оживити тільки одним дієсловом, і він докладав надзусилля, прагнучи знайти для кожної фрази ці єдині й неповторні мовні одиниці. Він вірив у таємничу гармонію мовних засобів і якщо яке-небудь слово здавалося йому немилозвучним, вперто, терпляче шукав інше, переконаний, що не знайшов істинного, єдиного слова”, — згадував його учень Гі де Мопассан.

Своєю творчістю Флобер довів життєвість власного стилю, який домінував у французькій літературі впродовж другої половини XIX ст.

ОСНОВНІ ЕТАПИ ТВОРЧОСТІ

Свої перші літературні спроби Флобер зробив дуже рано. Писати почав ще в коледжі. У його ранніх творах (1835—1849) знайшло відображення захоплення романтизмом. “Ми були червоними романтиками”, — писав він пізніше Жорж Санд. Уже в ранній період творчості письменник започаткував деякі теми, до яких повертався пізніше. Наприклад, роботу над “Спокусою святого Антонія” (1849) та “Вихованням почуттів” (1845) продовжував у зрілі роки. Численні твори різних жанрів раннього етапу відіграли позитивну роль у формуванні його як письменника.

Роман “Пані Боварі” (1851—1856) — перший твір зрілого майстра, який приніс йому і визнання, і скандальну судову справу.

Коли Флобер задумав написати твір про провінційні звичаї, романтична література у Франції була вже не такою популярною. Письменник, який сам у молоді роки захоплювався романтизмом, прагнув звільнитися від його чаруючого впливу. Це йому вдалося у романі “Пані Боварі”, який слушно вважають антиромантичним твором.

Деякий час письменник намагався “унікати сучасної тематики”. Він заглибився в історію і написав історичний роман.

“Саламбо” (1862) певною мірою є втечею автора від неависної йому тогочасної дійсності в глибину віків — III ст. до н.е. В романі йдеться про одну з помітних подій античного світу — падіння Карфагенської держави та утвердження римського панування в Середземномор’ї. Автор прагне проникнути в загадкову давньосхідну культуру, психологію людини дохристиянської ери — свідомість,

інстинкти, почуття, вірування. Працюючи над романом, він спирався на "Загальну історію" давньогрецького історика Полібія, "Римську історію" французького історика Ж. Мішле, використовував матеріали власної подорожі до Тунісу. Про скрупульозність письменника свідчить те, що він прочитав майже 500 книг, перш ніж написати цей твір. Але його хвилювала не лише фактична точність, а й психологічна. В основі твору — розповідь про Саламбо — дочку одного з вождів карфагенського міста — Гамількара — і закоханого в неї лівійського найманця Мато. Любовна лінія у романі окреслена на тлі історичних реалій і має трагічну кінцівку. Опинившись у полоні, зранений Мато помирає з поглядом, спрямованим на кохану. Але гине і дочка Гамількарова, яка "...торкнулася Танітиною покривала", що символізувало міць Карфагена (Таніта — богиня кохання), тобто не встояла проти сили кохання.

"Виховання почуттів" (1869) — моральна історія людей часів молодості самого письменника (30—40-ві роки XIX ст.), історія їхнього світосприйняття. Автор суворо засуджує моральне падіння особистості, згасання духовної енергії, "засихання" пристрастей. Це соціальний і водночас психологічний роман. В основі його сюжету — історія життя Фредеріка Моро, який, подібно до бальзаківських героїв, вирушив з провінції до Парижа, де швидко зникли його романтичні ілюзії. "Це книжка про любов і пристрасть, але пристрасть таку, яка може існувати тільки в наш час, тобто бездіяльну", — писав Флобер. Герой намагається реалізувати себе в житті, але його плани стати письменником, композитором, юристом, політиком тощо так і залишилися нездійсненими. Для цього йому не вистачило сили волі й зосередженості. Мрії Фредеріка про щастя з прегарною Марі Арну теж не справдилися, бо жінка, яка нагадувала романтичних героїнь, хоч і відповідала його ідеалам, була вже заміжня і мала дітей. У цьому творі, як і в романі "Пані Боварі", автор розвінчує романтичні ілюзії. Сцена останнього побачення Фредеріка з пані Арну буденна і сумна: Марі Арну відрізає на згадку героєві пасмо свого посвілого волосся.

Крім згаданих романів Флобер написав філософську драму "Спокуса святого Антонія" (1874), три невеликі повісті: "Легенда про святого Юліана", "Проста душа", "Гродіада", які склали збірку "Три повісті" (1877), декілька п'єс, феєрію. Роман "Бувар і Пекюше" залишився незавершеним (вид. 1881 р.).

“Проста душа” (1876—1977) — повість, яка має велике значення у творчості письменника 70-х років. В її основі — історія життя бідної служниці Фелісите. Як і в інших творах, автор приховує своє ставлення до подій і образів, об’єктивізм і тут є провідною рисою його стилю. Ім’я Фелісите в перекладі означає “щастя”. Але щастя у звичайному розумінні цього слова у неї якраз і не було. Протягом 50 років Фелісите служила у пані Обен, уміла робити все і працювала з ранку до вечора. Знайомлячи читача з передісторією служниці, Флобер згадує, що в її житті, як і у всіх, було кохання. Але в любові до неї простого сільського хлопця Теодоро немає нічого романтичного. Фелісите стає частинкою життя сімейства пані Обен, зосереджується спочатку на любові до своєї хазяйки, потім до її дітей, до племінника Віктора, нарешті... до птаха — папуги... Як у справжньому життєписі, письменник вказує точні дати, які надають розповіді майже документального характеру. Гуманістичний пафос твору — проповідь християнської любові до людей — поєднується з елементами скепсису. Фелісите все життя прагнула когось любити, віддавати комусь тепло душі. Вона дожила до глибокої старості, залишившись нерозвинутою, обмеженою, примітивною. Тому її мало хвилювало те, що люди не відповідали взаємністю на її почуття. Вона цього не розуміла. Фелісите померла незабаром після смерті пані Обен, підсвідомо відчувши втрату свого самовідданого життя. Традиційні проблеми щастя й любові у цій повісті Флобера висвітлені нетрадиційно.

Але справжнім шедевром письменника є роман *“Пані Боварі”*, якому він передусім завдячує своєю безсмертною славою.

Флобер завжди підкреслював двоїстість своєї натури: “В мені поєдналися дві різні людини, одна закохана в ліризм, широкий політ, високі ідеї, а друга шукає правдивого, справжнього життя”. Романтичне й реалістичне світосприйняття органічно перепліталися в житті й творчості письменника. Він палко захоплювався поезією Гете й Шіллера, шукав яскравих вражень у далеких країнах Сходу, поринав в екзотичні насолоди, але пізніше пересвідчився в марності відриву від дійсності — вона впливала на його життя з такою надзвичайною силою, що неможливо було, як писав Флобер, “розправити крила, не подивившись, звідки ти намагаєшся злетіти, а злет подекуди був просто нереальним”. Можливо, в трагедії Емми Боварі знайшов відображення справжній драматизм біографії Флобера.

“Пані Боварі” (1857)

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ

Восени 1851 р. Флобер розпочав роботу над романом, який критики назвали шедевром, одним із найбільших досягнень реалізму в літературі. Ще в 1838 р. з'явилася його повість “Пристрасть і добродетель”, у сюжеті якої відчувається задум “Пані Боварі”. Майже п'ять років тривала робота над порівняно невеликим твором. Це був період напруженої, самовідданої праці, коли письменник багато разів переробляв і пліфував сторінку за сторінкою. Іноді він не вставав із-за столу по п'ятнадцять годин на добу. Лягав о четвертій ранку, а о дев'ятій знову сідав у робоче крісло. Журнальний варіант роману з'явився 1856 р., а окреме видання — 1857 р.

ТЕМАТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА. ЖАНР

Основна тема твору визначена самим письменником другою назвою — “Провінційні звичаї”. Він з точністю досліджує життя Франції середини XIX ст.: деградацію людської душі, катастрофічну інфляцію культурних цінностей, мистецтва, науки, політики, релігії, побуту, їх провінціалізацію. Велику увагу автор приділяє проблемі обумовленості характеру героя навколишнім середовищем.

“Пані Боварі” — багатотемний роман. Теми кохання, втрачених ілюзій висвітлюються у ньому зовсім інакше, ніж у творчості попередників Флобера. На відміну від Ф. Стендаля і О. де Бальзака, він розвінчує жіночі ілюзії й засуджує явище, яке критики пізніше назвали “боварізмом” (намагання уявити себе іншим, ніж це є насправді). Страждає на цю “хворобу” не лише Емма, а й інші герої роману, але саме їй найбільшою мірою властиве намагання жити вигаданим життям.

За жанром “Пані Боварі” — реалістичний, соціально-психологічний роман. Психологізм Флобера виявляється в його умінні точно передавати словами ледь відчутні душевні імпульси, рух пристрасті. Усі вчинки героїв у романі глибоко вмотивовані. Сам автор називав свій твір аналітичним, а сучасники порівнювали його перо зі скальпелем.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

Сюжет роману був підказаний Флоберу його друзями і відзначався простотою: жінка виходить заміж за чоловіка-посередність, розчаровується в ньому і накладає на себе руки. Цей банальний сюжет, яким нікого не можна було здивувати, письменник значно ускладнив у процесі роботи над романом, збагатив проблемами, які хвилювали його. Крім зовнішніх подій велику роль у розвитку сюжету відіграють внутрішні — рух думок, почуттів, переживань героїні. Основу конфлікту твору становить протиставлення реального життя і мрії.

Композиція продумана, має чіткий план. Усі частини роману пов'язані між собою, а деталі зовсім не випадкові. В основі побудови його лежить біографічний принцип — опис життя Емми.

Роман розпочинається з довгої експозиції, яка, на перший погляд, може видатися невмотивованою і надто розтягнутою. Це розповідь про Шарля, подана від імені одного з однокурсників героя, який висловлює точку зору своїх товаришів, використовуючи займенник “ми”. Письменник надалі часто звертатиметься до прийому “точки зору” — зображення одного героя у сприйнятті іншого, що давало йому можливість усунутися від прямих авторських оцінок.

Отже, на початку роману Шарль постає у сприйнятті своїх товаришів. Його поява в класі викликає сміх. Автор звертає увагу на незвичайний картуз новоприбулого школяра — “одну з тих неоковірних речей, німа потворність яких не менш промовиста, ніж обличчя ідіота”, підкреслює його сумлінність, звичайність, посередність. Закінчивши з великими труднощами медичний факультет, Шарль стає провінційним лікарем. Перший шлюб із старшою за нього жінкою був нещасливим. Та смерть дружини звільнила його від шлюбного рабства.

Роман небагатий на зовнішні події, у ньому більше описів, ніж дії. Композиційно він поділяється на три частини. У першій йдеться про знайомство Шарля з дочкою фермера Еммою Руо, яку він по-справжньому покочав. Опис їхнього весілля вражає буденністю і відсутністю будь-яких романтичних рис. Зображенню гостей, страв на столі автор приділяє значно більше уваги, ніж почуттям героїні. Читачеві запам'ятовуються назви страв і напоїв (“чудесне смажене поросятко, обкладене

ковбасами з цавлевим гарніром”) та інші прозаїчні деталі. Основним місцем дії в першій частині є провінційне містечко Тост, куди Шарль після весілля привозить свою другу дружину Емму.

З перших кроків подружнього життя стає ясно, що ідеали Емми, запозичені з книг, які вона із захопленням читала під час перебування в монастирській школі, не мають нічого спільного з її реальним чоловіком та її шлюбним життям. “Розмови Шарля були пласкі, як вуличні тротуари... Він не вмів ні плавати, ні фехтувати, ні стріляти з пістолета...”, — зазначає Емма. Письменник майстерно влітає в розповідь від імені автора думки героїні, використовуючи невласне-пряму мову: “...він нічого не вчив її, нічого не знав, нічого не бажав. Він гадав, що Емма щаслива!”

Чи не найважливішою подією для героїні у цій частині роману є відвідання балу в замку Воб’ессар, куди її ваблять розкіш і багатство. Після цього Шарль чимдалі більше починає дратувати Емму, яка “зробилася вередливою”, “ставала щораз блідішою”, професор сказав, що вона “нездужає на нервовому ґрунті й потребує переміни клімату”.

Дія другої частини роману відбувається в Йонвілі, куди переїхало подружжя Боварі. Це провінційне містечко майже нічим не відрізнялося від Тоста: ринок, трактир, аптека, цвинтар і одна вулиця з крамничками... Народження дочки і турботи, пов’язані з дитиною, мало відволікали Емму від “мрій”. Її закоханість у дрібного службовця Леона, думки про нього є ще одним свідченням того, що Емму цікавить тільки зовнішня сторона, а не внутрішній зміст: оксамитовий колір сюртука клерка, його каштанове волосся, довгі нігті. Від’їзд Леона до Парижа ненадовго засмутив Емму, і дуже швидко його місце зайняв цинічний і досвідчений у любовних справах Родольф, справжній провінційний Дон Жуан. Ставши його коханкою, Емма продовжує жити в ілюзорному світі, не помічаючи, що її “книжковий” ідеал не має нічого спільного з дійсністю. Автор не висловлює відверто свого ставлення до подій, але інколи йому вдається зробити це з допомогою композиційних засобів. Змальовуючи зустріч коханців під час сільськогосподарської виставки, він відтілює їхню розмову вигуками “за угноєння!..”, “за барана-мериноса...” тощо, вульгаризуючи те, що видається Еммі вершиною щастя. Флобер підкреслює, що героїня продовжує перебувати в полоні ілюзій.

Припинення любовного роману з Родольфом закінчилося для Емми нервовим зривом, але нічого не навчило її. Друга частина завершується епізодом в руанській опері, куди Шарль вивіз свою дружину, щоб хоч трохи розважити її. Тут і відбулася зустріч подружжя Боварі з Леоном, яка обіцяла поновлення стосунків між Еммою і колишнім йонвільським клерком.

Детальному опису їхнього "кохання" присвячена третя (і остання) частина роману. Це історія подальшого падіння Емми, яка продовжує не помічати ні Шарля, ні дочки і все більше зосереджується на своїх почуттях до чергового коханця. Її часті поїздки до Руана, зупинки в готелях, дорогі подарунки, які вона робить Леонові, призводять до того, що Емма опиняється у такій фінансовій залежності від нотаріуса Лере, якої вже ніяк не може позбутися. Вона зупиняється лише тоді, коли сім'я доходить до повного фінансового краху. Намагання звернутися по допомогу до Родольфа, а потім до Леона були невдалими. Їй ніхто не допоміг.

Емма обрала смерть від отрути як єдиний вихід із того глухого кута, в якому вона опинилася. З натуралістичною точністю зображує письменник поступову дію миш'яку та страждання, які довелося пережити героїні в останні хвилини свого життя. Її смерть прозаїчна. Емма помирає не "під завісу", роман продовжується. Враження буденності підсилюється картиною "похмурого гротеску" похорон із заснулими біля труни аптекарем і священиком.

У житті провінційного міста смерть Емми нічого не змінила. Аптекарь Оме і далі виголошуватиме свої фрази, Леон одружиться, Родольф заведе чергову коханку. А для Шарля, який по-справжньому кохав Емму так, як умів, це — трагедія. Він продовжує обожнювати її навіть після того, як дізнається про її коханців, прочитавши їхні листи. Смерть Шарля не випадкова. Автор підкреслює, що помер він не від фізичної хвороби: лікар, який зробив розтин, не виявив нічого особливого. Лаконічно сказано і про сирітку Бертю, але не важко здогадатися, яке майбутнє чекає на неї.

Роман є взірцем "непомітного", зовні "нецікавого сюжету", в якому немає яскравих подій — усе буває сіре, ніяких загострень і перебільшень, нічого, що викликає зовнішній інтерес до твору. Монотонне повсякденне життя наче завмерло на одному місці. Сюжет нагадує замкнене коло, тричі повертаючи голову героїню до первинної, вихідної точки. Усе, навіть трагічний кінець,

приземлене, вульгарне, міщанське. "Пишу сірим по сірому", — зізнавався Флобер, працюючи над романом. Але він зумів зацікавити цим міщанським світом читача, написати твір, який став визначним явищем у літературно-му житті завдяки використанню нових форм і засобів.

Композиція роману підпорядкована розкриттю авторського задуму. Кожна з трьох частин твору містить історію загибелі однієї з трьох великих ілюзій Емми: розчарування в сімейному житті та коханцях, різних за характером — упевненому в собі Родольфі, який легко зваблює її, і невпевненому, м'якому на початку роману Леоні, який згодом докорінно змінюється, але пані Боварі цього не помічає.

Песимістичним є фінал роману, де автор з гіркою іронією констатує триумф світу духовної плісняви.

Розповідь лине зовні спокійно, розвивається начебто просто й безпосередньо. Історія Емми немовби накладається на історію Шарля. Однак автор часом ламає пряму лінію розвитку сюжету і відкидає хронологічну послідовність у композиції, щоб читач зміг зробити власні припущення й оцінки.

ПРОСТІР І ЧАС. ОБРАЗНА СИСТЕМА

Дія роману відбувається у Нормандії 40-х років XIX ст. Разом із героями твору ми мандруємо до Тоста, Йонвіля, Руана. Автор змальовує сільські краєвиди, веде нас вулицями містечок, показує інтер'єри тогочасних будинків, готелів, аптек. І хоча предметом зображення стає одна із провінцій країни, для письменника вся Франція — провінція, втілення нікчемності людських устремлінь, загального зубожіння й деградації. Питання духовної сутності життя, порушені у творі, актуальні й для нашого часу.

У романі подано повний набір типів, характерних для тогочасної доби: лікар, аптекар, крамар, нотаріус, власник сільського готелю, священник, землевласник, фермер тощо. Жодної яскравої чи сильною особистості. Усі вони являють читачеві світ, у якому гроші уособлює хитрий і хижий Лере, церкву — обмежений і жалюгідний отець Бурнізьєн, інтелігенцію — нікчемний Шарль Боварі, всевладну вульгарність і лицемірство — аптекар Оме. Емма, який автор відводить центральне місце в романі, живе серед цих людей, їх егоїзм, байдужість, взаємна відчуженість фатально сприятимуть її загибелі. Коли, запла-

тавшись у боргах, вона шукатиме порятунку, ніхто не простягне їй руки.

Як же автор ставиться до своєї героїні? Відомо, що Флобер намагався вжитися в образ, за його словами, "влісти в його шкуру". Йому належить відомий вислів "Емма Боварі — це я". Але ставлення письменника до Емми неоднозначне. Він малює її надто похитливою, егоїстичною, самозакоханою. Вона не здатна оцінити відданості й любові до неї Шарля, зовсім не цікавиться долею своєї дитини. Головним для Емми є красиве життя (вишукані меблі, дзеркала, модне вбрання, мереживо, оксамит тощо) і піднесене, як у прочитаних книжках, кохання. Проте Емма для Флобера — не просто негативний персонаж. Автор поділяє її ставлення до вульгарного світу "провінції", бажання вирватися за межі запліснявілого життя, відмову від "здорового глузду", що стало життєвою філософією обивателів, намагання здійснити свою мрію. Емма ладна втекти з Родольфом, штовхнути Леона на злочин, тому що сама здатна на все заради кохання. Але у своїх мріях вона не змогла піднятися до справді високого ідеалу. Флобер карає не її страдницьку душу, а той вимріяний міщанський ідеал, який навіть не межує з духовністю. Автор з реалістичною і психологічною точністю вмотивовує причини смерті Емми. Вона помирає не від великого кохання, не від розбитого серця: причиною самогубства стає брак грошей. Емму зазнапали, знищили, розтоптали життєва проза, затхлий провінційний побут, а також люди, які зневажали її душу й жадали її плоті або франків. Світ неначе сміється з неї, її ілюзій, пропонуючи їй свої варіанти: замість романтичного героя — прозаїчного Шарля, а натомість байронічного, шляхетного коханця — цинічного Родольфа та бязгуза Леона. Але письменник підкреслює, що й Емма була частиною того банального, убогого, сірого світу. Її внутрішній світ — це щось нажите, вигадане, засвоєне, вичитане в тривіальних романах. Поведінка Емми нагадує роль, проте вона відчайдушно тримається за неї.

А яким же постає Шарль Боварі на сторінках роману? Він сприймається як сама буденність, сірість, убогість, негероїчність, тому Емма має усі підстави бунтувати. Невдала операція, внаслідок якої постраждала людина і на все життя залишилася калікою, характеризує Шарля як бездарного лікаря. І навіть те, що ініціатором цієї операції була Емма, не знімає з нього вини й відповідальності за заподіяну шкоду. Шарль — звичай-

ний, уособлення посередності. Але разом з тим він добрий, наївний, працьовитий, старанний, хоче лікувати людей, любить дочку й Емму. Смішним він стає під прискіпливим поглядом дружини, тому що не відповідає вимріяному нею ідеалу.

Отже, головні образи роману — Емма і Шарль — не є однозначними. Автор весь час намагається уникнути прямих оцінок своїх героїв, проте акценти розставлені ним у романі досить чітко. Засуджуючи Емму, він водночас співчуває їй. За допомогою окремих деталей і епізодів письменник підкреслює різницю між кокетками, до яких учавив Леон, і Еммою. Коли нотаріус Гійомен хотів скористатися з її скрутного становища і заволодіти нею, Емма була обурена і відштовхнула його: "Хай я нещасна, але не продажна!"

У.С. Моем сприйняв "Пані Боварі" як роман про невдачу: "Еммі не поталанило, що з її зовнішністю і привабливістю вона вийшла заміж за нудного дурня. ...Що вона народила дочку, а не сина, який міг би втішити її за всі розчарування в шлюбі. Їй не поталанило, що перший її коханець Родольф Буланже виявився егоїстичним, грубим і ненадійним, а другий — низьким, слабким і боягузливим".

Проте, мабуть, була у всіх цих випадковостях і своя закономірність, яку чітко простежує Флобер. Так, Емму вбило те, що пізніше нарекли "боварізмом", — підміна справжнього життя ілюзорним.

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ

Велич і популярність Флобера часто пояснюють досконалістю його стилю. Письменник вважав, що "форма — це сам твір", що "немає нічого, крім стилю". Нова епоха, новий погляд на світ вимагали нових засобів художнього відображення, і письменник став чимось на зразок "фанатика слова". Його девіз — витонченість і краса. Працюючи над текстом, він скорочував, викреслював усе, що могло б стати нецікавим читачеві і, відповідно, зайвим у романі, все, що гальмує розвиток дії, домагався простоти, насиченості, точності. За день — дві-три готових фрази, за місяць — п'ять-шість сторінок, часом навіть менше. Це були муки творчості, які забирали у письменника дні, місяці, роки.

Характерною ознакою флюберівського методу є стислість. "Колії шляху стали глибші. Лікар під'їхав до Берто. Тут

хлопчик, шмигнувши в якусь пролазку, зник за огорожею, вигулькнув на подвір'ї й відімкнув ворота. Кінь сковзався по мокрому моріжку. Шарль нагинався, проїжджаючи під завислим віттям. Собаки заходилися біля буд, відчайдушно напинаючи ланцюги. Коли Шарль в'їхав на подвір'я, кінь злякався і шарахнув убік". Тут, як і в інших епізодах, фраза коротка, енергійна, передає дію. Немає нічого зайвого, жодних стилістичних фігур, навіть епітетів. Часом трапляються означення, чіткі й предметні. Мало не кожне слово живе, значуще, звучне. Такий флорберівський "аскетизм" допоміг йому відповідно подати буденну історію — перший приїзд Шарля Боварі на ферму пана Руо. У романі майже немає портретів, є тільки окремі штрихи, стисла інформація про зовнішність, дрібні деталі.

Якщо автор і вдається до опису зовнішності, то це переважно стосується другорядних персонажів. Батько Емми описаний ретельніше, ніж його дочка, а перша дружина Шарля — детальніше, ніж друга.

Про зовнішність Емми йдеться дуже мало. Невідомо, якими були її профіль, форма носа, овал обличчя. Автор не дає інформації, на підставі якої можна було б точно уявити героїню або засобами живопису намалювати її портрет. Натомість він дає читачеві свободу — уявляти героїв такими, якими він хотів би їх бачити, ніколи не нав'язує йому своїх власних смаків.

Та навіть і ті, доволі скупо намальовані портрети персонажів постають не відразу, при першій зустрічі з ними, а подаються поступово, невеличкими дозами. Спочатку Емма — просто жінка у синій сукні, потім вона з'являється знову, ніби випадково, — шие подушечки. Перше, на що автор звертає увагу у її зовнішності, — пальці, про чорне волосся і профіль мовиться через сторінку, і тільки через двадцять сторінок — про очі. Письменник намагається уникнути втомливого, перевантаженого деталями, опису.

Портретна характеристика героя тісно пов'язана з його одягом. Шарфи і черевики, панчохи і комірці сповнені глибокого психологічного змісту. Автор знає, що обличчя важко запам'ятовується, у кращому випадку фіксуються лише окремі деталі, а одяг запам'ятовується і ніби персоналізується, тісно пов'язується з його власником. Загальна цілісна картина вимальовується за рахунок поєднання точок зору різних персонажів. Так, Шарль у портреті Емми помічає її блискучі очі, ретельно укладене волосся; Родольф же відзначає її надзвичайно тонку талію, підкреслену пиш-

ними оборками жовтої сукні; Леон бачить її стрункі ноги. Показуючи Емму через сприйняття різних персонажів, письменник водночас розкриває їхню психологію.

У романі відсутні психологічні роздуми автора. Щоправда, часом він детально описує мрії, захоплення, переживання своїх героїв, але свідомість їх найчастіше визначається за допомогою відображених у ній речей. Ці "реалістичні" ферми, містечка, чоботи, куртки, квіти, альтанки, нечесана грива коня, холодні ноги першої дружини Шарля, сліпий злидар, суп сімейного обіду — не тільки "побут". Речі в романі зрідка живуть самостійним життям. Переважно вони показані через психологію персонажів. А оскільки провідну роль у романі відіграє Емма, то й довоколишній світ подано крізь призму її сприйняття. Це вона розглядає йонвільські пейзажі, бачить йонвільську вулицю, відчуває нудьгу, в якій потонуло місто, будинок, в якому вона живе. Пейзажі та інтер'єри в романі — не фотографічні, безсторонні описи, а забарвлені людськими емоціями, живуть разом із героїнею, є станом її душі. Тому вони такі різні — ніжні, грубі, сентиментальні й образливі. Світ матеріальних речей виконує функцію психологічного аналізу героїв.

У романі зовнішній світ ніби змінюється разом із внутрішнім життям Емми, а часом немовби тоне в її переживаннях. Водночас її душевний стан визначається саме ним. Зовнішнє і внутрішнє, фізичне та психічне тут зливаються в одне ціле.

Психологізм Флобера виявляється й у мовній специфіці твору. Тут та сама особливість, що й при змалюванні зовнішності персонажів. Головні герої розмовляють дуже рідко: Емма, Леон, Жюстен, навіть доволі балакучий, за словами автора, Шарль Боварі. Натомість персонажі другорядні, які змальовані сатирично (Оме або кюре Бурнізьєн) розмовляють частіше. Автор не вдається до діалектних чи жаргонних елементів. Зрозуміло, мова окремих персонажів має специфічне для певної професії чи класу забарвлення, тому не можна сплутати мову Оме і кюре Бурнізьєна, мову Леона, який освідчується в коханні, і мову оратора на сільськогосподарській виставці. Найадекватнішим стилістичним засобом відтворення світу й людини письменник обрав невласне-пряму мову, з допомогою якої передав внутрішню "мову" героїв, їх переживання, не висловлені в розмові. "Адже ж не всі вони такі, як Шарль. Адже могла вона зустріти когось гарного, розумного, благородного, принадного, — мабуть, за

таких і повиходили її колишні товаришки по монастирському пансіону. Як там вони тепер? Усі, звичайно, в місті, в гомоні вулиць, у шумі театрів, у блиску балів, — ось життя, від якого повниться радістю серце і розквітають почуття. А вона? У неї існування холодне, як горище віконцем на північ, і нудьга, як мовчазний павук у темряві, обснує своїм павутинням усі закутки її серця". Це думки Емми, виражені словами автора, який передає те, що відчуває героїня. Внутрішня мова подана тут, як і в багатьох інших епізодах, у перекладі на мову автора. Невласне-пряма мова допомогла йому проникнути у свідомість героїв, висловити їх почуття, психологію, водночас стала засобом об'єктивного їх зображення.

Роман написано за всіма ознаками об'єктивізму. Ми не знайдемо тут авторських реплік, роздумів, звернень до читачів, відкритого коментування вчинків героїв, висловлення власного незадоволення або схвалення їхньої поведінки, як у О. де Бальзака і Ф. Стендаля. Але чітко бачимо, де проходить межа між любов'ю і ненавистю Флобера. Особистість автора виявляється в тому, як він зіставляє своїх персонажів, якими рисами їх наділяє, як відображає саме життя: сатирично загострено чи схвильовано пристрасно, які деталі для цього добирає. "Я вважаю, — писав Флобер у листі до Жорж Санд, — що сама по собі закругленість фрази нічого не варта, а вся справа в тому, щоб добре писати". І Флобер писав добре. Завдяки таланту, надзусиллям він зумів непривабливу реальність "переплавити" у високе мистецтво, створивши і за поетикою, і за основними компонентами роман нового типу.

Г. Флобер — один із найдосконаліших майстрів художнього слова, одна з ключових постатей літературного процесу другої половини XIX ст. Його творчість пов'язана з попередніми літературними традиціями (зокрема, з традиціями реалістичного роману О. де Бальзака і Ф. Стендаля), але водночас позначена новими художніми відкриттями. В реалістичних романах письменника відчутні риси натуралізму, символізму і навіть своєрідного імпресіонізму (зображення зовнішності героїні роману "Пані Боварі"). Флобер — визнаний майстер стилю і психологічного аналізу. Він збагатив романну "техніку" новими засобами художнього зображення людського характеру. Його психологізм полягає у намаганні повно і глибоко відтворити думки, почуття, переживання героїв.

3 теорії літератури

Образ-тип (грецьк. *typos* — відбиток, форма, взірець) — образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним або неповторним.

Законом створення типових образів-персонажів (типів), закономірністю художньої типізації є єдність загального та індивідуального. Загальне — це загальнопоширене, притаманне групі осіб, подібних у певному аспекті (соціальному, психологічному, моральному тощо); індивідуальне пов'язане з вродженими людськими особливостями, набутими неповторними якостями; тип є переплетінням вродженого, набутого і ситуативного. Співвідношення загального та індивідуального порізному виявляється в літературних напрямках. Наприклад, у романтизмі на перший план виходить індивідуальність типу — узагальнення виняткових явищ, характерів; у класицизмі й реалізмі — узагальнення рис, які стали типовими для певної групи людей, класу. Ця тенденція перестає діяти в розмаїтих стильових течіях модернізму, де здебільшого типовий образ-характер відсутній.

У літературі існують три способи типізації (створення типових образів): 1) відтворення яскравих життєвих типів; 2) трансформування достовірних прототипів, узагальнення тих якостей, які митець побачив у реальних людях; 3) творення “збірних образів” — поєднання в одному персонажі рис, притаманних групі людей.

Психологізм — художнє зображення внутрішнього світу персонажів, їхніх думок, переживань, бажань, розкриття складності та суперечливості духовних процесів, свідомого та підсвідомого, яскраво індивідуального та неповторного.

Психологізм — принцип організації художніх елементів в єдине ціле. Він характеризує творчу манеру, творчу індивідуальність письменника, виступає як стильовий принцип, стильова домінанта. Про психологізм йдеться тоді, коли психологічне відображення є основним способом розкриття характеру.

У літературі існують різні засоби психологізму:

- внутрішній монолог;
 - невласне-пряма мова;
 - форма оповіді від першої особи;
 - пейзаж (поданий у сприйнятті героя, що допомагає розкрити його переживання);
 - психологічна деталь;
 - мова героя, внутрішній діалог або полілог;
 - психологічний портрет (в якому на першому плані не зовнішні, а внутрішні, приховані риси героя) та ін.
- До найпоширеніших форм психологізму належать:
- внутрішні монологи;
 - психологічно забарвлена розповідь від імені автора, що передає динаміку думок, переживань;
 - потік свідомості;
 - психологічні описи, психологічні епізоди (введення снів, видінь, галюцинацій);
 - використання двійників як форми психологічного зображення (наприклад, чорт як своєрідний двійник Івана Карамазова);
 - замовчування як форма психологічного аналізу тощо.

Усі письменники зображують характери, які належать до психологічних явищ. Але деякі автори відтворюють внутрішній світ людини особливо яскраво, детально, а тому по праву вважаються "письменниками-психологами". Майстрами психологічного аналізу були Ф. Стендаль, Г. Флобер, Л. Толстой, Ф. Достоевський та ін.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Що вплинуло на формування Флобера як письменника?
 Що ви знаєте про "історію життя" Шарля Боварі?
 В яких епізодах розкривається ставлення Емми до чоловіка й дочки?
 Що таке невласне-пряма мова, знайдіть її приклади у тексті роману.
- ПОДУМАЙТЕ** Чому роман "Пані Боварі" поділено на три частини?
 Чому Флобер закінчує свій роман не смертю Емми чи Шарля, а згадкою про аптекаря Оме?

ПОРІВНЯЙТЕ Чому літературознавці визнають роман "Пані Боварі" взірцем флоберівського реалізму? У чому своєрідність психологічного роману?

За яких обставин минуло дитинство і виховання Емми та Шарля?

Яку роль відіграє розповідач у творах Бальзака та Флобера?

Порівняйте ставлення автора до Емми Боварі та аптекаря Оме.

НАПИШІТЬ Причина трагедії Емми Боварі. Сутність об'єктивного стилю Г. Флобера, втілення його у романі "Пані Боварі". Внесок Г. Флобера у розвиток реалізму (за текстом роману "Пані Боварі").

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. — К., 1982.

Ковбасенко Ю.І., Ковбасенко С.В. Матеріали до тематичного планування і проведення уроків зарубіжної літератури. 10 клас // Відродження. — 1994. — № 5—6.

Моруа Андре. Литературные портреты. — М., 1970.

Наливайко Д.С. Гірка реальність, перетворена силою слова на мистецтво. Матеріали до уроків за творчістю Г. Флобера // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 1998. — № 9.

Пронкевич О.В. Секрет довголіття "нецікавого сюжету", або "Емма Боварі — це я" // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1997. — № 9.

Пузиков А.И. Портреты французских писателей. — М., 1976.

Реизов Б.Г. Творчество Флобера. — М., 1955.

Федоров А.А. Зарубежная литература XIX—XX веков: Эстетика и художественное творчество. — М., 1989.

Не тільки спостережливий розум, а й фантазія, гумор, поезія, любов, якої він, за власним висловом, "носив цілий океан" у собі, допомогли йому описати всю Англію у живих, безсмертних тивах і сценах.

І. Гончаров

Чарлз Діккенс

(1812—1870)

Чарлз Діккенс увійшов у літературу як художник-реаліст, майстер тонкого психологічного аналізу, широкої соціальної типізації, життєрадісного гумору і нищівної сатири. Його творча спадщина — одне з визначних досягнень англійського реалізму XIX ст. Романи письменника великою мірою віддзеркалюють життя Англії вікторіанської доби. Вони стали її художніми символами. У своїй творчості автор продовжив традиції англійського роману XVIII—початку XIX ст., значно оновивши й розвинувши їх.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Народився Чарлз Діккенс 7 лютого 1812 р. на півдні Англії, у містечку Лендпорт, що поблизу великого морського порту Портсмут, у родині чиновника морського відомства. Дитячі роки провів в Чатемі, куди перебралася родина Діккенсів разом з п'ятирічним сином. У сім'ї часто влаштовували домашні спектаклі, в яких брали участь і батьки, і діти. Батько Чарлза любив читати вірші та співати. Під його впливом хлопчик назавжди полюбив сцену, театральні вистави. Читати і писати його навчила мати, яка була освіченою людиною. Завдяки бібліотеці батька він познайомився з арабськими казками "Тисяча і одна ніч", з романами Г. Філдінга і Т.-Дж. Смолетта. Його улюблені герої — Дон Кіхот М. де Сервантеса і Робінзон Крузо Д. Дефо. "Книги були єдиною і не-

змінною моєю втіхою”, — згадуватиме письменник, а Генрі Філдінга назве одним із головних своїх вчителів. У Чартемі Чарлз почав відвідувати початкову школу, проте отримати систематичну освіту йому не вдалося.

Батько хлопчика, Джон Діккенс, добродушний, але хвалькуватий і безтурботний, не міг матеріально забезпечити багатодітну сім'ю, в якій крім Чарлза було ще п'ятеро дітей. Фінансове становище родини різко погіршилося, і в 1823 р., рятуючись від кредиторів, Діккенси переїхали до Лондона. Через кілька місяців батько опинився у борговій в'язниці Маршалсі. Разом з ним поселилася і дружина з дітьми (це дозволяли англійські закони), а Чарлз, утративши мрію про навчання в школі, став робітником на фабриці вакси. Маленькому хлопчикові доводилося працювати по 10 годин на добу. Як згадував згодом письменник, це була найтяжча пора його життя. Місяці, проведені на фабриці, так глибоко закарбувалися в його пам'яті, що майже в кожному творі можна відчуті їхнє далеке відлуння, зокрема у романах “Олівер Твіст”, “Девід Копперфілд”, “Маленька Дорріт” та ін. Тема дитинства стане однією з провідних у його творчості.

Покладаючись на власні сили, дванадцятирічний хлопчик вистояв, зумів подолати прикроці існування бідаря і відчуті радість життя. Він жадібно вбирив враження. У цей період познайомився зі світом лондонської бідноти. Англійський біограф Ч. Діккенса Х. Пірсон зазначав, що “у лондонських нетрях він, сам того не підозрюючи, отримав свою справжню освіту...”.

Тільки невелика спадщина, яку отримав батько, дозволила Діккенсам вийти з боргової в'язниці. Чарлз залишив фабрику вакси. Його віддали до школи Веллінгтон-хауз, яка мала гучну назву “класична і комерційна академія”. Тут крім комерції вивчали англійську та латинську мови, літературу, математику, танці. Хлопець навчався добре, мріяв стати актором, але через матеріальну скруту змушений був залишити школу і піти працювати. Спочатку п'ятнадцятирічний Чарлз отримав місце розсилного в одній із судейських контор, а згодом став клерком. Йому доводилося вести протоколи судових засідань, фіксувати виступи суддів та адвокатів, що дало змогу ознайомитися з системою англійського судочинства. Цей період збігається з загостренням інтересу до театрального життя, що теж знайшло відображення у його творчості. Серед діккенсівських героїв багато акторів, окрім того, у своїх романах він використовував деякі принципи і засоби драматургії.

Із світу судових контор Чарлз потрапляє у світ журналістики. Опанувавши стенографію, він отримав у 1832 р. місце парламентського репортера. Відвідання засідань у Вестмінстерському палаці, знайомство з парламентарями, поїздки Англією значно розширили його світогляд. Молодого репортера запрошують працювати у газеті. У 1833 р. з'являється його перше оповідання, підписане псевдонімом "Боз", а 1837 р. — перша книга: "Нариси Боза".

У 1836—1837 рр. він працює над "*Посмертними записками Піквікського клубу*". Сучасники оцінили цей роман дуже високо, а публікація його принесла письменникові справжній успіх. Слава "*Піквікського клубу*" зміцнила віру молодого автора у своє письменницьке покликання, захоплення театром відсунулося на другий план. Змінилося і його особисте життя: після першого видання роману він одружився з дочкою редактора однієї з англійських газет Кетрін Хогарт. У цей час Діккенс надавичайно багато і плідно працює. Змінюється характер його художніх пошуків, з'являються романи, присвячені соціальній темі — темі злидарства та страждань мільйонів простих людей ("*Пригоди Олівера Твіста*" — 1838, "*Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі*" — 1839, "*Антикварна крамничка*" — 1840 та ін.).

На початку 1842 р. Діккенс виїхав до Сполучених Штатів Америки на запрошення письменника Вашингтона Ірвінга, відвідав великі американські міста, Канаду, і всюди його приймали тепло й урочисто. Подорож тривала п'ять з половиною місяців. В Америці Діккенс знайшов друзів, зокрема В. Ірвінга і поета Г.-У. Лонгфелло. Його полонила природа американського континенту, але водночас він не міг приховати розчарування від цієї поїздки. У Новому Світі письменник сподівався побачити республіку свободи, але його мрії не справдилися: "Свобода думок! Де вона?" — запитував він. Результатом мандрів стала книга нарисів "*Американські нотатки*" (1844), у якій письменник реалістично зображує те, що побачив, висміює лицемірство, шахрайство, засуджує рабство.

У 40-ві роки утверджується думка Діккенса про те, що суспільство можна змінити шляхом перевиховання людей, їх морального вдосконалення. Ці погляди знаходили втілення і в попередніх його творах, але з особливою силою вони починають звучати в циклі "*Різдвяні повісті*" (1843—1846).

Письменник багато подорожував, у 1844—1845 рр. відвідав Італію, Швейцарію, Бельгію. Враження від цих мандрів лягли в основу книги нарисів "*Картини з Італії*" (1846), а також увійшли до роману "*Крихітка Дорріт*"

(1857). Деякий час він жив у Лозанні (Швейцарія) на березі Женевського озера, наприкінці 1846 р. переїхав до Парижа, де познайомився з багатьма письменниками (Т. Готье, А. де Ламартіном, О. Дюма-батьком, Д.-Р. Шатобріаном, В. Гюго та ін.).

У 1848 р. Діккенс закінчив роботу над романом "Домбі і син", а згодом написав роман "Девід Копперфілд" (1850), який любив понад усі свої твори. 50-ті роки позначені у творчості письменника публікацією широкомасштабних соціально-сатиричних романів: "Холодний дім" (1852—1853), "Важкі часи" (1854), "Крихітка Дорріт" (1855—1857), "Великі очікування" (1861) та інших творів.

Останній роман Діккенса "Таємниця Едвіна Друда" так і залишився незавершеним, становлячи загадку для читачів, критиків і літературознавців. Твір має напружений сюжет, в якому багато загадкового, увага автора зосереджена на розкритті людських характерів.

В останній період життя письменник продовжує активно виступати з публічними лекціями. Його захоплено вітають в Англії, Шотландії, Франції, він здійснює триумфальне турне по Америці, хоча свого часу його твори, спрямовані проти американського способу життя, різко критикували. Він залишився таким, яким був завжди: непримиренним борцем за справедливість.

Діккенс був людиною великої та щедрої душі. Він допомагав матеріально не тільки своїй великій родині, а й багатьом знедоленим, які зустрічалися йому на життєвому шляху — старим акторам, сиротам, вдовам. Письменник влаштовував благодійні вистави, виступав з лекціями, а зібрані гроші видавав тим, хто потребував допомоги. Публічні виступи Діккенса мали великий резонанс у тогочасному житті. Викриваючи ганебні закони суспільства, митець своїм словом і активною громадською позицією намагався змінити жорстокі порядки.

9 червня 1870 р. Діккенс помер. "Вся Англія оплакувала його, як не оплакувала жодного зі своїх героїв", — писав Г.-К. Честертон. Його поховано у Вестмінстерському абатстві — усипальниці прославлених людей Англії — між У. Шекспіром і Г. Філдінгом.

ВІХИ ТВОРЧОСТІ

Творчість Діккенса є яскравим прикладом втілення особливостей англійського реалізму і відзначається гли-

боким соціальним аналізом навколишньої дійсності. Шляхи вирішення життєвих і соціальних проблем письменник шукає у морально-етичній площині.

Іншою характерною рисою його творів є їх насиченість відомим в усьому світі англійським гумором, який має у письменника свою специфіку. Це виявилось уже в першій його книзі *“Нариси Боза”* (1837). Читачам сподобався веселий гумор і спостережливість автора. Книга поділяється на окремі цикли (наприклад, *“Картинки з натури”*, *“Лондонські типи”*). Жанр нарису спонукав автора до зображення актуальних проблем сучасності. Об’єктом дослідження стало життя столиці, її вулиць і провулків, окремих лондонців, смішне і жахливе. Як зазначав письменник у передмові до першого видання твору, мета цих нарисів і оповідань — “дати маленькі замальовки справжнього життя і звичаїв”. І дійсно, читаючи їх, ми відчуваємо себе свідками того, як народжуються, живуть, працюють, страждають, розважаються й умирають мешканці англійської столиці.

“Посмертні записки Піквікського клубу” (1836—1837) — весела, по-своєму безтурботна книга, де щасливі обличчя, смішні непорозуміння, неймовірно кумедний збіг обставин створюють особливу мажорну тональність. Успіху роману сприяли ілюстрації талановитого художника Роберта Сеймура (пізніше його роботу продовжив Хеблот Браун, відомий під псевдонімом Фіз). Спочатку Р. Сеймур задумав серію малюнків про смішних джентльменів, яку Діккенс мав супроводжувати текстом. Але письменник прагнув йти власним шляхом. І тоді він вигадав містера Піквіка та його друзів, а художники допомогли йому “оживити” цих персонажів. Так з’явилися на світ герої смішних історій: наївний, простодушний, добрий літній товстун Піквік, з животиком, у круглих окулярах і чорних гетрах, та його друзі: поетичний, загорнутий у романтичний синій плащ Снодграсс; уразливий, постійно закоханий Тапмен та пройдисвіт Уїнкль. Ці “великі мужі” вирішили “в ім’я прогресу науки здійснити цікаві подорожі Англією і познайомити людство з відкриттями, які вони зробили. Автор змальовує піквікістів з легким, м’яким гумором, в основі якого — протиріччя між видимим і суттєвим. Вони виглядають справжніми диваками, які не знають навколишнього світу, його потреб і тільки роблять вигляд, що займаються серйозними справами. Наприклад, голова клубу містер Піквік написав цілу “дисертацію” про поведінку маленької рибки

“колюшки”, а клуб названий “Піквікським” на честь його “наукових заслуг”.

У романі відчутні елементи ідилії, навіть утопії. Ідиличними є стосунки між друзями. Садиба містера Уордла, до якої вони потрапляють, нагадує справжній рай. Проте з часом з містером Піквіком відбуваються дивні зміни — замість дивакуватого героя перед нами постає борець за справедливість, який відчуває у собі потребу допомагати людям. Цією рисою і своєю непрактичністю містер Піквік схожий на Дон Кіхота М. Сервантеса, а його слуга Сем Уеллер — на Санчо Пансо, за винятком хіба що зовнішності та віку.

Твір Діккенса нагадує романи “великої дороги” — популярний жанр у творчості Г. Філдінга, Т.-Дж. Смоллетта, Л. Стерна. Його структура дає змогу вільно вводити в оповідь нові епізоди, описи і, звичайно, нових героїв. Але діккенсівський роман запам’ятовується не стільки “енциклопедичною” інформацією про деякі особливості англійського життя, скільки добрим, веселим гумором.

Роман “Пригоди Олівера Твіста” (1838) був написаний під впливом вражень від “Закону про бідних” 1834 р. За цим законом безробітних розлучали із сім’ями і силоміць забирали до спеціальних притулків, так званих “робітних домів”, які в народі називали в’язницями. Тут їх майже не годували і примушували виконувати безглузду, нікому не потрібну роботу. Письменник був глибоко вражений трагедією мешканців цих притулків і особливо дітей. Починаючи роботу над твором, він мав намір написати модернізований “шахрайський роман”, у якому б злодії виявилися “благородними героями”. Але на цей задум наклалася соціально-викривальна ідея, і з’явився не зовсім звичайний пригодницький роман. “Пригоди” хлопчика Олівера Твіста були такими жадливими, а твір настільки сколихнув громадську думку країни, що уряд був змушений створити спеціальну комісію для перевірки наведених автором фактів.

“Олівер Твіст” започаткував серію романів, у центрі яких — проблема становлення особистості, історія молоді людини. Ці твори мали подібну сюжетну схему. Дитина, кинута напризволяще, зазнає кривди, принижень, але врешті-решт, завдяки збігові щасливих обставин, починає жити в добрі й злагоді, серед люблячих людей. Це, безперечно, “роман виховання”, але водночас — перший реалістичний роман гостро критичного спрямування в англійській літературі ХІХ ст. Предметом зобра-

ження у ньому стала жахлива дійсність, яку на той час дуже зрідка відтворювали в художній формі.

Однією з важливих тем роману є показ страшних умов життя мешканців робітних домів, зокрема трагедії дітей, які потрапили до цих будинків-в'язниць. Письменник засуджує чиновників, які керують такими закладами, їх жаждою до грошей. Не менш важливою є й тема лондонського "дна", злочинного світу. На цьому тлі автор утверджує ідею добра і справедливості, підтримуючи віру читача в краще майбутнє.

В основі сюжету — історія життя знедоленого хлопчика Олівера Твіста, який після смерті матері залишився круглим сиротою. Пройшовши тяжку школу знущань у робітному домі, він опинився на самісінькому дні Лондона — у жахливих нетрях столиці. Гострота сюжету утримує читача в постійному напруженні. Велику роль у художній структурі роману відіграє елемент таємниці. За всіма страшними подіями твору стоїть зловісна фігура Монкса, який хоче скористатися спадком Олівера. Але жахливі сцени змінюються щасливим фіналом: хлопчика всиновлює добра людина, пан Браунлоу, поневіряння Олівера закінчуються, зло покаране, а добродійність торжествує.

В "Олівері Твісті" знайшли відображення щиро християнські погляди письменника: він вірив у непереможну силу добра. Добро і зло — два композиційні центри у цьому і наступних романах, зокрема у "Ніколасі Нікклбі" (1838—1839) і "Антикварній крамничці" (1840—1841). Як правило, герої в романах Діккенса чітко поділяються на "добрих" і "злих". Наприклад, до добрих в "Олівері Твісті" належать містер Браунлоу, місіс Мейлі, Роз Мейлі, лікар Лосберн. І навпаки, втіленням зла є підступний Монкс та члени злочинської зграї Фейджіна.

Важливою особливістю композиції та стилю роману є численні авторські коментарі з роздумами про театр і літературу, про діючі закони тощо. Вони мають різне стилістичне забарвлення і містять гумористичні, іронічні, а то й саркастичні елементи. Письменник майстерно використовує засіб "контрастного монтажу" (несподіване чергування сцен і швидка зміна часу й місця дії), а також лірико-гумористичну тональність, що найбільшою мірою відповідає його задуму. На відміну від доброгo, веселого гумору "Записок Піквікського клубу", в "Олівері Твісті" переважають сарказм й іронія.

"Різдвяна пісня в прозі" (1846) належить до найпопулярнішого циклу "Різдвяні повісті". За жанром вони

нагадують казку, в якій достовірність переплітається з вигадкою. Головною темою згаданої повісті є перетворення скнари на доброго й чуйного старого, а ідея полягає в уславленні чутливого серця, в утвердженні віри в те, що добро перемагає зло, а співчуття до людини робить її щасливою.

Життя Скруджа проходить у похмурій конторі. У нього немає друзів, а єдиною втіхою є гроші. “Це була не людина, а кремій”, — пише автор. Він умів “вичавлювати соки, витягувати жилю, вганяти в гроб, загрибати, захоплювати, заграбастувати, вимагати...” Душевний холод наклав відбиток і на його зовнішність: “...заморозив зсередины старечі риси його обличчя, загострив кривкуватий ніс, зморщив шкіру на щоках”, “примусив поси- нити губи і почервонити очі”.

Напередодні Різдва із старим відбуваються казкові перетворення. Духи часу, які з'явилися в холодному домі Скруджа, показали героєві його справжнє життя. Дух Минулого повернув його в роки дитинства й юності, показавши те єдине божество (гроші), якому він вклонявся і заради якого зрадив кохання. Завдяки Духу Теперішнього він побачив будинок племінника Боба Крей- чіта на околиці Лондона, де небагата, але дружна сім'я святкує Різдво зі смаженою гускою і згадує зі співчуттям дядечка Скруджа, якого бракує на святі. Останній Дух відкрив перед ним завісу майбутнього і показав кінець його життя — смерть самотньою, нікому не потрібної людини. Ця картина настільки налякала Скруджа, що він почав просити Духа пожаліти його, обіцяючи: “Я спокутую своє Минуле, Сучасне і Майбутнє, і згадка про трьох Духів завжди житиме в мені”. Скрудж прокинувся, і з ним відбулася метаморфоза: скупий стає надзвичайно добрим і таким щедрим, “що наше славетне старовинне місто може ним тільки пишатися”. Проблема духовного переродження — одна з основних у Діккенса не лише у цій повісті, а й у всій його творчості. В “Різдвяних казках”, не таких вже і простих за своєю глибинною сутністю, знайшла втілення позасоціальна філософія добра і світла.

У 1848 р. Діккенс закінчив роботу над романом “Домбі і син”, який є одним з етапних у його творчій еволюції. У ньому автор уперше дає широку панораму суспільного життя. Серед його героїв — представники майже всіх верств тогочасного англійського суспільства. Відчуваються зміни у техніці письма: манера оповіді стає більш стри-

маюю і об'єктивованою. Долі героїв меншою мірою, ніж у попередніх романах, залежать від випадку. Автор починає відходити від одноплановості й прямолінійності у зображенні персонажів, які в цьому романі відзначаються психологічною складністю. У творчості письменника з'являється підтекст.

Усі ці художні відкриття мають місце і продовження у наступних його творах, зокрема у романі *"Девід Копперфілд"* (1850). За жанром це "роман виховання", але герой зображений у ньому інакше, ніж у попередніх творах. Форма оповіді від першої особи, своєрідної сповіді, дозволила авторові показати його "зсередини", простежити не лише етапи життєвого шляху Девіда, а й зміни у його духовному світі.

У творі відображені деякі моменти власного життя письменника. Але це не дає підстави вважати його автобіографічним. Сам автор заперечував це. Образ Девіда — результат уяви письменника. І хоча зв'язок між автором і героєм існує, він не так зовнішній, як внутрішній: Діккенс наділив Девіда своєю спостережливістю, пам'яттю, своїми спогадами.

Розповідь у романі ведеться від першої особи, а твір побудований у формі життєпису. У ньому передано "рух життя" від дитинства до зрілості, а художня структура є типовою для "роману виховання". Автор простежує етапи формування героя від народження до того часу, коли він став письменником.

Життя маленького Девіда, батько якого помер ще до народження сина, сповнене страждань. Вони почалися з появи в їх затишній, майже ідилічній родині суворого і жорстокого вітчима Мердстона. Виконання уроків під наглядом вітчима перетворюється на муку. Зображуючи ці сцени, автор хотів підкреслити, що страх — поганий вчитель. Насолоду дають лише знання, отримані за власним бажанням. Поневіряння хлопчика тривають у школі містера Крікла, який подібно до Мердстона є втіленням жорстокості й деспотизму. Проте, незважаючи на атмосферу страху, яка панувала в школі, Девід не занепає духом. Саме там розвинувся його талант розповідача, який допоміг йому визначитися в майбутньому. Після смерті матері хлопчик потрапляє на фабрику вакси, але, не витримавши тяжких умов праці, втікає звідти і подається на пошуки своєї єдиної родички Бетсі Тротвуд. Нарешті страждання героя скінчилися: Бетсі всиновлює його, оточує любов'ю і турботою, згодом він вступає до школи доб-

рого містера Стронга, знайомиться з іншими доброзичливими й порядними людьми. Дорослий Девід живе серед друзів, намагається заробити на життя літературною працею, і це йому, зрештою, вдається. Після невдалого першого шлюбу він одружується нарешті з гідною любові й шани дівчиною Агнес, яка віддано кохала його все життя і втілює вікторіанський ідеал жінки.

“Девід Копперфілд” — багатотемний роман. Темі сім’ї й кохання посідають в ньому важливе місце. Автор подає багато моделей сімейних стосунків (Девід — Дора, Девід — Агнес, доктор Стронг — Анні), але найближчими його серцю є ті сім’ї, в яких панує атмосфера любові. Символом сімейного затишку у творі стає старий перекинутий баркас, який правив за домівку родині Пегтоті. Однією з провідних у романі є також проблема виховання. У зображенні різних його систем простежується чітка авторська позиція. Діккенс засуджує виховання, пов’язане з насильством, приниженням людської гідності (“принципи Мердстонів” і “систему Крікля”). Одна із жертв неправильного виховання — Стірфорт, якого з дитинства привчили зневажати людей. Але зло в художній системі Діккенса, як завжди, суворо карається, а добродічні герої, навпаки, знаходять щастя.

Важливу роль у романі відіграє проблема формування не просто людської особистості, а митця. Автор намагається дати “портрет письменника”. Така спроба знайшла своїх послідовників у майбутньому, зокрема Дж. Джойс назвав свій роман “Портрет художника в юності”.

Елементи тонкого гумору, іронії та сатири пронизують текст твору, поєднуючись з ліричними та філософськими роздумами. Це дає можливість стверджувати, що за жанром “Девід Копперфілд” не тільки “роман виховання”, а й філософський роман, бо в ньому йдеться про сенс людського життя. “Я сподіваюсь, що справжня любов і правда врешті-решт запанують над усіляким злом і горем у цьому світі”, — говорить автор устами своєї героїні.

Вдало обрана форма оповіді від першої особи, поєднання точки зору дитини й дорослої людини, психологізм у зображенні героїв, високий моральний пафос, вміння автора заінтригувати читача, викликати посмішку на його обличчі і примусити замислитися — усе це робить роман “Девід Копперфілд” визначним явищем не тільки англійської, а й світової літератури. Не випадково Л. Толстой зазначав: “Просійте світову прозу — залишиться Діккенс, просійте Діккенса — залишиться “Девід Копперфілд”.

Найбільшими досягненнями наступного десятиліття були романи “Великі сподівання” (1860—1861), “Наш спільний друг” (1864—1865), “Таємниця Едвіна Друда” (1869—1870).

Роман “Великі сподівання” цікавий зверненням письменника до теми снобізму*, досить популярної в англійській літературі. Розвінчуючи аристократів, автор підводить читача до висновку, що між вищим аристократичним світом і злочинним немає великої різниці. Його роман нагадує твори О. де Бальзака, в яких розглядаються подібні тематичні мотиви (“Втрачені ілюзії”, “Пипшота і злиденність куртизанок”). По суті, “великі сподівання” Дікенса — це “втрачені ілюзії” Бальзака.

Пізній Діккенс близький до Ф. Достоєвського, і не тільки використанням детективних елементів, а й увагою до проблем складності людської природи, суперечливості характерів. Творчість письменника останнього періоду позначена рисами песимізму, хоча до кінця свого життя автор, як і його герої, не втрачає віри в добро.

“Домбі і син” (1846—1848)

ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНА ОСНОВА

Роман написаний рукою зрілого майстра і відкриває новий період творчості письменника. З часу виходу у світ він користувався надзвичайною популярністю. Повна назва роману “Торговий дім “Домбі і син. Оптом, у роздріб і на експорт” має подвійне значення, акцентує увагу на тому, що мова йтиме про саму родину Домбі й про її сімейний бізнес. Центром конфлікту автор обрав торговельну фірму, інтереси якої ставляться її власником понад усе. Простежуючи, до яких наслідків можуть призвести такі життєві орієнтири, письменник уподібнюється до вченого-аналітика. З відчутною іронією, звертаючись до прийомів гіперболізації, підкреслює він значення торгівлі в житті сімейства Домбі: “Землю створено для Домбі і Сина, щоб вони могли на ній торгувати...”, “Домбі і Син часто мали справу зі шкірою, але ніколи — із серцем”.

*Сноб — людина, яка наслідує моду, смаки, манери “вищого світу”, і ставиться зневажливо до людей, що до нього не належать, стоять нижче на суспільній драбині.

У романі автор в художній формі висловив свої ідеали добра, справедливості, краси. Їх розуміння якнайкраще відповідало християнським уявленням читачів вікторіанської епохи. Цим і пояснюється популярність книги. Водночас проблеми і теми, які перебувають в центрі уваги автора, — добра і зла, щирості і лицемірства, сенсу життя, виховання, сім'ї, справжніх і фальшивих цінностей — завжди хвилювали і хвилюватимуть читачів усіх поколінь.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ. ОБРАЗНА СИСТЕМА

Як і в попередніх романах Діккенса, конфлікт добра і зла зумовлює сюжетну дію. Але в романі "Домбі і сині" цей конфлікт значно ускладнений, бо полем битви протилежних сил стають людські душі. І хоча героїв роману, як і раніше, можна чітко поділити на "добрих" і "злих", поділ цей досить умовний, особливо коли йдеться про героїв, негативно забарвлених, — містера Домбі, Каркера, Едіт. Складається враження, що автор досліджує так званих "носіїв зла", щільно вдивляється в них й іноді навіть співчуває їм.

Центром художньої структури роману є образ власника фірми Домбі. Від нього залежать долі інших персонажів. Упродовж всього твору він розкривається з різних поглядів: як батько у своєму ставленні до сина Поля і дочки Флоренс; як чоловік у стосунках з першою дружиною, яка "не віддала йому свого серця", та з другою, яка втекла від нього. Домбі показаний також як комерсант у взаєминах з партнерами та підлеглими.

Але автор висуває на перший план не ділові, а моральні якості містера Домбі. Замисливши роман про гордовитість і пику, він реалізував свій задум, використовуючи широке соціальне тло. У творі багато персонажів і сюжетних ліній, проте його композиція струнка і чітко виражена. В ньому немає випадкових подій, невмотивованого збігу обставин, які характерні для раннього періоду творчості письменника.

Роман складається з окремих розділів, тісно поєднаних між собою. В центрі кожного з них — важлива для сюжетного розвитку подія.

Починається твір з доленосних моментів у житті кожної людини — народження і смерть, які нікого не можуть залишити байдужими. Автор майстерно передає почуття радості містера Домбі від того, що його фірма "буде тепер не тільки за назвою, а й фактично Домбі і

Син". Ця радість така велика, що він забуває про свою роль гордовитого і неприступного володаря фірми, називає свою дружину Фанні "милою", а нелюбій дочці Флоренс великодушно дозволяє підійти до маленького братика. З перших сторінок роману стає зрозумілим, що одні його герої щирі в прояві своїх почуттів, а інші — в масках. Маска гордині — на обличчі Домбі, улесливості й лицемірства — на обличчі його сестри Луїзи. І на цьому тлі — щире і невідоме горе маленької шестирічної Флоренс, яка втратила матір, найдорожчу і найближчу для себе у світі людину. З цієї хвилини вона почуватиме себе сиротою у великому холодному домі батька, для якого завжди була "фальшивою монетою" в його капіталі.

Принцип контрасту домінує у побудові кожної частини твору і часто набуває нових форм. Наприклад, вже у другому розділі автор протиставляє дві системи життєвих цінностей: з одного боку, містера Домбі, з іншого — машиніста Тудла і його дружини Поллі, які сердечно люблять одне одного і своїх дітей. Люди в масках і без масок представлені як два протилежні світи. Осиротіла і вбита горем Флоренс знаходить спільну мову з Поллі Річардс — годувальницею маленького Поля, яка єдина зуміла пояснити їй, куди зникла її мама і сміливо почала захищати дівчинку.

Дікенс робить читача безпосереднім учасником описуваних подій (може, за це так любили його твори сучасники). Він знайомить із простими, щиросердими, добрими людьми — Соломоном Джилсом — власником лавки суднових інструментів, його племінником Уолтером Геєм, який працює у фірмі містера Домбі, та їх дивакуватим другом — капітаном Катлем. Досить напруженням і важливим у розвитку дії є епізод про пригоду, яка сталася з Флоренс під час прогулянки, та про історію її знайомства з Уолтером Геєм. Обікрадена, переодягнена дівчинка нагадує Попелюшку, а її рятівник — казкового принца. Мине багато часу, доки з'єднаються сюжетні лінії Флоренс, для якої лака Сола Джилса стане рідною домівкою, і Уолтера Гея, який не з доброї волі поїхав до далекої Вест-Індії.

Сумною є історія короткого життя Поля. Хлопчик стає жертвою надмірної гордині містера Домбі, незважаючи на те, що "він любить сина усією любов'ю, на яку був здатний..." Автор акцентує увагу на втратах, які довелося пережити маленькому Полю: смерть матері, позбавлення спілкування з чужою і доброю нянею Поллі, яку містер Домбі вигнав з власних "аристократичних" мірку-

вань. Наступним випробуванням для хлопчика стали системи виховання, через які йому довелося пройти. Спочатку його віддають до пансіону місіс Піпчін, яка має один секрет: давати дітям усе, чого вони не люблять і забороняти те, що люблять. У іншій школі, доктора Блімбера, панує система “форсуючого розвитку” і “насиленницького вирощування знань”. Тут забивають дитячі голови схоластичною наукою. Задумливий і серйозний, схожий на старого своїм виразом обличчя, Поль ставить такі запитання, на які важко відповісти дорослим. Наприклад, запитанням про гроші піддає сумніву їх силу і могутність. Поль по-справжньому добрий і мудрий. Зображуючи його, автор висловлює думку про те, що дитяча душа — не чиста дошка, від народження в дитині багато закладено природою. Але суспільство не завжди розумно втручається в дитячу свідомість. Інколи шкільна система калічить, як скалічила вона Тутса. Слабке здоров’я Поля не витримало надмірних навантажень. Його душа була “завелика для тіла”, — підкреслює автор. Таким чином, причини передчасної смерті Поля досліджені письменником на психологічному і соціальному рівнях.

Після смерті Поля ставлення містера Домбі до дочки Флоренс не змінилося, навпаки, він не міг вибачити, що син любив саме сестру. Важливим моментом в подальшому розвитку сюжетної дії є одруження Домбі з Едіт Грейнджер. До цього шлюбу його спонукала мрія мати спадкоємця-сына, а також те, що майбутнє своєї фірми від убачав у зв’язках з аристократією. Але дружина, куплена за гроші, не зробила Домбі щасливим. Гордовита Едіт не могла вибачити комерсантові того, що він купив її у матері “в кредит”, ніби якийсь “особливий сорт” “екстраординарного товару”. Вона розіграє фіктивний роман з управляючим Каркером, який зумисне вів справи фірми так, щоб вона збанкрутіла. І робить це, щоб образити ненависного їй чоловіка, влучивши у найвразливіше місце Домбі — його безмежну гордість.

Використовуючи елементи психологічного аналізу, письменник майстерно змальовує стан містера Домбі в гу мить, коли він зрозумів, що Едіт додому не повернеться. Розпач батька в ці хвилини відтінюють переживання Флоренс. Але її благородний порив — намагання висловити співчуття батькові — наптовхнувся на кам’яну стіну нерозуміння і холодності. “Він у сліпому шалі підніс свою жорстоку правицю і вдарив її навідліг із такою силою, що дівчина заточилася на мармуровій підлозі...” Саме на

Флоренс він вилив біль і злість своєї деспотичної натури, не розуміючи, що убиває її останню надію на батьківську любов. Замість неї "вона побачила його жорстокість, байдужість, ненависть..." Після цього моменту Флоренс назавжди залишить дім містера Домбі. Цей епізод є одним з кульмінаційних у другій частині роману.

Долі головних героїв різко змінюються. Флоренс знаходить притулок у лавці судових інструментів. І хоч Сол Джилс, хазяїн лавки, поїхав шукати племінника, осередком душевного тепла тут залишився дивакуватий капітан Катл. Сюжетна лінія, пов'язана з образом Флоренс, має незмінний у художній системі Діккенса щасливий кінець: повернеться Уолтер, вони одружаться, матимуть сина Поля і будуть щасливі.

А в житті містера Домбі наприкінці роману відбуваються несподівані зміни. Розорений Каркером та своєю нерозумною поведінкою, він залишиться самотнім у великому холодному домі, і коли йому спаде думка про самогубство, знову з'явиться його добрий ангел — Флоренс і врятує його. "Метаморфози", які відбулися з містером Домбі, можуть здаватися неправдоподібними. Ми бачимо сивого джентльмена, на обличчі якого відбилися життєві негаразди, перетворивши його на свою протилежність: Домбі став добрим, а його гординя змінилася радістю за свою дочку, яка подарувала йому онука — теж Поля. Та, можливо, в цих змінах немає нічого неправдоподібного. Змальовуючи поведінку багатого Домбі, автор часто згадує про демона, який незмінно знаходиться поряд з ним, живе у його кімнаті. Демон, що оселився у душі Домбі, не сприймав ангела Флоренс. Та ось зникло те єдине, чим Домбі все життя пишався — його багатство. І тоді на зміну попередній системі цінностей прийшла інша — людяна, християнська. Ще до появи романів Ф. Достоевського Діккенс почав розглядати душу людини, як поле битви демона й ангела, зла і добра.

Змальовуючи героїв роману, автор підкреслює їх характерні особливості. Улюблений стильовий прийом письменника, за яким його можна легко впізнати, — домінанта характеру. Так, домінантними рисами характеру Домбі є гордовитість, пиша, холодність. Цьому підпорядковані окремі деталі: коли хрестили маленького Поля, в церкві було холодно, житло Домбі холодне, за обідом у ньому подавали холодну їжу тощо. Прикладів гордовитості містера Домбі дуже багато, цій рисі присвячений весь роман. Але найяскравіше вона виявляється у ставленні його до своїх дітей та дружин.

Лейтмотивом образу управляючого містера Каркера є його білі зуби. Це джентльмен “з рожевою шкірою й двома чіткими низками блискучих зубів, їхня білизна та правильність форми вганяли вас у розпач. Не помітити цього було неможливо, бо, розмовляючи, він завжди показував, що вони в нього є, і так широко розтягав рота в усмішці (усмішка, однак, дуже рідко сягала далі його рота), що починав нагадувати вищиреного kota”. Зображуючи зовнішність Каркера, письменник використовує прийом гіперболізації: череп, гіена, кішка — всі вони разом узяті, не могли б показати стільки зубів, скільки показує Каркер.

Домінанта характеру Флоренс — її сердечність і доброта. Автор тяжіє до універсалізму у доборі моделей людських характерів. Якщо Флоренс — втілення доброти, то містер Домбі — це розум без доброти, а містер Тутс — доброта без розуму.

Незважаючи на виділення провідних рис, притаманних героям роману “Домбі і син”, характери їх набагато складніші, ніж у попередніх творах письменника. Особливо це стосується негативно забарвлених персонажів. Якщо Флоренс, Уолтер Гей, Сол Джилс, маленький Поль, капітан Катл, Тутс однозначно належать до героїв, що “мають серце”, то сказати про містера Домбі, Едіт і Каркера, що вони “не мають серця” можна лише з певними застереженнями.

Прийом контрасту — один з найважливіших у побудові твору. Друга його частина, яка починається з моменту одруження містера Домбі з Едіт, тісно пов’язана з першою, є її логічним продовженням. Але авторські акценти у другій частині зазнають певних змін. Роман розпочинається своєрідним гімном на честь народження сина, а закінчується гімном на честь дочки.

В історії світової літератури XIX ст. Діккенс — один з провідних класиків, який зробив неоціненний внесок у розвиток реалізму. Він створив у своїх романах великий уявний світ, у якому вікторіанська Англія впізнала себе. Життя всіх прошарків населення Лондона знайшло у цьому світі яскраве відображення. Але водночас Діккенс — великий мрійник-романтик і в житті, і в творчості. Він вірив, що з допомогою проповіді добра, правди і краси можна зробити світ кращим. Історія впевнює нас у тому, що, мабуть, він мав рацію. І якщо дидактизм і моралізаторство письмен-

ника інколи дратують декого з сучасних читачів, то його вміння створювати “живі” образи-характери, викликати посмішку, а то й примушувати плакати не підлягає сумніву.

У романному світі Діккенса кожен знаходить те, що йому до вподоби. Наприклад, Дж. Оруеллу письменник був близький умінням писати про простих людей, ненавистю до тиранії. “...Діккенс, — на його погляд, — постійно закликає до вдосконалення духу, а не суспільної структури”. С. Цвейг вважав великою заслугою письменника те, що “він знайшов романтику в буденності, відкрив поезію прози”, підкорив читача силою своєї уяви: “Діккенс змальовує все так виразно і детально, що мимоволі підкоряєшся його гіпнотизуючому погляду”.

Гумор Діккенса увібрал у себе багато відтінків і є складовою частиною поняття “англійський гумор”. Із творами Діккенса були добре обізнані Т. Шевченко (деякі з них він згадував у повістях “Художник” та “Близнята”), П. Куліш, І. Франко, Леся Українка та інші українські письменники. Його вплив відчули на собі Дж. Конрад, Г. Джеймс, Ф. Кафка, У. Фолкнер, Т. Еліот, М. Пруст, Ф. Достоевський та багато інших митців слова.

З теорії літератури

Гумор (лат. *humor* — волога, рідина) — різновид комічного, відображення смішного в життєвих явищах і людських характерах, доброзичлива насмішка.

Доброзичливий гумор осміює здебільшого часткові недоліки загалом позитивних явищ, окремі смішні риси в характері людини. Поняття “гумор” вживається і в ширшому значенні — як сміх і смішне загалом. Засоби гумору з давніх давен використовували в літературі з метою очищення людини, позбавлення її моральних вад.

Сатира (лат. *satira*, від *satura* — суміш, усяка всячина) — 1) різновид комічного, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного; 2) особливий спосіб художнього відображення дійсності, який змальовує її як алогічне, потворне, неспроможне явище.

Якщо гумор не заперечує об'єкта висміювання, то для сатири характерне цілковите заперечення й різке осміяння зображуваного. Вона спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, і на відміну від гумору, має гострий, непримиренний характер. Часто об'єктом сатири є людські риси та вчинки, які суперечать нормам моралі та естетичному ідеалу автора. У вузькому значенні і сатира — твір викривального характеру.

ПЕРЕВІРТЕ: СЕБЕ

РОЗКАЖІТЬ У чому полягає особливість романів Діккенса? Які твори Діккенса справили на вас найбільше враження?

Який відбиток у творчості письменника знайшли окремі сторінки його життя? Назвіть твори, в яких є елементи автобіографізму.

Розкажіть про особливості світогляду Діккенса. Які ідеали він сповідував у своїй творчості?

Яке значення у творчому спадку письменника має його роман "Записки Піквікського клубу"?

Розкажіть про історію його написання.

Розкрийте значення роману "Олівер Твіст" у творчості письменника.

Яке значення у творчості Діккенса має повість "Різдвяна пісня"?

Назвіть романи письменника, які належать до жанру "роману виховання".

Які особливості має система образів у романі "Домбі і син"?

Які риси характеру містера Домбі виділяє письменник??

У чому полягає значення творчості Діккенса?

ПОДУМАЙТЕ У чому секрет популярності творів Діккенса?

Які особливості його гумору знайшли відображення у романі "Записки Піквікського клубу"?

Який композиційний прийом використовує автор, змальовуючи характери героїв у романі "Олівер Твіст"?

Чи можна вважати роман "Девід Копперфілд" автобіографічним?

Які ідеали письменника втілені у "Різдвяній пісні"? У чому полягає актуальність цього твору? Як ви розумієте вирази "домінанта характеру", "лейтмотив образу"? Наведіть приклади домінуючих рис характеру містера Домбі, його сина Поля, дочки Флоренс, управляючого Каркера та інших героїв роману "Домбі і син". Які особливості психологізму Діккенса виявилися в романі "Домбі і син"? Охарактеризуйте авторське ставлення до різних систем виховання, зображених у цьому творі. Які ідеали автора знайшли втілення у романі "Домбі і син"?

- ПОРІВНЯЙТЕ** У чому схожі й чим відрізняються "системи виховання" в романах "Девід Копперфілд" і "Домбі і син"? Порівняйте щасливі кінцівки в різних романах письменника. У чому полягає їх схожість і відмінність? Порівняйте ставлення містера Домбі до Поля і Флоренс. Чим зумовлена його відмінність? Порівняйте ставлення містера Домбі до Флоренс на початку і в кінці роману. Чим зумовлена його різниця? Порівняйте кінцівку повісті "Різдвяна пісня в прозі" та роману "Домбі і син". Чим вони схожі?

- НАПИШІТЬ** За що любили і люблять Діккенса? Мої улюблені герої (за матеріалом романів Ч. Діккенса).

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Катарский И.М. Диккенс (Критико-биографический очерк). — М., 1960.
- Либман Э.Я. Чарльз Диккенс: Життя і творчість. — К., 1982.
- Сильман Т.И. Диккенс: Очерки творчества. — М., 1970.
- Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические изыскания. — М., 1990.
- Михальская Н.П. Чарльз Диккенс: Книга для учащихся. — М., 1987.
- Шахова К.О. Смюток і сміх Чарльза Діккенса // Шахова К. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX — XX ст. — К., 1975.

Федір Достоєвський

(1821—1881)

Федір Достоєвський — оригінальний мислитель-гуманіст, творчість якого проймає почуттям любові до людини і неможовного болю за неї. У своїх творах він зумів передати глибину людських страждань, переживань, майстерно використовуючи мистецтво психологічного аналізу. Письменник відійшов від одностороннього, однопланового зображення характерів героїв, показав складність людської душі, яка є одвічним полем двоборства добра і зла, божественного і диявольського. Достоєвський значно модифікував жанр соціального роману, поширеного на той час в європейській літературі, надавши йому інтелектуальної та філософської насиченості. Більшість його героїв — носії певних ідеологій. Вони усвідомлюють несправедливість суспільного існування і намагаються подолати її, шукають, помиляються і страждають.

Він більшою мірою, ніж будь-хто інший, є творцем сучасної прози. Він вдихнув у прозу таку внутрішню напруженість, яка зараз сягнула найвищої межі.

Дж. Джойс

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Походження роду Достоєвських було пов'язане з українською землею. За документами XVI ст. їх родове село Достоєво знаходилося у Пінському повіті на південному заході Росії, від нього і походить прізвище — Достоєвські. Рід Достоєвських переселився в Україну ще до XVIII ст. Поступово він згасав та втрачав свою знатність. Дід майбутнього письменника служив протоієреєм в містечку Брацлав Подільської губернії. Його молодший син Михайло порушив сімейну традицію, залишив Подільську гімназію та поїхав до Москви вчитись у Медико-хірургічній академії.

Народився Федір Михайлович Достоєвський 11 листопада 1821 р. у Москві. Його батько працював лікарем у Маріїнській лікарні для бідних, на території якої пройшли дитячі роки

хлопчика. Він і його брат Михайло вчилися у приватному пансіоні. Брати товаришували, їхнім кумиром був Й.-Ф. Шіллер. Хлопці жили напружено, їм життям, мріяли про прекрасне. Дружба та духовна близькість між ними збереглися і в зрілі роки.

Але життя завдавало ударів. Коли Федору виповнилося 16 років, померла мати, згодом — і батько. Реалізувати свої гуманітарні нахили — вступити до Московського університету — брати Достоевські не змогли. Злидні примусили набути практичної професії. У січні 1838 р. Федір вступив до Головного військово-інженерного училища в Петербурзі, яке закінчив 1843 р. Так починається новий самотній петербурзький етап життя майбутнього письменника.

Свій творчий шлях він почав повістю "Бідні люди" (1846), що була схвально сприйнята М. Некрасовим і В. Белівським, яким сподобалось зображення в ній соціальної трагедії "маленької людини". Повість принесла авторові популярність. Успіх був надзвичайний: критики, письменники, читачі — всі говорили про появу в літературі нового Гоголя. Перед молодим письменником, ще донедавна нікому не відомим, розчинилися двері петербурзьких літературних салонів. Відбулось знайомство з І. Тургенєвим та багатьма знайомими на той час митцями і критиками. Але наступні його твори: психологічна повість "Двійник" (1846), фантастична — "Хазяйка" (1847), лірична — "Білі ночі" (1848), драматична — "Неточка Незванова" (1849), були холодно зустрінуті критикою, яка не сприйняла новаторства Ф. Достоевського, його прагнення проникнути в таємниці людського характеру. Негативні відгуки письменник переживав болючо, віддаляється від І. Тургенєва та М. Некрасова.

Літературна діяльність Достоевського, була перервана 23 квітня 1849 р. арештом, пов'язаним з його участю у справі петрашевців. У Петербурзі на квартирі досить ексцентричної та неординарної особи М. Буташевича-Петрашевського по п'ятницях збиралися люди різних соціальних та політичних спрямувань, говорили про літературу, вчення соціалістів-утопістів, про свободу людської особистості. "П'ятниці" не були конспіративними, хоча серед відвідувачів зустрічалися прибічники таємних товариств. Таким був гурток петрашевця М. Спешієва, особа якого певною мірою вплинула на створення образу Миколи Ставрогіна в майбутньому романі "Біси". Членом гуртка був і Достоевський, який захоплювався ідеями утопічного со-

ціалізму. Вісім місяців провів письменник в Олексіївському рavelіні Петропавлівської фортеці. На слідстві він тримався мужньо. На суді йому було пред'явлене звинувачення у розповсюдженні забороненого листа В. Бєліського до М. Гоголя і винесено вирок до страти. 22 грудня 1849 р. Достоєвський разом з іншими петрашевцями перебував у Петербурзі на Семенівському плацу в очікуванні смертної кари, але за кілька хвилин до страти її відмінили за високим розпорядженням. Ці десять страшних хвилин очікування смерті увійшли в творчість письменника як символи людських страждань і, зокрема, знайшли відображення у його романі "Ідіот".

На письменника очікували нові випробування. В Різдвяну ніч на нього одягли кандали, рубці від яких залишились надовго, та етапом відправили до Сибіру. Чотири роки каторги в Омську, далі — солдатчина в Семипалатинську. Єдина книга, яку було дозволено читати ув'язненим, — Євангеліє, подароване дружинами декабристів. Тут він палко закохався у Марію Дмитрівну Іоасву, яка пізніше стала його дружиною. Але кохання та семирічний шлюб з нею не принесли йому щастя.

Після смерті царя Миколи I в умовах політичної лібералізації Достоєвський 1859 р. повертається до Петербурга, де його зустрічають як мученика. Проте визнання та славу потрібно було ще завойовувати. Він виступає на літературних вечорах. На одному з них 21 листопада 1860 р. в залі Пасажу був присутній Т. Шевченко. Так відбулася зустріч українського поета і російського прозаїка, проте знайомими вони не були.

У цей період були опубліковані повісті "Дядечків сон" та "Село Степанчиково і його мешканці" (обидві 1859), а також перший роман "Зневажені та скривджені" (1861). Перебування на каторзі письменник змалював у книзі "Записки з Мертвого дому" (1861—1862), яка мала надзвичайний успіх. В її авторові вбачали "нового Данте". Зображення страждань людей з народу прозвучало різким звинуваченням кріпацтва.

Разом з братом Михайлом він організував і видавав журнали "Время" (1861—1863) та "Епоха" (1864—1865), в яких друкувалися твори не лише Достоєвського, а й інших відомих письменників того часу. Суспільно-філософський напрям журнальної діяльності братів Достоєвських — "ґрунтовництво". Шлях до Золотого Віку, Гармонії, Кришталевого Палацу стверджувався у моральному зближенні з "ґрунтом", із споконвічним світо-

сприйняттям народу, його християнськими ідеалами, "вселюдністю".

У 1862 та 1863 рр. письменник здійснює закордонні мандрівки. Його цікавить європейське життя, люди, їх побут та звичаї. Виходять у світ "Зимові нотатки про літні враження" (1863), "Записки з підпілля" (1864), які набагато випередили проблематику та образну систему наступних романів.

Проте біди та страждання не полишали письменника: смерть дружини, велике пристрасне почуття до А. Суислової та болісний розрив із нею. Ці мотиви надалі знайшли відображення в повісті "Гравець" (1866). Після банкрутства журналу "Епоха" залишились величезні борги. Письменник мріяв про вільну працю, однак змушений був продавати видавцям ще не надруковані романи.

Творчість — це життя Достоевського. Він реалізує свій давній задум — роман "Злочин і кара", який із січня 1866 р. починає друкуватися в "Русском вестнике" і приносить авторові світову славу. В період роботи над рукописом цього роману та повістю "Гравець" він запрошує стенографістку — молоду дівчину Ганну Григорівну Світкіну, яка згодом стала його дружиною, другом, помічником. Але борги та кредитори заважали подружжю насолоджуватися сімейним щастям. Письменник вимушений був поїхати до Європи, де перебував із сім'єю з 1867 по 1871 рр. У цей період були написані визначні романи "Ідіот" і "Біси". Але поза батьківщиною Достоевський не міг довго жити й працювати, і він повертається до Росії.

У 1873 р. починає працювати над "Щоденником письменника". Спочатку твір друкують у журналі "Гражданин", а з 1876 р. він виходить самостійним виданням. Його художня форма унікальна. Поряд з публіцистичним, літературно-критичним матеріалом тут містяться "сюжети" з життя сучасної дійсності, а також художні твори, "щоденникова проза": "Бобок", "Сон смішної людини", "Хлопчик у Христа на ялиці" та ін. У 1875 р. виходить роман "Підліток", в якому відображені головні філософські, соціальні, моральні пошуки письменника.

До автора славетних романів прийшло загальне визнання: він був відомий у Росії й на Заході. Але здоров'я письменника погіршувалось, давалися ознаки каторга та тяжкі роки боротьби за життя і творчість. Його улюбленим місцем відпочинку та роботи була Стара Руса, невелике містечко під Великим Новгородом, де він наймав дачу. Це місце пов'язане із щасливим сімейним життям

письменника, з яким завжди були дружина Ганна Григорівна та діти. Саме там у 1879—1880 рр. Достоєвський працював над романом "Брати Карамазови", останнім твором, який залишився незавершеним.

За півроку до смерті, 8 червня 1880 р., він проголошує свою відому промову на урочистому відкритті пам'ятника Пушкіну в Москві, в якій розкриває національне та всесвітнє значення російського поета, говорить про братерство всіх людей на Землі.

9 лютого 1881 р. Достоєвський помер.

ФІЛОСОФСЬКИЙ ХАРАКТЕР РЕАЛІСТИЧНИХ РОМАНІВ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО

Достоєвський поєднував силу геніального психолога, інтелектуальну глибину мислителя і пристрасність публіциста. Він — творець психологічного роману, в якому розвиток сюжету зумовлений зіткненням ідей, світоглядом персонажів. У межах детективного сюжету автор порушує складні соціально-філософські проблеми. Основа його реалістичної творчості — світ людських страждань, трагедія приниженої й скривдженої людської особистості. Геніально володіючи мистецтвом психологічного аналізу, письменник показав, як приниження людської гідності руйнує душу, роздвожує свідомість, внаслідок чого виникає, з одного боку, відчуття своєї нікчемності, а з іншого — потреба протесту.

Достоєвський-письменник з'являється у російській літературі в період розквіту гоголівського напрямку. Через усі його твори проходить тема "маленької людини": трагедії пересічної особистості, яка внаслідок соціального і психологічного гноблення надто принижена й ображена в житті. Це забута Богом і суспільством істота, що сам на сам веде постійну боротьбу за виживання. Але Достоєвський, як й інші письменники, вставши на захист "маленької людини", ніколи не втрачав віри в її великі сили протистояти злу й насильству, її здатність до духовного воскресіння та відродження гуманістичних законів у житті.

"Бідні люди" (1846) — перший роман, присвячений саме цій темі. Він написаний в епістолярній формі, складається з листів дрібного чиновника Макара Девушкіна та бідної дівчини Вареньки Добросьолової. Обидва герої

соціально незахищені. Дівчину, якій загрожують голод і моральне падіння, сватають за нелюбого, але заможного чоловіка. Девушкін застерігає Вареньку від хибного фатального кроку. У своїх листах він звертається до неї як батько, як брат, як покровитель. Варенька подобається йому, і він мріє з нею одружитись. Але Девушкін бідний, грошей, зароблених працею переписувача, йому ледве вистачає на одного, і Варенька вимушена пов'язати своє життя з нелюбом Биковим. Не витримавши цього, герой роману починає пити "гірку" і доходить висновку, що "бідна людина гірша за старий мотлох".

Головна риса характеру Девушкіна — це людяність, любов до людей, турбота про ближнього. Він завжди готовий прийти на допомогу тому, хто її потребує. Макар Девушкін — це типовий образ "маленької людини", до якого вже зверталися О. Пушкін ("Станційний доглядач") та М. Гоголя ("Шинель"). Невипадково Девушкін у своїх літературних судженнях звертається до пушкінського та гоголівського героїв. Роман "Бідні люди" був сприйнятий сучасниками як художнє відкриття. Епістолярна форма допомогла авторові передати потаємні думки і переживання героїв. Крім того, йому вдалося наповнити роман у листах глибоким соціальним змістом. Відчувається, що письменник сприймає героя як рівного собі (в цьому плані Макар Девушкін відрізняється від Акакія Акакійовича із повісті Гоголя "Шинель"). Свідомість автора і героя зливаються в єдине ціле: страждання вигаданого персонажа стають стражданнями і переживаннями автора. Письменник підкреслює контраст між бідністю героїв та їхнім багатим духовним життям. Темі "маленької людини" присвячена і повість "Слабе серце", яка згодом була перекладена І. Франком.

У романі "Зневажені та скривджені" (1861) теж показано життя "бідних людей". Від імені героя-оповідача автор розповідає про їхні біди, страждання, кохання. Цей твір ніби випереджає поезику, мотиви, теми, образи майбутніх романів письменника: психологізм у розкритті внутрішнього світу героїв, тема страждань дітей, духовна близькість "зневажених та скривджених", постать героя, який несе зло. Це перший багатопроблемний роман Достоевського. Характерною його особливістю є гострий сюжет з елементами детективу, створенням атмосфери таємничості й загадковості. У творі змальовано багато моделей типових характерів, які можна віднести до зневажених і скривджених: чесний, довірливий управляю-

чий Іхменев, його дочка Наташа, дівчинка Неллі та її мати та ін. Тут з'являється також тип героя-індивідуаліста князя Валковського. У романі відчувається вплив творів О. Пушкіна, Ч. Діккенса, Е. Сю, Е.-Т. Гофмана, Ф. Шіллера, Жорж Санд.

У наступних творах Достоєвського ще чіткіше виявляються риси реалізму, поглибленого психологізму. Мрія зберегти віру в людину, знайти ідеал, заснований на перемозі доброго начала, привертала увагу до образу Христа, який, на думку письменника, є втіленням найвищих моральних критеріїв.

Роман *"Ідіот"* (1868) став реалізацією творчих задумів Достоєвського. Його герой — князь Лев Миколайович Мишкін, за авторським визначенням, — "по-справжньому прекрасна людина", уособлення добра і християнських ідеалів. Саме за його безкорисливу, незвичайну поведінку у світі зла і влади грошей оточення називає його "ідіотом". Автор у чорновому рукописі назвав свого героя "князь Христос", тому що він є втіленням християнської моралі. В недосконалому світі людей герой прийшов з вірою, що краса врятує світ. Він нібито символічно здійснює місію Ісуса Христа і гине, люблячи та прощаючи людей. Образ князя Мишкіна подається поза часом, поза простором. Невипадково письменник порівнює його із смішним і водночас трагічним Дон Кіхотом, пушкінським "бідним лицарем", а серед його попередників називає Жана Вальжана В. Гюго, Піквіка Ч. Діккенса.

Образ князя Мишкіна є композиційним центром роману, з яким пов'язані інші сюжетні лінії та герої: родина генерала Спанчина, купець Рогожин, Настасья Пилипівна, Ганя Іволгін та ін. Їхні долі дивним чином переплітаються, утворюючи напружений сюжет. У творі багато символів: християнську любов і всепрощення символізує головний герой, красу — Настасья Пилипівна. Символічний характер має картина "Мертвий Христос", від споглядання якої, за словами Льва Мишкіна, можна втратити віру. Саме безвір'я і бездуховність стають причиною страшної трагедії у фіналі роману, значення якого можна розцінювати по-різному. Очевидно, автор нагадує про те, що фізична і духовна краса гинуть у світі, який керується виключно корисливими мотивами.

Письменник прозорливо побачив зростання індивідуалізму, ідеології "наполеонізму". Відстоюючи свободу особистості, він водночас вважав, що необмежене свавілля призводить до антигуманних вчинків, розглядав злочин

як найбільш типовий прояв індивідуалістичного самоствердження, вбачав у революційному русі своєї епохи анархістське бунтарство. Ці погляди найяскравіше відображено у романах “Злочин і кара” та “Біси”.

“Біси” (1871—1872) — роман-хроніка, в якому події, дати пов’язані з певними історичними фактами. Сюжет твору виник під час перебування Достоевського за кордоном. У центрі уваги автора — злочини, що мають ідеологічне і політичне підґрунтя, а також психологія злочинців, які прагнуть влади. Письменника хвилювала демонічна особистість. В “Бісах” — це Микола Ставрогін, образ складний і неоднозначний. За природою він обдарований, має деякі якості “ідеальної” особистості, проте наділений гординою надлюдина, втратив відчуття різниці між добром і злом, живе за принципом вседозволеності. Це і призвело його до духовної спустошеності та самогубства. Нехтуванням моральними законами Ставрогін близький до іншого головного “біса” — Петра Верховенського, для якого всі засоби придатні для досягнення влади; обидва вони — політичні авантюристи. Письменник показує, до яких сумних наслідків можуть призвести захоплення соціалістичними ідеями і намагання реалізувати їх. Прообразами Верховенського якоюсь мірою були історичні особи — терорист С. Нечаєв та анархіст М. Бакунін.

Пророцький зміст “Бісів” полягає в застереженні про небезпеку для суспільства у псевдореволюційності, демагогії, культу сили. Це застереження проти політичних та суспільних діячів, головним принципом яких є “мета виправдовує засоби”. Тривалий час у літературі “Біси” сприймалися як антинігілістичний* роман, спрямований проти революціонерів-терористів, яких називали нігілістами.

“Підліток” (1875) — роман, присвячений темі виховання. Твір має яскраво виражений сповідальний характер. Оповідь ведеться від імені підлітка, який пригадує події недавнього минулого. Достоевський показує, як герой, аналізуючи власні та чужі вчинки, намагаючись говорити правду, перевиковує себе.

Головний його герой — Аркадій Долгоруков, позашлюбний син поміщика Версілова. Аркадієм заволоділа ідея стати Ротшильдом, завдяки грошам піднятися над людьми та помститися за свій принижений стан. Він намагався розгадати характер свого батька. На діалозі між ними по-

* Нігілізм (від лат. ніщо, нічого) — заперечення усталених суспільних норм, принципів, законів.

будована композиція роману. Аркадій доходить висновку, що "таємниця" Версилова полягає у двоїстості його свідомості: з одного боку, мораль вседозволеності, з іншого — спрямованість до високих ідеалів. З роками герой усвідомлює і свою роздвоєність: ідея стати Ротшильдом та любов до батька, потреба спілкуватися з ним. Істинну правду він знаходить у християнській моралі, яку в романі уособлює його названий батько — Макар Долгорукий.

"*Брати Карамазови*" (1879—1880) — підсумковий твір письменника. У ньому він синтезує та розвиває багато ідей, образів, тем, мотивів, до яких звертався раніше. Це роман філософського, соціального змісту. Дія його відбувається в повітовому містечку Скотопригоньєвську. У центрі твору — сім'я Карамазових, складні стосунки між її членами: батько — Федір Павлович Карамазов — людина без моралі, старші сини — Дмитро та Іван — зневажають його та один одного. Ненавидить усіх позашлюбний син Федора — лакей Смердяков, який і вбиває батька. На злочин його штовхає Іван своїми розмовами про те, що Бога немає, отже, людині "все дозволено". У Дмитра ж ідея вбити батька, у якому він бачив суперника в коханні до Грушеньки, була лише в думках. Молодший син, щиро віруючий Альоша, страждає, спостерігаючи розбрат у сім'ї, проте відвернути катастрофу, наближення якої відчуває, не в змозі. Все це називається "карамазовщиною", якій протистоїть своєю релігійною свідомістю та словом старець монастиря Зосима. Ніхто з Карамазових не знаходить спокою. У вир сімейних пристрастей потрапляють долі двох жінок: Грушеньки та Катерини Іванівни.

Іван — людина думки, яка шукає істину, зміст буття та не знаходить їх. За своїми переконаннями він — атеїст і скептик. Іван бунтує проти Бога, бо не може вибачити йому страждання людей, несправедливо влаштованого світу. На його думку, якщо є Бог, то "світова гармонія" майбутнього не може виправдати жодної сльозинки дитини. Іван розповідає Альоші історію про селянського клопчика, якого на очах у матері поміщик зацькував собаками, і запитує, як би він покарав злочинця. Відповідь віруючого Альоші однозначна: "Розстріляти!" Філософсько-релігійний бунт Івана Карамазова, одвічна боротьба добра і зла, досягає найбільшого напруження у "Легенді про великого інквізитора", яку він розповідає Альоші. В ній автор виступає проти теорії "щасливого" суспільства, в якому знищено свободу людини, її духовні інтереси. Цей уривок є філософською вершиною роману.

Достоевський порушує тут дуже важливі проблеми — влади над людьми, віри, свободи. За євангельським сюжетом, Христос відмовився утвердити віру, яка б базувалася на “диві”, “таємниці”, авторитеті, й закликав людей бути вільними. Ідея Івана про надлюдину, про вседозволеність зазнає краху. Не витримавши роздвоєння свідомості, він божеволіє.

Смердяков, людина низьких бажань, підступна, теж не зміг переступити через кров і закінчив життя самогубством. Щедрий душею, відкритий Дмитро, у якого нерідко добро та зло знаходяться по один бік, кається в своєму неправедному житті. Він “зізнається” у неское-ному ним вбивстві батька, оскільки подумки прагнув цього, та йде на каторгу.

Героям, які керуються у своїх вчинках ідеями, що мають руйнівну силу, письменник протиставляє людей, наділених добрим серцем, тонкою душевною інтуїцією. Такими були Соня Мармеладова (“Злочин і кара”), Лев Мишкін (“Ідіот”), Альоша Карамазов, який переживає моральну кризу, перебуває на роздоріжжі й до істинної віри приходить через страждання. Образ Альоші несе християнську ідею, його пошуки повинні були стати, за задумом автора, продовженням роману, який залишився незавершеним.

Тема “маленької людини” реалізується в романі через сюжет про штабс-капітана Снегирьова та його сина. З Люшкою Снегирьовим та Колею Красоткіним пов’язана тема дітей, тема майбутнього. Символічним є сон Дмитра: біля околиці згорілого села жінка тримає на руках дитину, що плаче.

Важливе місце у художній структурі роману посідають розділи “Pro і contra” та “Великий інквізитор, які не тільки є центральними у “Братах Карамазових”, а й стосуються інших творів Достоевського. “Теній письменника піднімається тут на таку висоту, на яку ще не сховався ніхто в художньому мистецтві, — писав філософ В. Розанов. Він вважав, що у світовій літературі немає аналогів епізоду із роману, в якому зображена зустріч Ісуса Христа з Інквізитором. Письменник порушує тут найскладніші філософські питання та одвічні проблеми, які продовжують хвилювати людство.

Отже, в романі “Брати Карамазови”, як і в інших творах письменника, знайшли втілення складні, часом суперечливі погляди на глибоко філософські, одвічні проблеми добра і зла, християнських цінностей, ролі видатної особистості у суспільстві та ін.

Відомий російський літературознавець і письменник І. Волгін у книзі “Народитися в Росії: Достоєвський і сучасники” зазначає: “Охарактеризувати кількома словами людську постать цього генія неможливо, бо він — це ми з нашими помилками, суперечностями, захопленнями й розчаруваннями”. Сам Достоєвський в одному з листів писав: “Я — дитя віку, дитя зневіри й сумніву. Яких жахливих мук коштувала мені жага віри, яка стає сильнішою в той час, коли збільшуються супротивні докази. Втім Бог інколи посилає мені хвилини, в які я заспокоююсь: у ці хвилини я відчуваю, що я люблю і мене люблять, у такі хвилини я створив собі символ віри... Цей символ був дуже простий: вірити, що немає нічого прекраснішого, розумнішого й досконалішого за Христа...” Однак шлях Достоєвського до Христа був надто тернистим і болісним. І все ж таки він пройшов його до кінця, хоча так і не дізнався остаточно, у чому ж полягає істина буття, залишивши пекучі проблеми у спадок нащадкам.

“Злочин і кара” (1866)

Цей твір — один із уславлених пам’ятників світової літератури. Автор створив “роман-трагедію”, в якому порушені та об’єднані воедино соціальні, філософські, психологічні питання, що цікавили і хвилювали людство за всіх часів. Ідейна проблематика та художня майстерність письменника зумовили незгасаючу цінність роману. Це твір про добро та зло, про бунт та смиренність, про знедолених та пригнічених. Задум роману мав свою передісторію. Йому передувала повість “П’янінькі” про “зневажених та скривджених”.

Бунт Раскольнікова

Герой твору — молода людина 60-х років минулого століття, бідний студент Родіон Раскольніков. Він мріє про знищення соціального зла, про благо людей, про чесне та благородне життя. Раскольніков володів дорогоцінними якостями — співчуттям до чужих страждань та оголеним почуттям совісті. Водночас його захопила ідея стати “володарем долі”, надлюдиною, якій усе дозволено. Його уяву хвилювали сильні особистості: Наполеон, Магомет.

Внутрішній світ Родіона розколотий, звідси і символічне прізвище — Раскольніков. Він відчуває велику любов до людей і заради них готовий порушити моральні устої, переступити через кров. Проблема бунту в романі пов'язана зі злочином, і це зумовило суперечливість характеру Родіона.

Дія роману триває не більше двох тижнів. Події відбуваються у Петербурзі, на вулицях і площах міста, в квартирах бідняків, поліцейських дільницях, трактирах.

Родіон Раскольніков знімає кімнату-комірчину, за яку він заборгував. Борги, голод, безвихідь примушують його звернутися до старої лихварки, якій він віддає під заставу сімейну реліквію — годинник покійного батька. Лихварка своєю жадібністю та бездушністю викликає у нього недобре почуття. Не тільки особиста злиденність та думки про несправедливе суспільство, де існують бідні та багаті, є причиною його мук і страждань. Його настрої погіршується після зустрічі у пивній з чиновником у відставці, "п'яненьким" Мармеладовим, який розповів йому історію своєї сім'ї: дружини Катерини Іванівни, доньки Соні, вимушеної заради молодших сестер та брата стати повією. Сповідь Мармеладова, сімейна сцена у його квартирі, зустріч із зганьбленою дівчиною на бульварі, франтом та городовим викликають у Раскольнікова біль за "зневажених та скривджених" і усвідомлення безвиході. Душевний стан Родіона посилюється листом матері, яка пише про приниження жіночої гідності його сестри в маєтку поміщиків Свідригайлових, де вона служила гувернанткою. Щоб виправити нужденне сімейне становище, Дуня погоджується вийти заміж за ділка Лужина. Цю жертву Родіон не може прийняти. З важкими думками він іде містом. В його збудженій уяві блукає "ідея", реалізація якої мучить його. Йому сняться дивний сон: дитинство, він з батьком гуляє за містом і стає свідком знущання п'яного натовпу з ні в чому не винної коняки, і він — хлопчик семи років — кидається на її захист. Сон символічний — Раскольніков готовий до бунту, до того, щоб встати на захист "знедолених та скривджених".

Випадково в трактирі він стає свідком розмови між студентом та офіцером. Слова студента стосувалися старої Альони Іванівни: "Вбий її і візьми її гроші з тим, щоб з їх допомогою присвятити потім себе служінню всьому людству і загальній справі: як ти гадаєш, чи не виправдається один невеличкий злочин тисячами добрих вчинків?" Ці погляди відповідали "теорії" Раскольніко-

ва про надлюдину, якій усе дозволено, навіть "кров по совісті". Він здійснює свій задум — вбиває нікчемну лихварку-кровопивцю, а, переступивши моральні закони, намагається виправдати здійснений ним злочин своєю "теорією" — "стати Наполеоном" і вершити долі людей. Але випадкове вбивство невинної лагідної Лизавети (зведеної сестри лихварки), що належала до світу "зневажених та скривджених", в ім'я яких він вирішив "переступити через кров", не узгоджується з його "теорією". Шлях злочину, обраний Раскольніковим, роз'єднав його зі світом людей, ближніми, друзями. До героя приходять покарання: внутрішня боротьба, муки совісті, марення, відчуття божевілля, страх бути викритим у вбивстві та тверде переконання у своїй "обраності", у праві "переступити через кров" в ім'я блага людства.

СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

Сюжет роману — це рух свідомості героя від злочину до покарання, від бунту до упокоєння. Як зазначається в епілозі, це може скласти "нову історію, історію поступового оновлення людини".

Композиція твору побудована на прямих та підсвідомих діалогах героя роману з його антиподами — Разуміхіним, Порфирієм Петровичем, Сонею Мармеладовою та "двійниками" — Лужиним, Лебезятніковим, Свідригайловим. "Діалоги" персонажів зумовили поліфонію роману (багатоголосся, звучання окремих голосів, які зливаються в одне гармонійне ціле). Поліфонія — головна особливість поезики романної творчості Ф. Достоєвського, на що вперше звернув увагу видатний вчений Михайло Бахтін.

З композиційною структурою роману пов'язані символічні сни (Раскольнікова, Свідригайлова), образ міста — Петербурга, природні явища — спека, гроза. Так, спека супроводжує кошмар злочину героя, гроза — самогубство Свідригайлова та рішення Раскольнікова піти в поліцейську дільницю з повинною. Одна з функцій символічних явищ — висвітлити хибність ідеї "свавілля".

ФІЛОСОФСЬКІ ПРОБЛЕМИ ⁴

(Проблема "свавілля" та його викриття визначили ідейний зміст роману, зміст діалогів героїв та крах "теорії"

Раскольнікова про "надлюдину", його прагнення стати людиною "наполеонівського" типу, виправдати злочин, якими б не були його мотиви, "тисячами добрих справ".

(Які ж мотиви злочину Раскольнікова? Це не тільки злиденність його та ближніх, це біль за "зневажених та скривджених", за страждання всього людства) прагнення змінити світ, зробити його справедливим, тобто мотиви соціального плану. (Раскольнікова хвилюють і філософські питання — його так звана "наполеонівська" ідея. Чи можна змінити світопорядок будь-якими засобами, чи під силу йому переступити закони моралі в ім'я майбутньої суспільної гармонії? Жоден з цих мотивів не може виправдати злочин, добро та зло не можуть стояти по один бік. Про це свідчать його "діалоги" з іншими героями роману. Раскольніков приймає рішення дозволити собі "кров по совісті" і не витримує його наслідків.

Філософське обґрунтування "теорії" Раскольнікова розкривається у його зустрічі із слідчим Порфирієм Петровичем. Месіанська ідея Раскольнікова, ще до скоєння вбивства, була викладена ним у статті "Про злочин...", надрукованій у пресі. У ній йшлося про поділ людства на дві частини: людей "звичайних" — більшість, та "незвичайних" — меншість, яким усе дозволене, вони володарі світу. Слідчий аналізує зміст статті та розвінчує її "наполеонівську" ідею. Ця стаття і вивела Порфирія Петровича на слід вбивці. Їхні зустрічі, які відбуваються на квартирі Родіона, у поліцейській дільниці, пробуджують його совість, особливо тоді, коли майстровий хлопець Миколка взяв вбивство старої лихварки на себе. На цих імпровізованих допитах герой відчуває страх за себе та за свою ідею. Його непокоїть питання: володар він, який керує світом, чи самозванець, "тремтяче створіння". Діалог Раскольнікова із слідчим — це двобій злочинної свідомості та правосуддя. Порфирій Петрович розкриває вбивцю та закликає його усвідомити злочинність свавілля і прийти з повинною. Родіон не здається. Стурбованість тим, щоб зберегти вірність "ідеї", приводить його до думки, що він був би щасливий, якби зарізав лише через голод. Ідея влади продовжує хвилювати Раскольнікова, він не може чути про свій злочин, бо взагалі не вважає злочином вбивство "нікому не потрібної" лихварки, але при цьому забуває, що вбив безвинну Лизавету.

(Випробовує себе Раскольніков і в "діалозі" з Сонєю Мармеладовою. Свій прихід до Соні він пояснює тим, що вона, як і він, переступила поріг моралі в ім'я блага

ближніх, і тому їм іти “одним шляхом”). Він називає Соню “великою грішницею” не за безчестя та гріх повії, а за те, що вона даремно принесла себе в жертву, загубила своє життя. Він малює похмуру картину майбутнього сім’ї Мармеладова: помре від сухотів Катерина Іванівна, звезуть у лікарню Соню, опиняться на вулиці дітисироти, піде Соніним шляхом молодша сестра Поленька. Самовідданий вчинок Соні він підносить до символу “великого страждання”. (Жест, коли він нахилився до Соні та поцілував її ногу, від якого здригнулася від жаку та подиву її чиста душа, пояснюється так: “Я не тобі вклонився, я всьому стражданню людському вклонився...” Раскольніков судить Соню з позиції своєї “теорії”, а не загальної моралі.)

Символічним є спільне читання Сонєю та Родіоном Євангелія — легенди про воскресіння Лазаря, в якій розповідається про прозоріння невіруючих, їх обернення у віру Христа. Сповнена символіки і картина, яка завершує читання біблійної легенди: “Недогарок уже давно згасав у кривоому свічку, тьмяно освітлюючи в цій убогій кімнаті убивцю і блудницю, які так дивно зійшлися за читанням вічної книги”. Соня сподівалася, що Родіон під впливом читання Євангелія прийде до віри в Бога, а Раскольніков думав про ідею зміни світопорядку шляхом “крові по совісті”.

(Прийшовши вдруге до Соні, він зізнається у вбивстві старої ляхварки та Лизавети. Але пояснює, що скоїв це не заради грошей, які сховав під камінь, він мав на меті “інше”: він хотів випробувати себе, “переступити”, дізнатися: “воша я, як усі, чи людина”, “тремтяче я створіння чи право маю...”) Соня жахається, вона перейнялась його мукою і кличе його прийти до Бога, до людей, прийняти кару. (Стикаються два погляди на світ та дійсність: бунт Раскольнікова, його ідея вседозволеності людини, “прагнення стати Наполеоном”, володарем світу та християнська віра Соні, смирення, заклик до каяття. Страждають і Соня, і Родіон. Страждання Соні — християнські, вона керується любов’ю до ближнього. Страждання Родіона — це напружена боротьба із самим собою: він то залишається прибічником наполеонівської, месіанської ідеї, навіть не може промовити слова “злочин”, то засуджує себе. Раскольніков переступив через чужі життя, але не в змозі переступити через свою совість. Немає остаточної перемоги ідеї смирення, хоча ідеали письменника втілені в образі Соні. Про суперечливість авторської позиції свідчать

ї історія Катерини Іванівни, яка не змогла змиритись зі своєю долею, її життя та смерть.

“Двійники” РАСКОЛЬНІКОВА

Неспроможність ідеї Родіона Раскольнікова про те, що можна переступити через свою совість та спокутувати злочин добрими справами засвідчують філософсько-етичні засади його “двійників” — Лужина, Лебезятнікова, Свідригайлова. Вони називаються “двійниками”, тому що в їх свідомості та діях закладені негативні, розпусні, антигуманні сторони теорії головного героя. Лужин — буржуазний ділок. Його життєві та соціальні засади — егоїзм, економічний розрахунок, нажива. У власному збагаченні він бачить розквіт суспільства, при цьому відкидає жертвовність в ім'я загальних благ. По суті, Лужин, як і Раскольніков, вважає, що поодинокі благодіяння не можуть змінити світ. Наприклад, в історії із Сонею він дотримується думки, що вона рано чи пізно вкраде. Родіон на підтвердження своєї правоти вбивства старої кровопивці запевняє себе у її шкідливості для людей та неминучості смерті. Лужин сокиру не підняв, але у своїх роздумах припускає такий варіант.

Інший “двійник” — Лебезятніков — виступає, як і Раскольніков, проти існуючого порядку, проте нігілізм цього “прогресиста” безмістовний, карикатурний.

Самообман Раскольнікова стає очевидним під час зустрічі із наступним “двійником” — Свідригайловим, в якому поєднуються цинізм Лужина і нігілізм Лебезятнікова. На совісті Свідригайлова тяжкі злочини — він став причиною смерті дівчинки-дитини, над якою учинив наругу, за ним стоїть і смерть дружини і, очевидно, багато іншого. Проте він здатен і на благородні вчинки: після смерті Мармеладова забезпечує майбутнє його сім'ї, не приховує спадщини, яку залишила його покійна дружина Дуні, сестрі Раскольнікова. Свідригайлов діє відповідно до свого принципу, згідно з яким злочин спокутується добрими справами. Скоївши злочин, він “переступав” через совість без моральних мук. Він для Раскольнікова був “загадкою”, сильною особистістю.

Раскольніков керується співчуттям до людей, коли здійснює самовіддані вчинки: під час пожежі, ризикуючи життям, рятує дітей, допомагає батькові померлого друга, віддає останні гроші сім'ї Мармеладова. “Наполео-

ном" Раскольніков не став, оскільки, на відміну від свого "двійника", мав моральне відчуття, не міг переступити через свою совість. Розчарувавшись у собі, герой роману не відмовляється від ідеї "наполеонізму". Потрясінням для нього виявилось самогубство Свідригайлова, який все ж таки не зміг витримати тягара своїх злочинів. Самогубство цього "двійника" Раскольнікова — символічний знак того, що добро та зло не можуть існувати по один бік. Отже, самообман Раскольнікова автор розвінчує не тільки за допомогою лінії Соні Мармеладової, а й дзеркальним відображенням "двійників" в його теорії сильної особистості, якій "усе дозволено".

Реалізм Достоєвського — це нове слово в літературі. В його основі лежить пошук ідеалу, змісту буття, досягнення краси світу. Свій реалізм письменник назвав "фантастичним". Це визначення він пояснював індивідуальним баченням світу та його явищ: те, що звичайно сприймається як щось надзвичайне, фантастичне, він бачив звичайним, природним, життєвим, і навпаки.

У своїх романах письменник відстоював особистість людини, її право на пошук змісту життя, гідність "бідних людей". Як і його герої, він шукав істину, відчував внутрішню боротьбу між вірою в Бога та зневірою. Його творчий подвиг — утвердження гуманістичних та християнських ідеалів.

Д. Мережковський називав Достоєвського "пророком російської революції", який "дав нам усім, учням своїм, найвеличніше благо, яке може дати людина людині: відкрив шлях до Христа...".

В Україні до творчості Достоєвського зверталися І. Франко, М. Коцюбинський, Олена Пчілка, Т. Бордуляк та ін. Творчість Достоєвського вплинула на світову літературу. Її традиції відобразились не тільки в російській прозі (Л. Андрєєв, А. Білий), а і у всесвітній літературі (А. Камю, Ф. Кафка та ін.).

3 теорії літератури

Поліфонія (грецьк. *polyphonia* — багатоголосся) — багатозвуччя, засноване на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній.

Цей музичний термін був переосмислений і запроваджений у літературознавстві теоретиком літератури М. Бахтіним в книзі “Проблеми поетики Ф. Достоевського” (1929). Згідно з його концепцією, літературна поліфонія передбачає множинність поглядів на світ і місце особистості в ньому, розмаїття різних позицій, суперечливість думок і почуттів, боротьбу ідей у творі. У художньому тексті поліфонія має різні форми виявлення:

- діалогічна позиція автора стосовно героя (автор немовби веде з ним постійний діалог);
- наявність героя-ідеолога (у його свідомості постійно триває боротьба ідей);
- зіткнення не характерів, а світоглядних позицій;
- діалогічність думок і переживань героя;
- звучання різних “голосів епохи” тощо. Поліфонія зумовлює багатозначність твору, його різні інтерпретації.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Які всесвітньовідомі романи написав Ф. Достоевський?
Які факти біографії знайшли відображення у творчості письменника?
Назвіть перший твір письменника, який приніс йому славу.
Як розкривається проблема маленької людини в романі “Злочин і кара”?
- ПОДУМАЙТЕ** Як ви розумієте значення термінів “поліфонічний роман”, “ідеологічний роман”, “роман-трагедія”? Наведіть приклади цих жанрових різновидів роману.
Який літературний герой і кому розповідав у романі “Брати Карамазови” легенду про Великого інквізитора? У чому полягає її значення?
Які євангельські мотиви наявні у романі “Злочин і кара”?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Як зрозуміти значення терміну “двійник”?
Що спільного і відмінного в життєвих позиціях Раскольнікова і Соні?
- НАПИШІТЬ** Соціально-філософські витоки теорії Раскольнікова.

Складіть план-конспект сцен протиборства Раскольнікова та слідчого Порфирія Петровича. Життєва "філософія" Свідригайлова, Лужина, Лебезятнікова.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1979.
Белов С. Роман Достоевского "Преступление и наказание". Комментарий. — Л., 1979.
Белов С. Федор Михайлович Достоевский. — М., 1990.
Карякин Ю. Достоевский и канун XXI века. — М., 1989.
Кирпотин В. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. — М., 1986.
Кожин В. "Преступление и наказание" Достоевского // Три шедевра русской классики. — М., 1971.

Мислитель і художник ніколи не буде спокійно сидіти на олімпійських вершинах, як ми звикли уявляти; мислитель і художник повинен страждати разом з людьми для того, щоб знайти порятунок або втіху, ...гладких, жируючих і самозадоволених мислителів і художників не буває...

Л. Толстой

Лев Толстой

(1828—1910)

Творчість Льва Толстого — це світ прекрасних образів, духовних пошуків і відкриття істини. Він зазирає у такі глибини людської душі, які ще не відкривалися нікому. Виступаючи як сучасник, учитель і мудрий пророк, який намагався знайти сенс особистого і суспільного життя, він усе суще оцінював з позицій вічності.

Толстой прагнув простоти й правди у своїй душі та в навколишній дійсності, тому його життєвий шлях завжди супроводжували духовні суперечності й пошуки тих божественних істин, без яких не може існувати людина, а отже, й усе людство.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Лев Миколайович Толстой народився 9 вересня 1828 р. в Ясній Полянї, поблизу Тули. Мати його, уроджена княжна Марія Миколаївна Волконська, померла, коли хлопчикові не було ще й двох років, а батько, граф Микола Ілліч Толстой, — коли синові виповнилося 9 років. Вихователькою його стала далека родичка Толстих — Т.А. Єргольська.

Майже все своє життя Толстой провів у Ясній Полянї, яку залишив за 10 днів до своєї смерті. Значно довше, ніж в інших місцях, жив у Москві. У 1844—1847 рр. навчався в Казанському університеті, але курсу не закінчив, тому що університетська наука не задовольняла його. Повернувшись до Ясної Поляни, багато читав, са-

можливо розширюючи коло знань, піклувався про поліпшення побуту селян.

У травні 1851 р. добровольцем їде на Кавказ, де пробує до початку 1854 р., беручи участь у воєнних діях. У цей період написано повісті *"Дитинство"*, *"Отроцтво"*, *"Казак"* та декілька оповідань із військового побуту. Після повернення був відряджений у Дунайську армію, яка билася з турками, а в листопаді 1854 р. його перевели у Крим, де він узяв участь в обороні Севастополя. Після прибуття до міста письменник захоплено писав братові: "Дух у військах вищий понад усякий опис. У часи Давньої Греції не було стільки героїства. Корнілов, об'їжджаючи війська, замість "Здорово, молодці!", говорив: "Треба умирати, хлопці, умрете?", і війська кричали: "Помремо, ваше превосходительство, ура!" І це був не ефект, бо на обличчі кожного було видно, що не жартують, і вже 22 000 виконали цю обіцянку..."

Сам Толстой під час севастопольської облоги виявив надзвичайну хоробрість. Майже місяць він служив у найнебезпечнішому місці — на четвертому бастіоні. Його враження від цих подій змальовано у трьох оповіданнях: *"Севастополь у грудні місяці" (1854)*, *"Севастополь у травні" (1855)* і *"Севастополь у серпні 1855 року"*. Як і в кавказьких нарисах, автор, по суті, першим у світовій літературі правдиво показав війну — "не в правильному, красивому, блискучому строю, з музикою і барабанним боем, із розгорнутими знаменами і гарцюючими генералами", а "в справжньому її вияві — у крові, стражданнях, у смерті".

Приїхавши до Москви в другій половині листопада 1855 р., після падіння Севастополя, Толстой уперше потрапив у літературне середовище. Він познайомився з І. Тургенєвим, М. Некрасовим, І. Гончаровим, О. Писемським, А. Фетом, М. Чернишевським і як письменник, і як людина відчув уважне і навіть захоплене ставлення до себе.

Один із його друзів, П. Анненков, писав у кінці листопада 1856 р. І. Тургенєву: "Толстой невпізнаний, і шлях, який він пробіг протягом літа й осені, просто величезний". "Він "весь сповнений жадою знання й навчання". В ньому відбувається "великий моральний процес", — зазначав інший його друг В. Боткін. Сам письменник у щоденнику писав: "Я неймовірно щасливий весь цей час. Тішуся швидкістю морального руху вперед". Майже за рік (1856—1857) він написав повісті *"Юність"*, *"Два гусари"*, *"Ранок поміщика"* та кілька оповідань.

У кінці листопада 1856 р. Толстой вийшов у відставку, а вже через два місяці вирушив у першу закордонну подорож, яка тривала півроку. Відвідав Францію, Швейцарію, Італію, Німеччину. Він захоплювався прекрасною природою цих країн, проте водночас був вражений надмірним прагматизмом і бездушністю буржуазної цивілізації. У повісті *“Із записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн” (1857)* показав європейське суспільство — безжалісне до людини, глибоко байдуже до мистецтва.

Письменник починає замислюватися над проблемами цивілізації, впливу її на людину, над питаннями — у чому полягає справжнє добро і зло, чи можна змінити світ. Відповіді на них він шукатиме усе життя.

На початку 60-х років письменник остаточно поселяється в Ясній Полянці. У 1861 р. в Росії було скасоване кріпосне право, але доля селянина не змінилася на краще. Толстой гостро відчував безодню між умовами життя привілейованої меншості й більшості — трудового населення. В його уяві народ жив близьким до природи життям, яке автор різко протиставив у своїх творах життю пануючих класів (*“Три смерті”*, *“Полікушка”* та ін.). Тому, відчуваючи відповідальність за долю селян, він погодився обійняти посаду мирового посередника, щоб сприяти поліпшенню умов їх життя, принаймні у себе на батьківщині, у рідних місцях. Проте дворяни поставилися до його дій надзвичайно вороже, і через рік він змушений був залишити цю посаду. Водночас письменник пристрасно захоплюється педагогічною діяльністю у місцевій школі для селянських дітей, пише педагогічні статті, видає журнал *“Ясная Поляна”*.

У вересні 1862 р. він одружився з дочкою московського лікаря Софією Андріївною Берс. Ставши сім'янином, багато сил віддавав господарській діяльності та літературній праці. Сім'я була для нього, з одного боку, душевним притулком, джерелом натхнення, а з іншого — предметом для суперечливих роздумів про кохання, гармонію людських стосунків і причини духовного роз'єднання. Взаємини Толстого із сім'єю, зокрема з дружиною, залишалися досить непростими: він був дуже вимогливим до себе й інших, постійно шукав шляхів всевітньої гармонії, розглядав проблеми щастя з точки зору високих моральних принципів.

У 1863 р. Л. Толстой розпочав роботу над великим романом *“Війна і мир”*, яка тривала шість років. У цій історичній епопеї він не лише відтворив факти минулого

Росії, а й показав дух російського народу, ті можливості, які криються в ньому для суспільного розвитку.

Письменник усе більше замислюється над проблемами шлюбу і сім'ї. Сама навколишня дійсність спонукала його до цього. У січні 1872 р. кинулася під поїзд на станції Ясенки Анна Степанівна Пирогова, неофіційна дружина поміщика Бібікова. Сім'я Толстих дуже добре знала загиблу жінку, і саме її трагічну долю відображено у романі *"Анна Кареніна"* (1873—1877).

Пристрасним протестом проти бездуховного суспільства став роман *"Воскресіння"* (1889—1899), за який автор у 1901 р. був відлучений синодом від церкви. Розбещеному і фальшивому суспільству набридло слухати абстрактні проповіді митця. Тому кінець його життя затьмарився нерозумінням і сім'ї, і світу. Але він не скидається перед обставинами. У постійній внутрішній боротьбі із самим собою і суспільством продовжує відгукуватися на все, що хвилює його моральну свідомість і сувору совість (*"Після балу"* — 1903, *"За що?"* — 1906, *"Живий труп"* — 1900, *"Хаджи-Мурат"* — 1896—1904 та ін.).

Останні роки письменник невтомно працював. Незважаючи на тяжку хворобу, перенесену в 1901—1902 рр., він залишався міцним духовно і фізично. Проте дедалі більше його гнітить життя в Ясній Полянці — життя незахищеної людини серед нужденних селян. Позбавлений душевного спокою, він все частіше замислюється над тим, щоб покинути рідне село. У 1906 р. пише у щоденнику: "Все більше і більше хворію своїм достатком і навколишньою нуждою... Везліч народу, всі гарно одягнені, їдять, п'ють, вимагають. Слути бігають, виконують. А мені все болісніше і болісніше, важче і важче брати участь і не засуджувати". У 1908 р. відчуття сорому за навколишню дійсність і свою неспроможність щось змінити ще більше непокоять письменника: "Життя тут, у Ясній Полянці, зовсім отруєне. Куди не вийду — сором і страждання... Не можу забути, не бачити". У 1910 р. духовна криза досягає апогею: "Болісна нудьга від свідомості мерзливості свого життя серед працюючих для того, щоб ледве-ледве уникнути холодної, голодної смерті... Учора проїхав повз людей, що били камінь, немов мене крізь стрій прогнали..."

Рано-вранці 10 листопада 1910 р. Толстой здійснив свій намір і таємно пішов із Ясної Полянці. Куди йшов письменник? Хто знає... Але він напевне знав, що не може жити лицемірним і безсоромним життям, коли на-

вколо страждають тисячі людей. Залишивши село, він зважився розірвати пута, що міцно з'єднували його із суспільством, до якого належав. Невідомо, чим би це завершилося, але принаймні він зробив спробу бути до кінця ширим і вийти на прямий шлях до Бога хоча б на схилі літ. Це не слабкість Толстого, а його духовний подвиг. Він як пророк і совість народу піднявся на повний зріст, щоб сказати останнє слово правди світові. Однак йому не вистачило часу. В дорозі, у вагоні третього класу, він, 82-річний старець, захворів на запалення легенів. Начальник маленької залізничної станції Астапово помістив його, тяжко хворого, у себе вдома.

20 листопада 1910 р. Толстой помер. Прах його — без участі духовництва — був похований у Ясній Полянці, у лісі, на місці, яке він задалегідь сам собі вибрав. Тут ще у дитинстві він разом зі своїми братами шукав чарівну зелену паличку, яка, на його думку, мала б зробити всіх людей щасливими. Помираючи, він думав тільки про те, щоб люди знайшли нарешті секрет свого щастя.

ТВОРЧІ ПОШУКИ

На початку своєї літературної діяльності у 1851 р. Толстой писав: "Усі твори, щоб бути хорошими, повинні ... виспіватись із душі творця". У похилому віці він говорив: "Писати треба тільки тоді, якщо кожного разу, вмокнвши перо, залишаєш у чорнильниці шматок м'яса". На думку письменника, митець має знати те, що "власне всьому людству і водночас невідоме ще людству". Тому він повинен не ховатися у рамках особистого життя, а жити спільно з людством. Він мусить опанувати майстерність і, найголовніше, завжди бути ширим і правдивим. Для цього "потрібно не починати говорити про те, до чого байдужий і про що можеш мовчати, а говорити лише те, про що не можеш не говорити, — про те, що пристрасно любиш".

Уже перша його повість "Дитинство" (1852), надрукована в журналі М. Некрасова "Современник", засвідчила появу в російській літературі могутнього таланту. Для автора дуже важливо було показати дитячу душу і прекрасну пору дитинства, коли хочеться, щоб усі стали щасливими, добрими. У цьому творі певною мірою втілено гуманістичні ідеї письменника, які розвиватимуться протягом подальшої літературної праці. Повість "Отроцтво" і

воєнні оповідання, які з'явилися після "Дитинства", закріпили славу Толстого-реаліста. Його надзвичайне вміння показати людську душу, бачити й передавати словом найтонші, часто суперечливі вияви внутрішнього життя і дитини, і дорослої людини виявилось уже в ранніх творах.

Відомий російський мислитель і критик Микола Чернишевський, оцінюючи перші літературні кроки Толстого, влучно визначив характер його письменницького обдарування: "...глибоке знання таємних рухів психічного життя", здатність тонко сприймати "психічний процес, його форми, його закони", вміння зображати "діалектику душі" і "безпосередню чистоту морального почуття".

Самобутність і оригінальність, які виявилися в ранніх творах Толстого, були відображенням його напруженого духовного життя, безперервних спроб пізнати навколишній світ.

Безпосередня участь письменника у воєнних діях на Кавказі, а потім у Криму дала матеріал для оповідань про війну та військовий побут ("*Набіг*" — 1853, "*Рубання лісу*" — 1853—1855 та ін.), де війна показана так, як до того її ніхто і ніколи не зображував у літературі. Автора захоплює не стільки зовнішня, батальна сторона війни, скільки те, як поведуться люди за воєнних умов, які риси свого характеру вони виявляють. Письменник був одним із перших, хто показав, що війна, якою б вона не була, — протиприродне явище для людини, котра народжується для життя, а не для смерті.

Цій темі присвячено і три оповідання, написані під враженням подій оборони Севастополя та опубліковані в "Современнике" в 1855—1856 рр. У першому з них, "*Севастополь у грудні місяці*", автор захоплюється силою духу народу, який захищав "не місто, а вітчизну". Моральна чистота і духовне єднання — ці якості, на його думку, можуть допомогти народові у будь-яких випробуваннях.

Оповідання "*Севастополь у травні*" має критичний характер. Письменник-гуманіст засуджує війну, яка несе лише смерть, голод, розбрат. Опис Севастополя подано в трагічному плані. У місті багато поранених, мати не дочекалася свого сина, сім'я залишилася без рідної домівки. Символічним у творі є образ маленького хлопчика, який у батьківському кашкеті збирає квіти в долині, де лежать мертві тіла. Образ дитини стає символом народного горя і вічним докором тим, хто посилає людей на війну. Закінчуючи друге севастопольське оповідання, Толстой пише: "Де зло, якого потрібно уникати? Де добро, яке-потрібно

наслідувати, в цій повісті? Хто злодій, хто герой її? Усі добрі, й усі погані... Герой же моєї повісті, якого я люблю всією душею, якого намагався відтворити у всій красі його і який завжди був, є і буде прекрасним, — правда”.

Головна правда, яку бачив письменник в оточеному Севастополі, — це душевна чистота скромного російського солдата, що захищає свою батьківщину. У третьому оповіданні — *“Севастополь у серпні 1855 року”* — йдеться про останні дні героїчної оборони й штурм Малахова кургана. Автор утверджує духовну велич простого народу, який мужньо переживає поразки, не втративши головного — любові до вітчизни.

У ранніх творах (*“Юність”*, *“Два гусари”*, *“Ранок поміщика”* — 1856) виявилася характерна ознака художнього методу письменника — через душу людини показати загальний стан суспільства. Ніхто до нього в російській літературі не зображував з такою глибиною внутрішнє життя особистості, незалежно від її соціального стану. Намагаючись наблизитися до проблем народу, письменник дійшов висновку: все, що пов'язане з природою і живе за її законами, — прекрасне і мудре, а все, що порушує ці закони, — фальшиве, немічне, внутрішньо безплідне.

Він гостро відчував внутрішню неправду і потворство життя пануючих класів. Наслідком цих роздумів стала повість *“Холстомір”* (1863—1885). У творі змальовано життя коняки Холстоміра і паралельно — образи хазяїв, яким він по черзі належав. Холстоміру незрозумілі ті умовності й забобони, якими люди скували своє життя. Тому видається безглуздом і жорстоким інститут власності. У житті коняки, яка існує за законами природи, виправдане все, від початку до кінця; життя ж її господарів нікчемне і жалюгідне. У цій повісті, як і в інших творах, автор стоїть на позиції захисту “вічних” духовних начал і заперечення ганебного впливу на душу людини несправедливого суспільного життя.

Найбільшим творчим досягненням 60-х років був роман *“Війна і мир”*, який став унікальним явищем російської та всесвітньої літератури, поєднуючи глибокий психологічний аналіз із широким панорамно історичною добу.

У 70-ті роки письменник захоплюється проблемами шлюбу, сімейних стосунків. Погляди його на ці питання відображені у романі *“Анна Кареніна”*. Спочатку він хотів показати в ньому долю одруженої жінки із вищого світу, яка “загубила себе”, але поступово рамки твору розширювалися, і в остаточній редакції він висвітлив цілу епо-

ху російського життя. З великою майстерністю і надзвичайною силою психологічної правди автор змалював трагедію молодої жінки, яка прагнула досягти справжнього щастя і загинула під тягарем фальшивої та бездушної моралі світського суспільства.

На час завершення "Анни Кареніної" уже цілком визрів той злам у поглядах Толстого на життя, на його моральні основи, релігію й суспільні відносини, який, поглибившись у 80-х роках, знайшов відображення у подальшій творчості.

У творах "Сповідь" (1879—1882), "У чому моя віра?" (1908), "Так що ж нам робити?" (1882—1886) він з хвилюванням і щирістю переглядав і власні погляди, і все те, чим жило сучасне йому суспільство. Письменник проймається ненавистю до того, що не дає людині добра, щастя, духовної реалізації. Беручи близько до серця народне горе, останні 30 років свого життя він вперто і наполегливо проповідував вчення, в основу якого поклав християнські цінності, близькість з природою, моральне удосконалення всіх і кожного. За його переконанням, усе це повинно було сприяти встановленню справжньої справедливості на Землі.

Інокли Толстому дорікають, що він виходив не з непорушних законів суспільного розвитку, а з абстрактних моральних і релігійних положень, хотів обов'язково врятувати все людство. Але в головному письменник був правий: всесвітня гармонія починається з гармонії людської душі. Проте людство не зрозуміло митця.

Роман "Воскресіння" (1889—1899) є відображенням поглядів письменника на сутність буття. Історія світової літератури не знає іншого твору, в якому б з такою схвилюваністю і чистотою високого почуття були розкриті несправедливість капіталістичного ладу, насильство самодержавного режиму і фальшива мораль суспільства. Головному героєві Нехлюдову відкрилося все зло навколишнього життя, він побачив, що світські закони суперечать людській природі, що саме існування всіх і кожного прямує в духовну безодню. Він переконується, що людям досить євангельських заповідей всепрощення, любові до ближнього для досягнення найбільшого блага і на землі, і на небі. Увесь сенс буття для "воскреслого" Нехлюдова визначається євангельським повчанням: "Шукайте Царства Божого і правди Його, а решта додасться вам". "Воскресіння" Катюші Маслової також відбувається в особистому, моральному плані. Улюблені герої авто-

питання: як впливає суспільство на душу людини. Він дійшов висновку, що загальна дійсність позбавлена високих духовних ідеалів, і це спричиняє існування насильства, експлуатації, лицемірства, знецінення культури. Тому вбачав свій обов'язок як учителя і пророка в тому, щоб показати шлях до відновлення втрачених цінностей. Виправлення суспільства, на думку автора, має розпочатися з кожної окремої особистості у боротьбі за пробудження високих людських почуттів. Саме тому улюблені герої Толстого — у постійній сутичці з проти-природними обставинами, які заважають по-справжньому вільно жити, мислити, любити. Письменник плекав надію, що згодом прийде час остаточної перемоги духовності над світом соціального абсурду.

У творах Толстого часто поєднуються різні конфлікти — історичні, соціальні, сімейні, філософські, моральні. Але, як правило, вони переміщуються у сферу людської свідомості, від якої залежить загальне буття. Людина для письменника — початок і кінець усього, вона є причиною непоправних помилок і водночас остання надія світу на порятунок.

Серед художніх засобів Толстого — неперевершені зразки пейзажних описів, виразний малюнок деталей, пряма і непряма мова, портретні характеристики, поліфонія тощо. Кожне слово відшліфоване, скрупульозно дібране. Художнє полотно автора відрізняється широтою, яскравістю і глибиною охоплення дійсності. Тут відсутні стислість, лаконізм, спрощеність. Письменник не шкодує яскравих мовних засобів, які створюють цілу симфонію звуків, барв, образів і почуттів — художній світ, сповнений реального драматизму і світлої віри у краще в людині.

Л. Толстой і українська культура

Письменник глибоко співчував українському народові у важкій боротьбі за волю, у багатьох його творах змальовано образи українських селян і солдатів, які не змирилися зі своїм приниженим становищем. Знав поезію Т. Шевченка, позитивно відгукувався про поему "Наймичка", в якій його приваблювала тема святої материнської любові та майстерність психологічних засобів зображення характеру. Шевченко також схвально оцінював ранні твори Толстого.

ра — Нехлюдов і Катюша Маслова — стали втіленням морального ідеалу письменника.

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ ТОЛСТОГО

Велич Толстого-художника визнана в усьому світі й зумовлена не лише його талантом, а й винятковою вмогливістю, яку він виявляв до своєї творчості, високим розумінням завдань мистецтва. Працелюбність письменника безмежна, він багаторазово виправляв, переробляв, скорочував і доповнював написане, намагаючись “висловити те, що розумієш, так щоб інші зрозуміли тебе, як ти сам”. Чорнові редакції та варіанти його творів становлять самостійну цінність. Така вибагливість до себе дозволила йому досягти художньої досконалості з погляду і змісту, і форми.

Толстой — представник реалістичного напрямку в літературі XIX ст., але його реалізм особливий, який не просто відображує певні моменти дійсності, а дає їм філософське тлумачення, показує глибинний зв'язок минулого, сучасного і майбутнього. Невипадково письменника називають філософом, тому що він порушує у творах одвічні проблеми добра і зла, життя і смерті, кохання і ненависті. Зображуючи сучасні йому події, автор намагається з'ясувати, куди прямує історія взагалі, яке місце належить у ній особистості й народу, як співвідносяться індивідуальне і загальне буття. Він порушує пекучі питання, які потребують вирішення тільки на самоті зі своєю совістю, перед лицем Бога.

Характерною ознакою творчого методу Толстого є заглибленість у світ людської душі. Майстерність психологічного аналізу письменника надзвичайна. Він помічає найменші порухи людського серця, те, що М. Чернищевський дуже влучно назвав “діалектикою душі”, — показ внутрішнього світу героїв, розкриття прихованих конфліктів особистості, психологічної обумовленості вчинків персонажів. “Люди — як ріки”, — говорив Толстой, намагаючись збагнути плин людської свідомості й ті можливості духовного розвитку, які в ній закладені. Письменник прагнув пробудити добро, яке, на його думку, є в кожному від Бога. Служіння добру — так визначив митець своє творче покликання.

Важливе місце у спадщині письменника посідає зображення соціального середовища. Його завжди цікавило

плетіння й узагальнення багатьох життєвих явищ. За словами письменника, його історичні образи відрізнялися від справжніх, тому що він вільно "розпоряджався їхніми долями і думками", щоб з'ясувати не лише "закономірності історичного процесу, а й закономірності розвитку людської душі під впливом тих чи інших подій".

ІСТОРИЧНА ОСНОВА РОМАНУ

У творі розповідається про три етапи боротьби Росії з бонапартистською Францією. У першому томі зображено події 1805 р., коли Росія воювала спільно з Австрією і на її території; у другому — 1806—1807 рр., коли російські війська перебували у Пруссії; третій і четвертий томи присвячені Вітчизняній війні 1812 р. у Росії. В епілозі дія відбувається у 1820 р.

Автор розкриває причини поразки Росії у війні 1805—1807 рр., правдиво висвітлює важливі моменти російської історії — Шенграбенську, Аустерлицьку і Бородинську битви, в образах Кутузова і Наполеона показує роль видатної особистості в історії, робить важливі висновки про значення народних мас у суспільному процесі. Фактично у "Війні і мирі" порушуються важливі проблеми всього XIX ст., тому що в подіях 1805—1820 рр. Толстой шукає відповіді й на питання 1825 р. (повстання декабристів), 1830—1840 рр. (духовна і соціальна криза суспільства), 1861 р. (відміна кріпосного права). Поєднання історичного минулого із сучасністю дає можливість письменникові зробити певні узагальнення щодо майбутнього.

ЖАНР

Сам Толстой відмовлявся від жанрового визначення свого твору, вважаючи за краще називати його просто "книгою". Письменник мав рацію, тому що традиційні жанри, які існували до написання "Війни і миру", не вичерпували художньої структури роману. У "Війні і мирі" поєднуються елементи сімейно-побутового, соціально-психологічного, філософського, історичного, батального романів, а також документальної хроніки, мемуарів та ін., що дозволяє охарактеризувати його як роман-епопею. Ця жанрова форма вперше з'явилася в російській літературі і стала художнім відкриттям Толстого.

Дружні стосунки пов'язували російського письменника з Марком Вовчком. Особливу його увагу в період філософських шукань привернула постать Григорія Сковороди. Ідеї самовдосконалення, нехтування багатством мирських благ, поривання до простоти життя, які відстоював український філософ, були йому внутрішньо близькі.

Російський письменник зустрічався з видатними представниками українського театру — М. Заньковецькою, М. Кропивницьким і високо цінував їхнє мистецтво. Творчі здобутки Толстого використовували українські письменники XIX і XX ст. (І. Франко, Панас Мирний, О. Кобилянська, В. Стефаник, С. Васильченко та ін.).

“Війна і мир” (1863—1869)

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ

У 1856 р. Л. Толстой розпочав роман “Декабристи”. Героєм його мав стати учасник повстання 1825 р. на Сенатській площі, який повертається після заслання із Сибіру. Але поступово, працюючи над складною історичною темою, письменник відчув необхідність розширити рамки роману, тому він звертається до подій Вітчизняної війни 1812 р., у якій брав участь його герой-декабрист. Кінець кінцем оповідь розпочинається з 1805 р. Автор писав у щоденнику, що хоче провести своїх героїв “через історичні події 1805, 1807, 1812 і 1856 років”. Таким чином, “Війна і мир” мала стати частиною грандіозного плану письменника, який охоплював найважливіші події російського життя. Проте в процесі роботи він змінив свої наміри й обмежується періодом 1805—1820 рр. Хоча весь історичний проект письменника не був здійснений, роман “Війна і мир” став великим досягненням художнього генія його автора.

Працюючи над твором, він користувався численними історичними документами, знайомився з учасниками подій, збирав цікаві факти й спогади. У романі відтворені й сімейні враження. Прототипом княжни Мар'ї Болконської була мати письменника, в образі Наташі Ростової поєднані деякі риси С. Берс, його дружини, та її сестри Тетяни. У романі діють і реальні історичні особи — Кутузов, Наполеон, Давидов та ін. Проте автор рішуче заперечував думку, що він пише “мемуари”, а не літературний твір. Художній образ у нього — це складне пере-

Роман розпочинається зображенням світського суспільства — салону Анни Павлівни Шерер, де панують неправда і лицемірство. Вельможне панство використовує слова “ми”, “наш”, “Росія”, але розмова про важливі національні проблеми перетворюється на пусте баїкання.

Постійні гості салону змальовані сатирично. Коло їхніх інтересів — це придворні плітки, інтриги, розмови про багатство і кар’єру. Мова, жести, міміка присутніх визначаються світським етикетом. Автор порівнює салон Шерер з роботою прядильної майстерні: “Вечір Анни Павлівни був пущений. Веретена з різних сторін рівномірно і не замовкаючи шуміли”. Це порівняння підкреслює бездуховність життя світського суспільства.

Егоїстичне життя аристократів, зосереджене на дріб’язкових інтересах, втілюється в образах Курагіних. Василь Курагін, егоїст і кар’єрист, намагається стати спадкоємцем графа Безухова, багатого вельможі, а коли це не вдається, готовий на все, щоб одружити П’єра Безухова зі своєю дочкою Елен, вродливою, але бездушною кокеткою. Однак на цьому він не зупиняється, вирішивши оженити сина Анатолія, “безтурботного дурня”, на багатій князні Болконській. У Василя Курагіна немає ні власних переконань, ні твердих моральних принципів. А його розбещений син Анатоль Курагін із властивою йому впевненістю приймає розкішне життя як належне. Курагіни не здатні активно діяти, а тому життєвих благ домагаються обхідними шляхами.

Іронічно змальований Борис Друбецький, який, з погляду багатьох, є людиною великих можливостей. Він розумний, вольовий, активний. Але поступово автор розкриває його холодну корисливість, уміння робити кар’єру, вчасно відкинути добрі наміри. Ці риси з особливою силою виявляються, коли він досягає своєї мети — багатства, одружившись із некрасивою Жулі Карагіною.

Іронічна тональність переважає і в зображенні Берга, зятя Ростових, полковника “з Володимиром і Анною на шиї”. Відсиджуючись у штабі, він встиг нахапати чимало нагород, а тепер, приїхавши до Москви, захоплено розповідає графу Ростову про доблесть російських військ. Однак слова його звучать фальшиво, бо він заклопотаний не долею війська, країни, а лише власними корисливими інтересами.

Автор розвінчує і державну адміністрацію, сатирично зображуючи Раstopчина, далекого від народу, та Аракчєва, “вірного виконавця і наглядача за порядком й око-

- “Війна і мир” як роман-епопея має такі ознаки:
- поєднання оповіді про події загальнонаціонального значення з розповідями про долі окремих людей;
 - відображення широкої панорами російського та європейського життя XIX ст.;
 - зображення різних типів з народного та світського середовища, змалювання дійсності у багатьох соціальних планах і виявах;
 - в основі роману — визначальні події, які дають змогу відтворити тенденції історичного процесу;
 - поєднання реалістичних картин із життя XIX ст. з філософськими роздумами автора про свободу і необхідність, роль особистості в історії, випадковість і закономірність тощо.

Головним героєм роману-епопеї є народ. Толстого цікавило місце народних мас в історії, їхній вплив на хід тих чи інших подій. За словами письменника, центральна ідея твору — “думка про народ” — у назві роману. “Мир” — багатозначне слово. З одного боку, це явище, протилежне війні, а з іншого — людська спільнота і всесвіт взагалі. Це те, що протистоїть насильству і руйнуванню. Працюючи над романом, письменник мріяв про духовну єдність людей, про братське воз’єднання з метою протидії війні та суспільному злу і несправедливості.

Показ народної психології у романі поєднується з розкриттям “діалектики душі” окремих персонажів, що визначає особливу поліфонію твору, який є відображенням складної і суперечливої епохи.

ОБРАЗНА СИСТЕМА

Визначальними для характеристики образів Толстой вважав два критерії: 1) ставлення до народу, до рідної землі; 2) моральний стан героїв, тобто духовне життя чи духовна смерть. Тому персонажі в романі поділяються за принципом контрасту. З одного боку — герої, у яких втілюються принципи простоти, добра, правди, патріотизму, а з іншого — ті, хто “духовно мертві” й протистоять народові. Письменник вважав, що у суспільстві й душі людини триває постійна боротьба між різними початками — природними, які узгоджуються з поруками душі, й неприродними, які походять від соціального абсурду та особистого егоїзму. Боротьба духовного і бездуховного зумовлює основні колізії персонажів.

Це обдарована натура з неабиякими потенційними духовними можливостями. Здатний критично мислити і схильний до самоаналізу, він водночас мрійник, але йому властивий філософський склад розуму. У нього багате і складне внутрішнє життя, глибокі почуття. Людина сміливої волі, динамічна творча натура, він прагне до суспільної діяльності. Це прагнення поєднується з честолюбством, бажанням мати славу і владу. Але при цьому Болконський ніколи не порушить закони совісті. Чесний, він прагне слави, безкорисливого подвигу.

Князь Андрій живе в період суспільного збудження, яке охопило дворянство в роки Вітчизняної війни 1812 р. Війна пробудила в ньому честолюбство. Культ Наполеона спонукає його мріяти про свій "Тулон", який він прагне завоювати не в штабі, а в бою, виявивши хоробрість і мужність. Участь у війні 1805 р. — початковий етап його духовного розвитку. У бою під Аустерліцем Андрій тяжко поранений і, поринаючи очима в безкрає небо над головою, переконується в дріб'язковості своїх честолюбних мрій. Розчарувавшись у славі, він відчуває велике благо в тому, що залишив удома, повертається в Лисі Гори, щоб виправдатися перед дружиною, спокутувати вину перед нею, та знаходить її умираючою. Мертве обличчя маленької княгині — "Ах, що ви зі мною зробили?" — ще довго переслідуватиме князя Андрія як німий докір за його холодне і жорстоке ставлення до сім'ї, а як результат — похмурий, пригнічений настрій, душевна криза.

Важливим моментом душевного воскресіння князя Андрія є його зустріч із П'єром у Богучарові. Безухов запалює Андрія жагою нового життя, роздмухуючи вогник, який тільки жеврів у душі Болконського "під попілом гіркого розчарування і скепсису". Зустріч із Наташею Ростовою остаточно відродила князя Андрія. У нього з'являється бажання діяти, поринути в суспільне життя. Він мріє про нові реформи для народу, прагне своєю діяльністю служити державі. Після зустрічі з Наташею Андрій уперше за багато років відчув себе справді щасливим. Однак випадкове захоплення дівчини Курагіним викликає у нього трагічне розчарування, злість проти життя і людей. Але нова небезпека для країни, загроза поневолення знову змінюють Андрія, його патріотизм чітко виявляється вже перед Бородінською битвою: "Французи зруйнували мій дім і йдуть зруйнувати Москву, кривдили і кривдять мене кожну хвилину. І так само думають Тимохін і вся армія. Треба їх покарати".

ронця царя", який виявляє свою відданість Олександрові, застосовуючи жорстокість і насилля.

Інакше змальовано провінційне дворянство, близьке до народу. Письменник не замовчує, що Ілля Андрійович Ростов своєю нетямущістю і безпорадністю довів свою сім'ю до зубожіння. Але автор цінує в Ростових простоту, гостинність, життєрадісність, любов і повагу, які панують у сім'ї, а також добре ставлення до селян. Микола Ростов, одружившись із Мар'єю Болконською, став не просто паном, а справжнім господарем, уважним до життя простих людей. Однак письменник-реаліст не приховував жорстокості поміщицького кріпосного господарства, зазначивши, що Микола Ростов "селянам ніколи не потурав".

Із симпатією автор зображує горду і незалежну сім'ю Болконських. Старий Болконський упертий, владний, ні перед ким не схиляє голови, освічений і чесний, але водночас людина з важкою вдачею. Він виховав гідних дітей — сина Андрія, який намагається знайти сенс життя, і дочку, лагідну княжну Мар'ю, яка своє покликання убачала в любові й самопожертві. Толстой вважає, що провінційне дворянство має народну основу, тому в романі Ростови, Болконські, а також П'єр Безухов і Ахросімова протистоять столичній аристократії та панівній бюрократії.

Андрій Болконський

Князь Андрій — один із улюблених образів письменника. Освічений і шляхетний, незадоволений власним життям і навколишнім середовищем, він поринає в духовні пошуки сенсу буття. В портреті героя автор підкреслює не лише зовнішні, а й психологічні риси. Відразу впадає у вічі "втомлений, нудьгуючий погляд", однак поява П'єра Безухова викликала в нього добрі почуття: він "посміхнувся несподівано доброю і приємною посмішкою". Під час розмови з П'єром "...Його сухе обличчя все тремтіло нервозним пожвавленням кожного мускула; очі, в яких раніше здавався згаслим вогонь життя, тепер променисто, яскраво блищали". Його рухливе обличчя не приховувало почуттів і змінювалося залежно від ставлення до різних людей, виявляючи симпатію чи неприязнь. Оглядними йому були кар'єристи, бюрократи, розумові та моральні нікчеми, але з людьми щирими, щепальнішими він ставав добрим і відкритим.

поєднує з надією на удосконалення всіх людей. Він готовий допомагати людям, творити добро задля них. Під впливом масонських ідей Безухов звільняє своїх селян від кріпацтва, але натрапляє на протидію, яку йому не вдається перебороти. Хитрий управляючий, обманюючи П'єра, робить лише вигляд проведення реформ. П'єр щиро радіє, що його селянам тепер живеться краще, але насправді тягар нововведень погіршив їхнє життя.

Незабаром Безухов починає розуміти справжню сутність речей. Він усвідомлює, що за словами масонів про рівність і братерство людей, про мудрість і добротинність криються досить прозаїчні прагнення. Отже, масонство і філантропія виявилися неспроможними змінити життя П'єра і людей. Розчарований, він відчуває себе неначе в замкненому колі, з якого йому ще більше хотілося вирватися. Кохання до Наташі пробуджує душу П'єра, але справжній злам у поглядах на життя відбувається в ньому під впливом подій 1812 р. Поїздка до Можайська на поле Бородинської битви відкриває перед П'єром новий, до цього часу не відомий йому світ народного життя. На батареї Раєвського він стає свідком героїзму, мужності й сміливості простих солдат, захоплюється їхньою рішучістю захистити рідну землю. У нього з'являється бажання увійти "в це загальне життя всім єством, проїнятися тим, що робить їх такими". Прагнення діяти так, як "вони" (солдати), породжує намір убити Наполеона, позбавити народи Європи зла, яке несла ця людина. Його нещодавне захоплення Наполеоном згасає.

Залишаючись у захопленій французами Москві, П'єр зіткнувся з багатьма невідомими явищами, суперечливими фактами і процесами. Він встановлює добрі стосунки з французьким капітаном Рамбалем, якого потім врятовує від смертельної небезпеки. Рамбаль також відчуває довіру, симпатію до П'єра. Здавалося б, смертельні вороги, представники ворожих таборів повинні поводитися інакше, але Толстой як психолог шукає загальнолюдські засоби протидії насильству. На вулицях Москви Безухов спостерігає сцени мародерства, приниження людей. Арештований французькою військовою владою, П'єр переживає трагедію людини, приреченої на смерть за нескосені злочини. Він відчуває душевне потрясіння, ставши свідком розстрілу невинних жителів Москви. І це торжество аморальності, жорстокості пригнічує його, змушує замислитися над проблемами недосконалості суспільства й окремої людини.

Князь Андрій дедалі більше зближується з народом, головне своє покликання він убачає тепер в тому, щоб служити йому. Він піклується про своїх селян і, як і вони, прагне захищати батьківщину. У полку його називали "наш князь", ним пишалися, його любили. Отже, в духовному оновленні князя Андрія значну роль відіграє народ, заради якого він тепер живе і діє. Смертельно поранений у бою, Болконський зрозумів нарешті справжні людські цінності, які не мають нічого спільного з матеріальними благами або славою: "Все, всіх любити, завжди жертвувати собою задля любові — значило нікого не любити, значило не жити цим земним життям". Коли поряд із ним знову з'явилася Наташа, князь Андрій інакше поглянув на минуле і свої стосунки з людьми: "Все, що є, все існує тільки тому, що я люблю... Любов — Бог, і смерті — означає мені, частині любові, повернутися до загального і вічного джерела". Зі смертю князя Андрія його любов, думка, істина не вмирають — вони яскравим променем запалають у душі Наташі Ростової, яка теж духовно змінилася.

П'ЕР БЕЗУХОВ

Як і Андрій Болконський, П'ер приваблює читачів ідейними пошуками, прагненням знайти своє місце у суспільстві. Якщо князь Андрій — натура інтелектуальна, вольова, то П'ер більш емоційний, мрійливий, захоплений суперечливими почуттями. Однак обидва вони незвичайні особистості. У салоні Шерер П'ер вирізняється з-поміж інших гостей. Це "масивна, товста молода людина зі стриженою головою, в окулярах, у світлих панталонах за тодішньою модою, із високим жабо і в коричнево-му фракі". Погляд його "розумний і водночас сором'язливий, спостережливий і природний".

Відрізняючись від представників аристократичного кола незалежністю поглядів, щирим ставленням до людей, П'ер довго перебуває під впливом різних спокус, культ яких процвітав у його середовищі. Він захоплюється чуттєвими насолодами, Курагіні втягують його у вир світського життя, але душа П'ера прагнула іншого — більш змістовного і осмисленого буття. Постійні пошуки сенсу існування зближують П'ера із масонами. Він гадає, що саме серед них знайде шляхи "відродження до нового життя". Прагнення самовдосконалення Безухов

мом. Толстой-психолог передає найтонші порухи почуттів героїні: від остраху перед майбутнім і пекучого очікування кохання до піднесеного відчуття щастя і молодості. Наташа любить людей, захоплюється красою природи, вона розуміє народну культуру і сама не відділяє себе від простого народу.

Дівчина керується в житті передусім серцем, почуттями, і це призводить її до неоправданих помилок, як, наприклад, в історії з Анатолем Курагіним, з яким вона збиралася втекти. Однак вона сама ж і усвідомлює свої помилки, і спокутує їх своїм подальшим життям. Під час Вітчизняної війни Наташа виявляє патріотизм, здатність до самопожертви, відданість своєму народові. На її вимогу всі підводи Ростових, приготовані для від'їзду сім'ї, були надані пораненим. Майно Ростових залишилося в Москві, але для героїні багатство нічого не варте, коли йдеться про життя людей. В епілозі автор змальовує Наташу одруженою. Вона, яка мріяла про романтичні стосунки, знайшла себе в сімейному житті. За цей час вона змінилася: "риси обличчя її визначились і мали вираз м'якості і ясності". У ній вже не було того вогню, тієї юної жвавості й молодого чарівності, але Наташа "світилася" іншим вогнем — красою любові до сім'ї, чоловіка, дітей.

Княжна Мар'я багато в чому схожа на Наташу, але й відрізняється від неї. Якщо Наташа в житті керується переважно серцем, то Мар'я більш розсудлива, поміркована. Наскільки Наташа життєрадісна й емоційна, настільки княжна Мар'я стримана і серйозна. Наташа шукає особистого щастя, а княжна Мар'я бачить своє призначення в самопожертві задля людей. Однак вони мають і спільні риси. Обидві — патріотки, здатні віддати своє життя заради батьківщини й народу. Обидві — березині сімейного спокою, вони втілюють уявлення Толстого про призначення жінки в суспільстві. Їхній світ — це світ духовної краси й безмежної любові.

У романі діють вигадані, а також реальні історичні персонажі, серед яких важлива роль належить Кутузову і Наполеону — вони розкривають ставлення Толстого до історії, влади, суспільства.

ІСТОРИЧНІ ОБРАЗИ

Кутузов — полководець, виразник духу російського народу, і сила його — у взаємозв'язку з народом. Він

Страждання, через які пройшов П'єр у полоні, роблять його чутливим до земних радощів, що дарують людині природа, життя. Він доходить висновку, що крім задоволення нагальних людських потреб основою існування і щастя є свобода вибору способу життя. Процес духовного оновлення П'єра дуже влучно охарактеризувала Наташа: "Він став якийсь чистий, гладкий, свіжий, неначе з лазні..." Сам П'єр, радіючи своєму відродженню, пов'язує його з відходом від звичного способу життя, від усталених форм мислення.

Четверта частина останнього тому роману закінчується картинами, в яких змальовано щасливе кохання П'єра і Наташі. Але життя продовжується, триває і духовний розвиток героїв. В епілозі автор розкриває новий етап духовної еволюції П'єра Безухова: потреба в діяльності, яка виникла в дні війни і трохи приглушена наступними подіями, в його житті не зникає. Безухов активно втручається у соціальну дійсність, мріє поліпшити її. Письменник змальовує риси майбутнього декабриста. Соціальна несправедливість і політичний гніт викликають обурення П'єра. Він переконаний, що негаразди в суспільстві можна ліквідувати єдиними зусиллями чесних людей: "Всі бачать, — говорить П'єр, — справи йдуть так погано, що цього не можна просто залишити, й обов'язок усіх чесних людей протидіяти цьому в міру сил". Отже, думка П'єра про вдосконалення роду людського в епілозі роману втілюється у дієве прагнення оновити людину і суспільство, знищити соціальний і політичний гніт, об'єднати задля цього передових людей сучасності.

ОБРАЗИ НАТАШІ РОСТОВОЇ ТА КНЯЖНИ МАР'І

Велике значення в романі мають жіночі образи, в яких втілено духовні й сімейні ідеали Толстого. Наташа — уособлення кращих рис національного характеру. Її образ подається автором у процесі розвитку. На початку роману це тринадцятирічна дівчинка, "чорноока, з великим ротом, некрасива, але жвава", вона була "в тому милому віці, коли дівчина уже не дитина, а дитина ще не дівчина". Сповнена любові до всіх, ласкава, життєрадісна, Наташа — улюблениця сім'ї. Їй здавалося, що життя — це безкінечне свято, а навколишній світ — чудова гармонія. Підростаючи, Наташа стає привабливою дівчиною, яка чарувала всіх безпосередністю й оптимізм-

Маючи власний план військових дій, він швидко переходить з російськими військами на лівий берег Дунаю, атакує і розбиває дивізію Морт'є. Пасивність Кутузова на військовій раді перед Аустерліцем письменник пояснює не байдужим очікуванням, а стражданням, оскільки його влада була скута присутністю царя Олександра і командуванням Вейротера.

Багато літературознавців вважає, що Толстой словами Андрія Болконського виправдовує інертність Кутузова як головнокомандувача. "Він розумів, — думає Андрій Болконський про Кутузова, — що є щось сильніше і значніше від його волі, — це неминучий хід подій, і він уміє бачити їх, уміє розуміти їх значення і, з огляду на значення, вміє зрікатися участі в цих подіях, своєї особистої волі, спрямованої на інше". Ці слова, що часто цитують як доказ авторського захисту повної відмови Кутузова від власної волі, не можуть бути сприйняті як заперечення діяльності взагалі. Вони означають визнання необхідності розумного залучення особистої волі історичної особи до об'єктивної логіки обставин. Мудрий діяч, Кутузов, розуміючи сутність подій, уміє відмовитися "від власної волі, спрямованої на інше", тобто від волі, яка не відповідає об'єктивно існуючому. Особисту діяльність автор не протиставляє необхідності, а розуміє їх як єдність.

Зображуючи поведінку Кутузова в Бородинській битві, письменник показує не пасивність, а його напружену діяльність як полководця. Автор пише: "Він не робив ніяких розпоряджень, а тільки погоджувався з тим, що пропонували..." Погоджувався або не погоджувався — отже, робив вибір, одіював і відповідно спрямовував події. І додає: "Обличчя Кутузова було зосередженням, спокійна увага і напруження, яке переборювало утому старого, німецького тіла".

У центрі уваги письменника — внутрішня енергія і воля Кутузова, які спираються на логіку обставин. Він завжди обмірковує систему дій і протистоїть усім натискам, які могли б заважати здійсненню мети (тиск з боку царя, інтриги в штабі, кар'єризм і честолюбство полководців тощо).

В окремій главі, де узагальнено змальовано історичну велич Кутузова, йдеться не про його пасивність, а про цілеспрямовану діяльність: "Дії його (Кутузова), всі, без найменшого винятку, спрямовані до однієї мети, яка може виявитися в трьох справах: 1) напружити всі сили для зіткнення з французами; 2) перемогти їх; 3) вигнати з

розуміє людей, а вони віддячують йому любов'ю і підтримкою. На думку письменника, у ньому жило "те народне почуття, яке він носив у собі в усій чистоті і силі". І далі: "Тільки визнання цього почуття змушувало народ... обрати його всупереч волі царя вожаком народної війни".

Андрій Болконський так пояснює необхідність заміни Барклая де Толлі на Кутузова: "Поки Росія була здорова, їй міг служити чужий, і був прекрасний міністр; але як тільки вона в небезпеці, потрібна своя, рідна людина".

В образі Кутузова письменник втілює власні історико-філософські погляди. На його думку, історичний процес мав приховану провідну доцільність. Для кожної людини суб'єктивна діяльність є свідомою і вільною. Але якщо підсумувати різні види діяльності, то з'являється не передбачений і не усвідомлений людьми результат як втілення волі "провидіння". Чим тісніше окремі люди пов'язані своєю діяльністю з іншими, тим більше вони служать необхідності, тобто їх воля переплітається, зливається з волею багатьох людей, внаслідок чого стає суб'єктивно значно вільнішою. З цього погляду, суспільні й державні діячі є суб'єктивно найменш вільними і змушені підкорятися необхідності.

Вільність людей сліпо дотримується цього закону, нічого не бажаючи знати, окрім своєї власної мети. І тільки великі люди здатні відійти від суто особистого, прийняти цілями загальної необхідності й стати завдяки своїй діяльності свідомими провідниками вищої сутності історії.

Таким є Кутузов. Письменник бачить у ньому мудрого історичного діяча, талановитого полководця і порядну людину, в якій немає нічого показного. З одного боку, він, як і всі, не може передбачити волі "провидіння" і тому діє начебто "несвідомо", але з іншого — глибоко відчуває сутність подій, а тому свідомо дбає про загальну справу. І це виокремлює його з-поміж історичних постатей у романі.

Толстой пише про Кутузова: "Завдяки довгорічному військовому досвіду і старечому розуму він знав, що одній людині керувати сотнями тисяч людей, які борються зі смертю, не можна, і розумів, що вирішують долю битви не розпорядження головнокомандувача, не місце, на якому стоять війська, не кількість гармат і вбитих, а та невлесна сила, що називається духом війська, і він стежив за цією силою і керував нею, наскільки це йому було підвладно".

У Браунау, всупереч вимогам австрійського командування, Кутузов рішуче відмовляється захищати Відень.

умотивовано необхідністю точно висловити свою думку. Допомагає створити образ Кутузова й інтонація, барви якої у романі різноманітні — від офіційно-піднесеної до побутово-фамільярної.

Кутузову як носієві дум і почуттів російського народу протистоїть у романі Наполеон, полководець і видатний історичний діяч. Однак, змальовуючи зовнішність Наполеона, автор пише, що це була “маленька людина” з “приємно-удаваною посмішкою” на обличчі, з “жирними грудьми”, “круглим животом” і “жирними стегнами коротеньких ніг”. Наполеон у творі — це самозакоханий і самозаспокоєний володар Франції, засліплений славою, заворожений успіхом. Він приписує своїй особистості руйнівну роль в історичних подіях. Майже в усіх жестах його підкреслено шалену пику, акторство, зарозумілість, звичку вірити, що кожен його порух розсипає пастя або сіє горе серед людей. Плазування оточення піднесло його на таку височінь, що він і сам щиро повірив у свою здатність змінити хід історії й впливати на долю людей.

Якщо Кутузов не вважає вирішальною особисту волю, то Наполеон понад усе ставить свою особистість, вважаючи себе вищим за всіх. “Тільки те, що відбувалося в його душі, становило для нього цінність. Все, що було поза ним, не мало ніякого значення, тому що все у світі, як йому здавалося, залежало тільки від його волі”. Слово “я” чи не найчастіше вживається у його лексичі. Автор звертає увагу на егоїзм, індивідуалізм, холодний розум цього звитяжного полководця. Якщо народний полководець Кутузов дбає про свободу і славу вітчизни, то Наполеона приваблює лише власна свобода. Якщо Кутузову притаманні стриманість, прагнення вести війну в межах розумної необхідності, то для Наполеона війна — це гра честолюбства.

Образами Кутузова і Наполеона Толстой намагається розв'язати проблему ролі особистості в історії. Сутність цієї проблеми, на думку автора, у співвідношенні свободи і необхідності. Суб'єктивно вільні, тобто довільні, невмотивовані, наміри й дії Наполеона об'єктивно стали зброєю історичної необхідності — “руху народів із заходу на схід”. Тому Наполеон не творець історії, а її раб, який діє не випадково, а за законом необхідності. Закон необхідності, за Толстим, несе в собі певною мірою фаталізм. Але суперечності між Толстим-фаталістом і Толстим-художником немає, бо в його фаталізмі відсутній містицизм, а панує закон свободи і необхідності, який зумовлює суспільні події й роль окремих особистостей в історії.

Росії, полегшуючи бідування народу і війська". Усе, що не відповідало основній меті, викликало у Кутузова протидію. Лише коли французів вигнали, він, зупинившись у Вільно, припинив свою діяльність.

Відомо, що серед усіх історичних постатей письменник виокремлював тільки Кутузова, називаючи його "великою людиною", і велич його вбачав у меті його діяльності, яка і була загальною необхідністю. Кутузов, "осягаючи волю провидіння", "підкоряв їй особисту волю". Цю силу провидіння деякі критики розуміють як уміння Кутузова передбачати хід подій, а тому залишатися у повній безпеці: "...це спокійний, мудрий фаталіст, який передбачає майбутнє і намагається не заважати розвиватися неминучим подіям". Насправді ж Кутузов не міг передбачити майбутнє. Опис Бородинської баталії переконує, що битва відбулася не за тими планами, які розробили Кутузов і Наполеон: "Даючи і приймаючи Бородинську битву, Кутузов і Наполеон діяли мимовільно..." Художник-реаліст Л. Толстой зміг, трактуючи образ Кутузова, перебороти теорію фаталізму.

Кутузов глибоко обміркував хід подій, правильно оцінюючи їх. Він, носій народного духу і народної волі, зрозумів, що Бородинська битва — це перемога. Переведення війни за межі Росії вимагало іншого полководця, отже, місія Кутузова була виконана: "Представнику російського народу після того, як ворог був знищений, Росія визволена і піднята на вершину своєї слави, російській людині, саме російській, робити було нічого. Представнику народної війни нічого не залишалося, крім смерті. І він помер".

Постать Кутузова в романі змальована всебічно. Автор майстерно створює його портрет — описує фігуру, ходу, рухи, міміку, його око, яке то світилося приємною ласкавою посмішкою, то мало насмішкуватий вираз.

Образ його подається у сприйнятті різних за характером і соціальним станом людей. Автор мовними засобами майстерно змальовує внутрішній світ полководця. Порізню розкривається характер Кутузова у стосунках з Болконським, Денисовим, Багратіоном. Навіть як полководець на військових радах, у битвах під Аустерліцем і Вородіним він різний.

Мова Кутузова привертає увагу своїм лексичним складом і синтаксичною будовою. Яскрава індивідуалізація його стилю відчувається у спілкуванні з генералами, царем, солдатами. У листі до старшого Болконського полководець використовує канцеляризми, і це цілком

якому виявилися надзвичайно малі елементи свободи всіх людей, отож, усі люди нерозривно пов'язані між собою кожним моментом часу". У такому трактуванні методи історичного і психологічного аналізу у письменника єдині. Стає зрозумілим, якого значення він надавав "духу армії", особливо це увиразнюється при зіставленні воєн 1805—1807 і 1812 рр.

Водночас, з'ясовуючи співвідношення свободи й необхідності, Толстой намагався не виявляти в романі ні волюнтаристської, ні фаталістичної точки зору на історичні явища, але повністю уникнути елементів фаталізму йому все ж не вдалося. Так, він вважав, що пізнати основи розвитку людського суспільства неможливо, однак наголошував на закономірному характері соціальних відносин. Щоб зрозуміти динаміку історичних явищ, зв'язок між етапами суспільного розвитку, треба, на думку письменника, знати вічні закони, які керують життям людей. Але ці закони, за словами митця, недосяжні для людського пізнання. Таким чином, погляд на історичний процес як закономірність відповідав його фаталістичним поглядам. Думки про визначеність історичних подій письменник висловлює в різних місцях твору, особливо в епілозі. Толстой не знімає з людини моральної відповідальності за власні вчинки. Наполеон не несе відповідальності за виникнення війни між Францією і Росією, але його треба морально засудити за негідні, егоїстичні спонукання, які скеровували його дії в цій війні. Автор розвінчує в образі Наполеона волюнтаристську психологію честолюбного загарбника, здатного на злочини проти людини й людства у своєму божевільному прагненні до світового панування. В образі Кутузова також підкреслено думку про неможливість мимовільно втручання в об'єктивний хід історичного процесу. Але у нього інша мета, спільна з метою народу, — звільнити свою землю від ворога. Його сила — у підтримці народу.

"Війна і мир" — перший в історії світової літератури філософсько-історичний реалістичний роман-епоса, в якому аналітичний метод осмислення дійсності (соціальний і психологічний аспекти) поєднується з філософсько-історичними узагальненнями. Роман розкриває філософію взаємозв'язків історії, суспільного життя і внутрішнього світу людини, і тому має велике значення для духовного розвитку всього людства.

Філософські погляди Толстого в романі

Толстой-філософ і Толстой-художник єдині. Глибину роману "Війна і мир" не можна досягнути, не виявивши внутрішніх зв'язків змісту із суспільним життям пореформеної Росії. Філософсько-історичною концепцією проїнята художня тканина твору, що легко простежується і в міркуваннях автора, вкраплених у дію роману, і в сюжетному розвитку та композиції, і в змалюванні образів. В одній із чернеток епілогу, звертаючись до читачів, які залишають поза увагою філософські міркування, автор писав: "Вони між рядками, не замислюючись, прочитають усе те, що я передав у роздумах і чого б і не писав, якби всі читачі були такі". Доцільність цих міркувань у творі письменник пояснює так: "Я почав писати книгу про минуле. Змальовуючи це минуле, я переконався, що воно не тільки відоме, але й описане у цілковитій суперечності з тим, що було. І мимоволі я відчув потребу переконувати в тому, про що я говорив, висловлювати ті погляди, на підставі яких я писав". Це означає, що Толстой вважав філософсько-історичні міркування необхідним коментарем у тканині художнього опису.

У романі порушено складну філософську проблему співвідношення свободи й необхідності в історії та особистому житті. Щодо історії письменник вирішує це питання на користь необхідності, що ж до особистого життя — почасти на користь необхідності, почасти на користь свободи. Він замислюється над двома важливими питаннями: про об'єктивні закономірності історичного процесу і про моральну відповідальність кожного, в тому числі й історичного діяча, за свої вчинки. Толстой був переконаний, що "свобода людини... скута часом". Людина вільна в ту мить, коли здійснює свій вчинок. У наступний момент цієї свободи вона не має, бо вчинок уже не можна ні змінити, ні повернути — він став фактом історії й людського життя, як його частинка. Таким чином, людині в часі відпущено нескінченно малий момент свободи, але й він обмежений зв'язками з іншими людьми, фізичними, матеріальними, суспільно-політичними та іншими умовами існування. Отже, людина виявляється вільною лише суб'єктивно, у своїй свідомості, і позбавлена волі, підпорядкована закону необхідності у суспільному бутті. Звідси, на думку Толстого, "будь-яка історична подія є наслідком одного й того самого моменту, у

ни схожі одна на одну, кожна нещаслива родина нещаслива по-своєму". У центрі уваги письменника не щасливі сімейні стосунки, якими він захоплювався під час написання "Війни і миру", а, навпаки, — нещасливі. "Все змішалось в домі Облонських..." Отже, не в утвердженні родинного єднання між людьми полягає пафос роману, а в дослідженні розпаду сім'ї, руйнування людських стосунків. Головна проблема твору розкривається на прикладі кількох сімейних пар: Анна — Каренін, Доллі — Облонський, Кіті — Левін. І в усіх трьох випадках автор не знаходить остаточної відповіді на хвилюючі питання: як живе людина у сім'ї й у світі, чи можна обмежитися лише рамками родини, у чому секрет людського щастя?

Доллі повністю присвятила себе дітям, чоловікові, але справжнього щастя в неї немає, бо Степан Аркадійович Облонський зраджує дружину і, головне, не бачить у цьому нічого поганого, оскільки "легкий флірт" був давно в моді. Він по-своєму любить Доллі та дітей, але не розуміє, що справжнє щастя не може будуватися на брехні й лицемірстві, навіть якщо це стало загальноновизнаним правилом. Доллі намагалася розірвати шлюб, але врешті-решт заради дітей вирішила зберегти сім'ю, і взаємний обман триває. Автор підкреслює, що не має значення, чи зраджував потім її Стіва чи ні, головне — порушена внутрішня духовна єдність між людьми, кожний живе сам по собі і керується не поруками власного серця й християнськими принципами, а світськими законами, які суперечать природній моралі.

У щасливій сім'ї Левіна і Кіті, побудованій на взаємному коханні, теж немає справжнього духовного єднання. Замкнений світ родини не може дати Левіну відчуття повноти життя і відповіді на питання про сенс буття. На думку Толстого, проблеми сім'ї тісно пов'язані з дійсністю, яка постає в романі заплутаною, тривожною, неспокійною і навіть небезпечною. Невипадково у творі з'являється образ поїзда, що стає символом усієї епохи, яка невблаганно насувається на людину, загрожуючи її існуванню. Тому сімейна трагедія Анни Кареніної є закономірним відображенням духовних і суспільних протиріч часу.

У романі згадуються й інші сімейні історії: і матері Вронського, і княгині Бетсі, і багатьох інших родин. І скрізь, як зазначає автор, немає "простоти й правди". Фальшивому життю аристократів протиставлений світ народу, де ще збереглися справжні цінності. Сім'я селянина Івана Парменова живе набагато щасливіше й змістов-

“Анна Кареніна” (1873—1877)

ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ

Після завершення “Війни і миру” Толстой продовжує цікавитися історією декабристського руху, а згодом, захопившись подіями XVIII ст., розпочинає історичний роман про епоху Петра I. Але на початку 70-х років він раптово знову повертається до сучасності. Пізніше письменник згадував: “Це було, як тепер: після обіду я лежав на дивані й курив. Чи замислився я, чи тільки боровся зі сном, не знаю, але несподівано переді мною промайнув оголений жіночий лікоть витонченої аристократичної руки. Я мимоволі почав придивлятися до цього видіння. З’явилися плечі, шия і, нарешті, цілий образ вродливої жінки у бальному платті, яка неначе благала про допомогу, дивлячись на мене сумними очима. Видіння зникло, та я вже не міг звільнитися від його враження, воно переслідувало мене і вдень, і вночі, і, щоб позбутися його, я повинен був знайти йому втілення”. Так уперше в задумах митця з’явився образ майбутньої героїні — Анни Кареніної.

Письменник захопився думкою написати твір про сімейне життя, створити образ заміжньої жінки з вищого світу, яка загубила себе. С. Толстая записала у своєму щоденнику: “Він казав, що його завдання — зробити цю жінку тільки жалюгідною, але не винною...” У цей період письменник все частіше замислювався над проблемами шлюбу й сім’ї. Навколишня дійсність давала чимало матеріалів для роздумів.

Толстой працював над новим романом більше чотирьох років — з 1873 по 1877 р. Він не обмежився темою сім’ї, відчувши, що сімейні стосунки тісно пов’язані з історичними, соціальними, філософськими питаннями. Тому в процесі роботи межі сімейно-побутового роману були значно розширені, і твір перетворився на великий соціально-психологічний роман із глибоким морально-філософським змістом, який не тільки охоплює тогочасне життя і людські стосунки, але й містить роздуми Л. Толстого про природу суспільних відносин, духовну єдність, щастя і нещастя людей.

ПАРАЛЕЛІЗМ У КОМПОЗИЦІЇ РОМАНУ

“Анна Кареніна” розпочинається фразою, яка є своєрідним психологічним ключем до твору: “Усі щасливі роди-

глибший зв'язок: Левін шукає одвічні істини, без яких він не уявляє ні себе самого, ні свого сімейного життя, ні життя у світі — це духовна опора, що надає зміст людському існуванню. Анна ж не знайшла того, що підтримувало б її в житті, — ні в коханні, ні в суспільстві, її трагічна доля стала наслідком не лише особистої драми, а й моральної атмосфери пореформеної Росії взагалі.

ОБРАЗНА СИСТЕМА

Образ Анни Кареніної поступово поглиблювався в процесі роботи Толстого над романом. Він наділив її не тільки привабливою зовнішністю, але й глибоким внутрішнім світом, здатністю до сильних почуттів, схильністю до самоаналізу. Анна Кареніна — світська заміжня жінка, мати восьмирічного сина, завдяки своєму чоловікові посідає високе місце у суспільстві. Вона живе, як усі з її кола, звичним світським життям. Водночас Анна — жінка незвичайна, вона відрізняється від інших моральною чистотою, невмінням пристосовуватися до обставин, лицемірити. Вона завжди відчувала фальшивість навколишніх відносин, і це відчуття посилилося після зустрічі з Вронським.

Кохання викликало в душі героїні приховані сили й поривання до вільного, справжнього життя. Однак можливість щастя з коханим була лише примарою. Анна побачила, що світське суспільство закриває очі на приховану зраду, але не може пробачити нікому щирої й відкритої любові. Спільне життя Анни з Вронським вищій світ оцінив як виклик загальноприйнятим нормам, і вони стали вигнанцями. Втім у них була можливість забути про негаразди в подорожах, спілкуванні один з одним і з небагатьма друзями. Однак щось завжди заважало їм, змушувало переїжджати з місця на місце, братися за безліч справ, аби тільки не залишатися наодинці. Толстой як реаліст і тонкий психолог пояснює трагічну приреченість кохання Анни і Вронського не лише зовнішніми причинами — глибоким впливом суспільства, а й суто внутрішніми чинниками, які приховані в душах героїв. Письменник уникає однозначних характеристик образів.

Анна — волелюбна, духовно обдарована, розумна і сильна жінка, але в її почуттях було "дещо жорстоке, чуже, бісівське". Заради пристрасті вона забуває про свої материнські обов'язки, не помічає страждань Кареніна. Живучи з Вронським, Анна не розуміє його бажання мати

ніше за багатіїв. Однак автор далекий від ідеалізації селян. Його герой Левін розуміє, що духовне руйнування проникло і в народне середовище. Він неодноразово помічає обман, хитрощі, лицемірство серед тих селян, а ким він хотів спільно працювати, поліпшити їхнє становище в міру сил, вчитися в них. Отже, як зазначає автор, усе суспільство пройняте внутрішньою, духовною гнилістю, в ньому порушені важливі моральні принципи, що неминуче призводить до драматичної розв'язки.

Особливість композиції роману виявляється в тому, що у центрі його — дві історії, які розвиваються паралельно: історія сімейного життя світської жінки Анни Кареніної і доля дворянина Костянтина Левіна, який живе в селі, прагнучи удосконалити господарство й стосунки з селянами. Анна і Левін є головними героями твору, однак їхні шляхи не перетинаються, лише наприкінці роману відбувається зустріч між ними, яка не впливає на загальний розвиток сюжету.

У критиці неодноразово виникала думка про те, що Толстой написав не один, а два романи: про Анну і Левіна. Проте письменник застерігав від такого поверхового трактування: "Вудова тримається не на фабулі і не на стосунках (знайомстві) героїв, а на внутрішньому зв'язку". Дійсно, внутрішній зв'язок між Анною і Левіним, безперечно, існує. Епізоди, пов'язані з цими образами, поєднані між собою або контрастом, або за законом відповідності й так чи інакше доповнюють один одного. Наприклад, розповідь про кінські перегони у світському середовищі змінює опис косовиці, в якій бере участь Левін; Анна грає в крокет, а Левін полює в російських лісах; Анна мучиться фальшивістю стосунків з Кареніним, і Левін страждає від штучності відносин у світському суспільстві; стіна непорозуміння заважає щастю Анни і Вронського, а Левін, навпаки, шукає шляхів духовного єднання з Кіті тощо.

Композиційний зв'язок між епізодами, а також між образами Анни і Левіна допомагає авторові показати неприродність, фальшивість людського існування. Левіну сподобалась Анна, хоча він чув про неї багато поганого. Коли він побачив її, то відчув внутрішній потяг цієї жінки до правди, до життя, не скутого соціальними забобами. Левін прагне того самого, але якщо йому вдається наблизитися до усвідомлення сенсу щастя й духовного буття, то бунт Анни проти суспільства завершується трагічно для неї. Змальовуючи долі героїв, Толстой не протиставляє Левіна й Анну як праведника і грішну жінку. Між ними

Драма Кареніна впливає не лише із подій сучасності, а й з минулого. Обіймаючи посаду губернатора, він одружився з дівчиною на двадцять років молодшою за себе, створив "обстановку щастя", яка стала доволі звичною. І раптом усвідомив, що усталений лад "нелогічно" й несподівано зламався. Автор порівнює Кареніна з людиною, яка спокійно пройшла мостом і раптом побачила, що "цей міст розібрали і там пучина": пучина ця була — саме життя, міст — те штучне життя, яким жив Олексій Олександрович. Дізнавшись про зраду Анни, він перевіряє свої почуття церковними й суспільними нормами, стілючись лише про те, щоб "пристойно завершити їхні стосунки". Каренін приховує від усіх і навіть від самого себе глибину свого горя, поринає в державні справи, канцелярську діяльність, але ніщо не може врятувати його від душевного неспокою. Розповідаючи про життя Кареніна, письменник не випадково наводить докладні описи різних комісій і засідань, у яких герой бере участь. Олексію Олександровичу здається, що його державна служба конче необхідна і має велике значення для країни. Але згодом з'ясовується, що вся система державного управління була дуже далекою від потреб народу і кожної окремої людини. Як наслідок, сам Каренін, "вірний службовець вітчизни", став жертвою державної машини, яка "викинула його і почала зневажати", коли він став потрібним і втратив ореол колишньої значущості.

Одним із яскравих образів у романі є Олексій Вронський — "взірець золотої петербурзької молоді". Він щиро кохає Анну і жертвує своєю військовою кар'єрою заради любові. Всупереч світським законам Вронський розглядає свій зв'язок з Анною як шлюб, справжній і самовідданий. Він прагне створити сім'ю, мати дітей, однак на заваді щастю постають моральні та суспільні причини. З одного боку, Анна мала інші уявлення про їхні стосунки, і стіна нерозуміння між героями дедалі міцнішала. А з іншого, військово- і світське середовище відкинуло на Вронського не менше, ніж службово-бюрократичні сфери на Кареніна. Знайшовши в собі сили зневажити забобони свого кола, Вронський, втім, не полишає остаточно світське суспільство навіть тоді, коли воно почало цькувати кохану жінку. І так само, як Каренін, він не зміг зрозуміти того, що діялося в душі Анни.

Олексій Вронський — складний і неоднозначний образ. Толстой порушив усталену літературну традицію зображення блискучого молодого дворянина, який спо-

спільних дітей, створити справжню сім'ю. У фіналі твору її вже важко впізнати: вона не розчиняється всім серцем у своїх почуттях, не дарує себе коханому чоловікові, а, навпаки, вимагає лише безперечного підкорення і служіння собі, хоча й не перестає любити Вронського.

Суперечності суспільного і внутрішнього життя призводять Анну до самогубства: "Так, дуже непокоїть мене, і на те дано розум, щоб позбутися; виходить, треба позбутись. Чому ж не погасити свічку, коли дивитися більше нема на що, коли гидко дивитись на все це? Але як? Навіщо цей кондуктор пробіг по жердинці, навіщо вони кричать, ці молоді люди у тому вагоні? Навіщо вони говорять, навіщо вони сміються? Все неправда, все брехня, все обман, все зло..." І раптом, згадавши про розчавлену людину в день її першої зустрічі з Вронським, вона зрозуміла, що їй треба робити... "Туди! — казала вона собі, дивлячись у тінь вагона, — туди, на саму середину, і я покараю його і врятуюсь від усіх і від себе... І свічка, при якій вона читала сповнену тривоги, обманів, горя і зла книгу, спалахнула яскравішим, ніж будь-коли, світлом, освітила їй все те, що раніше було в темряві, стала меркнути й назавжди погасла". Поставивши останню крапку в розповіді про долю героїні, Толстой не вирішив усіх пекучих питань: хто винен у її смерті, що підштовхнуло її до самогубства, чому Анна не могла задовольнитися шлюбом з Каренїним і новими сімейними стосунками з Вронським, чому жінка, яка понад усе цінувала кохання, загинула врешті-решт від нього? Загибеллю Анни Каренїної письменник не завершує роман: він усвідомлює, що трагічний кінець життя героїні — наслідок глибокого розпаду духовних цінностей, морального руйнування цивілізації.

Символічно у творі є сцена кінських перегонів, де панує атмосфера егоїстичного змагання, де кожний намагається вирватися вперед, відштовхнувши іншого. Такі перегони нагадують рух суспільства, яке, забуваючи про реальну людину і одвічні цінності, неминуче прямує до катастрофи.

Образи інших героїв теж відзначаються поліфонією. Наприклад, Олексій Олександрович Каренін — втілення петербурзької аристократії, "зла машина", як називає його Анна, однак водночас він виявляє і людські якості, глибоко страждає, і його доля, безумовно, теж трагічна. Під час хвороби дружини й її щирого каяття він, за словами Вронського, був "на недосяжній висоті". Втрата Анни для нього стала початком кризи всього життя.

сьменника, не приречена тільки на страждання, у неї є інше високе покликання — повернути в життя “безсумнівний зміст добра”, і тоді страждання полишає людство назавжди.

Релігійно-етичні погляди Толстого

У романі “Анна Кареніна”, як і в інших творах письменника, знайшла художнє відображення його філософська концепція, що спирається на вчення про справжнє життя. Людина, на думку митця, — суперечлива істота, в ній вступають у боротьбу два начала: плотське і духовне, тваринне і божественне. Тілесне життя не має такого великого значення, як життя духовне. Людина повинна відкрити в собі велику любов до світу, до ближнього і служити їм, як самій собі. Лише так можна наблизитися до справжнього життя. Чим більше людина віддає іншим, чим змістовніше її духовне “я”, тим більше вона відчуває свій зв'язок з людством і не боїться смерті, бо духовне єство, за словами Толстого, є вічним.

Письменник заперечує суспільні інститути: церкви, власності, сім'ї, тому в його творчості вони піддані нищівній соціальній критиці. На думку Толстого, церква втратила свій високий духовний зміст і не наблизилася, а навпаки, віддалила людину від Бога. Держава морально розбещує людей, оскільки викликає в них не почуття служіння іншим, а прагнення до влади, грошей, кар'єри. У сім'ї, як і у всьому суспільстві, панують закони брехні й лицемірства. Все це віддаляє людей один від одного і від розуміння справжньої сутності існування.

Толстой проголошує шляхи людини до вічного, духовного буття, які полягають у моральному самовдосконаленні всіх і кожного. Він закликає дотримуватися християнських заповідей, не відповідати на зло насильством, вщипувати своє життя служінням добру. У сім'ї слід повернутися до природних, добронормативних стосунків, не затьмарених брехнею і лицемірством. Чоловіки повинні створювати життєві блага, охороняти добробут сім'ї, а обов'язок жінки — продовжувати людський рід, бути берегинею сімейного вівтаря. В основу виховання дітей, на думку письменника, має бути покладений закон про справжнє, духовне життя, що призведе до загального братерства і єдності людей.

Допоки суспільство живе за аморальними правилами, у вихованні завжди пануватимуть непотрібні пов-

кушає заміжню жінку. Вронський був гідним того високого почуття, яке подарувала йому Анна. Кохання до неї змінило й очистило його, але і в нього, як у інших героїв, є своя внутрішня драма.

Анна не змогла бути щасливою не лише в першій сім'ї — з Кареніним, але і в другій — з Вронським. Хто ж винен у цьому? Вронський? Каренін? Суспільство? Чи, можливо, сама Анна? Толстой показує трагедію особистості як наслідок багатьох процесів — і соціальних, і моральних. Головною особливістю їх є порушення принципів добра, правди, людяності, забуття духовної єдності, без чого неможливе щастя ні окремої людини, ні всього людства. Але письменник виступає у романі не як суддя, а як гуманіст. Не засудити грішницю, а зрозуміти витoki її трагедії, як і трагедії всього суспільства, — таке завдання ставить перед собою і читачем митець. Це підтверджує епіграф твору: "Мне отмщение, і аз воздам". Толстой наголошує, що ніхто не має права судити людину, крім вищого суду — Бога. Про цей вищий суд письменник прагнув нагадати всьому бездуховному, нищому суспільству, яке позбавляє людину права на свободу вибору і щастя.

Проте, незважаючи на гострий і напружений драматизм твору, залишається враження виходу з темного лабіринту протиріч. Це враження пов'язане з образом Костянтина Левіна, який втілює толстовські пошуки духовних цінностей у світі, де руйнуються моральні ідеали. Характерною особливістю російської класичної літератури XIX ст. є віра у внутрішні можливості людини, яка здатна знайти шляхи власного відродження у своїй душі, а це може стати запорукою відродження всього суспільства. Образ Костянтина Левіна є підтвердженням гуманістичної позиції автора. Левін відданий рідній землі, селянам, праці. Він гостро відчуває лицемірство, порожнє існування світських кіл і прагне знайти шляхи гармонізації життя — і особистого, і суспільного.

Через довгі роздуми, гіркі розчарування й численні помилки Костянтин нарешті відкриває в собі важливу істину: "Життя моє тепер, усе моє життя, незалежно від усього, що може трапитися зі мною, кожна хвилинка його — не тільки не беззмістовне, як було раніше, а має безсумнівний зміст добра, який я владен укласти в нього!" На цій високій оптимістичній ноті завершується роман. Показавши глибоку трагедію особистості й суспільства, Толстой як гуманіст накреслив шляхи виходу з цієї трагедії, які, на його думку, треба шукати передусім у своїй душі. Людина, за словами пи-

Смачна частина російської і західноєвропейської інтелігенції кінця XIX — початку XX ст. сприймала Льва Толстого як учителя, пророка, який проголошував вічні істини, важливі для всього людства. Письменник і критик В. Розанов зазначав: "Творчість Льва Толстого, котрий багато блукав у сутінках власних сумнівів, кликає до світла й радості духовних пошуків". Послідовники мистця — "толстовці" — залишали міста, організували землеробські колонії, поширювали ідеї духовного й природного буття серед народу. У першій половині XX ст. приклад Толстого наслідували у багатьох куточках світу: Англії, Угорщині, Швейцарії, США, Італії, Болгарії та ін. Моральні уроки письменника і зараз є актуальними. Нині, коли людство захопилося технологічними й соціально-економічними експериментами, надзвичайно важливі думки Толстого про наслідки світової духовної мети, про відновлення людської єдності, про цінність життя особистості.

Історія літератури

Літературно-художній образ — 1) особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; 2) будь-яке явище уявного світу, що завдяки творчій фантазії письменника сприймається як цілісне, завершене, зриме; 3) надання мовному значенню слова (слів) специфічного художнього значення, що дає змогу по-новому розглянути предмет чи явище.

За предметом зображення розрізняють такі види літературно-художніх образів: образи-деталі (від найдрібнішої художньої деталі до таких розгорнутих описів, як інтер'єр тощо), які є статистичними, фрагментарними; динамічні образи-персонажі (тип, характер, образ-персонаж та ін.); образ — уявний світ літературного твору. Велику роль у художньому творі відіграє образ автора: який може мати різні форми вираження: автор-творець, автор-розповідач, автор-персонаж.

Характер (грецьк. *charakter* — ознака, відбиток, характерна риса) — образ людини з яскраво вираженими індивідуальними рисами, які змальовані автором з великою повнотою та визначеністю (наприклад, Наташа Ростова, Андрій Болконський та ін.).

чання. Люди повинні зрозуміти, що виховувати треба через власний приклад. Не виховуючи себе, не можна навчити й інших.

Толстой заперечує поміщичий устрій, ідеал письменника — співіснування вільних і рівноправних людей, які працюють у згоді з природою. Він підкреслював згубний вплив цивілізації на людину, закликав повернутися до первинних органічних форм буття, сповнених духовної гармонії.

Художня своєрідність роману

Толстой значно розширив межі сімейно-побутового роману, охопивши всі сфери життя тогочасної Росії. Він досліджує соціальну дійсність і водночас зазирає в потаємні глибини людської душі, наголошуючи на тісному взаємозв'язку духовного розвитку індивіда і суспільного розвитку країни.

Твір відзначається поліфонією, у ньому зображено не тільки історію Анни Кареніної, а й безліч інших сімейних і несімейних історій. Цілісність роману надає авторська думка про руйнування духовної єдності в світі, а також про добро (життя для інших) і зло (життя для себе).

Толстой досяг великої майстерності в зображенні людських характерів. Вони позбавлені однозначності, повчальності. Образи показані в динаміці, в складному переплетінні вчинків і почуттів. Пластичність образам надають різні засоби психологізму: пряма і непряма мова, монологи і діалоги персонажів, виразні деталі, психологічні портрети тощо. Психологічний аналіз в "Анні Кареніній" порівняно з попередніми творами значно поглибився. У героїв вже менше тієї простоти і ясності в душевних порухах, як це було притаманно героям "Війни і миру". Вони сповнені лихих передчуттів, тривоги, які відображають атмосферу суперечливого часу.

Велике значення в романі мають символи. Наприклад, залізниця символізує загальне зло, антигуманні сили, які загрожують людству. Перегони — це уособлення аморального, абсурдного життя суспільства, де триває жорстока боротьба тощо. Толстой є неперевершеним майстром у зображенні природи, що є і засобом характеристики героя, і психологічним тлом подій, і водночас вираженням думок про існування іншої, відмінної від суцільної, сфери — простоти, правди, природності, де кожне ество повертається до своєї суті.

Значна частина російської і західноєвропейської інтелігенції кінця XIX — початку XX ст. сприймала Льва Толстого як учителя, пророка, який проголошував вічні істини, важливі для всього людства. Письменник і критик В. Розанов зазначав: “Творчість Льва Толстого, котрий багато блукав у сутінках власних сумнівів, кличе до світла й радості духовних пошуків”. Послідовники митця — “толстовці” — залишали міста, організували землеробські колонії, поширювали ідеї духовного й природного буття серед народу. У першій половині XX ст. приклад Толстого наслідували у багатьох країнах світу: Англії, Угорщині, Швейцарії, США, Японії, Болгарії та ін. Моральні уроки письменника і зараз є актуальними. Нині, коли людство захопилося технологічними й соціально-економічними експериментами, надзвичайно важливі думки Толстого про надання світові духовної мети, про відновлення людської єдності, про цінність життя особистості.

3 теорії літератури

Літературно-художній образ — 1) особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; 2) будь-яке явище уявного світу, що завдяки творчій фантазії письменника сприймається як цілісне, завершене, зримає; 3) надання мовному значенню слова (слів) специфічного художнього значення, що дає змогу по-новому розглянути предмет чи явище.

За предметом зображення розрізняють такі види літературно-художніх образів: образи-деталі (від найдрібнішої художньої деталі до таких розгорнутих описів, як пейзаж, інтер'єр тощо), які є статистичними, фрагментарними; динамічні образи-персонажі (тип, характер, герой, символ та ін.); образ — уявний світ літературного твору. Велику роль у художньому творі відіграє образ автора, який може мати різні форми вираження: автор-творець, автор-розповідач, автор-персонаж.

Характер (грецьк. *charakter* — ознака, відбиток, характерна риса) — образ людини з яскраво вираженими індивідуальними рисами, які змальовані автором з великою повнотою та визначеністю (наприклад, Наташа Ростова, Андрій Болконський та ін.).

чання. Люди повинні зрозуміти, що виховувати треба через власний приклад. Не виховуючи себе, не можна навчати й інших.

Толстой заперечує поміщичий устрій, ідеал письменника — співіснування вільних і рівноправних людей, які працюють у згоді з природою. Він підкреслював згубний вплив цивілізації на людину, закликав повернутися до первинних органічних форм буття, сповнених духовної гармонії.

Художня своєрідність роману

Толстой значно розширив межі сімейно-побутового роману, охопивши всі сфери життя тогочасної Росії. Він досліджує соціальну дійсність і водночас зазирає в потаємні глибини людської душі, наголошуючи на тісному взаємозв'язку духовного розвитку індивіда і суспільного розвитку країни.

Твір відзначається поліфонією, у ньому зображено не тільки історію Анни Кареніної, а й безліч інших сімейних і несімейних історій. Цілісність роману надає авторська думка про руйнування духовної єдності в світі, а також про добро (життя для інших) і зло (життя для себе).

Толстой досяг великої майстерності в зображенні людських характерів. Вони позбавлені однозначності, повчальності. Образи показані в динаміці, в складному переплетінні вчинків і почуттів. Пластичність образам надають різні засоби психологізму: пряма і непряма мова, монологи і діалоги персонажів, виразні деталі, психологічні портрети тощо. Психологічний аналіз в "Анні Кареніній" порівняно з попередніми творами значно поглибився. У героїв вже менше тієї простоти і ясності в душевних порухах, як це було притаманно героям "Війни і миру". Вони сповнені лихих передчуттів, тривоги, які відображають атмосферу суперечливого часу.

Велике значення в романі мають символи. Наприклад, залізниця символізує загальне зло, антигуманні сили, які загрожують людству. Перегони — це уособлення аморального, абсурдного життя суспільства, де триває жорстока боротьба тощо. Толстой є неперевершеним майстром у зображенні природи, що є і засобом характеристики героя, і психологічним тлом подій, і водночас вираженням думок про існування іншої, відмінної від суспільної, сфери — простоти, правди, природності, де кожне ество повертається до своєї суті.

НАПИШИТЬ У чому схожі і чим відрізняються образи Наташі Ростової та Мар'ї Болконської, Доллі та Кіті? Яке ставлення до війни Кутузова і Наполеона?

ПОРІВНЯЙТЕ Як ви розумієте вислів Толстого: "Немає істини там, де нема простоти і правди"? Доведіть свою думку на прикладі відомих вам героїв письменника.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого "Война и мир". — М., 1987.

В мире Толстого. — М., 1978.

Крутикова Н.С. Лев Толстой і українська література. — К., 1958.

Маймин Е.А. Лев Толстой: Путь писателя. — М., 1984.

Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л. Толстого "Война и мир". — М., 1983.

Герой — дійова особа, образ, широко і всебічно зображений, наділений яскравим характером, окреслений взаєминами з довкіллям, зв'язками із соціальним, національним, історичним контекстом; в ліриці — ліричний герой.

Розрізняють головних та другорядних, епізодичних героїв.

Символ (грецьк. *symbolon* — умовний знак, натяк) — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища (лотос — символ божества в індійців, хліб-сіль — символ гостинності в українців та ін.), має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові.

Символ тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією, але не зводиться до них, тяжіє до певного узагальнення, на відміну від алегорії, яка виявляється в конкретному образі. Символ — процес активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, — відмінність внутрішнього і зовнішнього. Тому він не збігається за своїм значенням з будь-яким тропом. Символ тяжіє до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення. Глибоко символічні Фауст Й.-В. Гете, Прометей Есхіла, Платон Каратаєв Л. Толстого, князь Мишкін Ф. Достоєвського та ін. В основі своєї символ має завжди переносне значення.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

РОЗКАЖІТЬ

Що вам відомо про життя Толстого?

Назвіть найвідоміші його твори, присвячені проблемі людських стосунків.

Який шлях духовних пошуків пройшов Толстой?

У чому вбачав сенс життя у різні періоди?

Чому Толстой залишив Ясну Полянку на схилі життя?

Що не влаштувало його в навколишній дійсності?

ПОДУМАЙТЕ

Хто із героїв "Війни і миру" та "Анни Кареніної" втілює авторські ідеали?

Розкрийте філософські погляди Толстого за романами "Війна і мир" та "Анна Кареніна".

Хто винен у трагедії Анни Кареніної?

ственство теж шукало нових засобів відображення змін, які відбувалися передусім у людській свідомості.

Нестабільність і хаос життя, втрата ідеалів і колишніх цінностей знайшли вираження у декадансі — специфічному умовастрі кінця XIX ст.

Декаданс (фр. *decadance* — занепад) — узагальнена назва кризового світосприйняття, яке виявляється в літературі, мистецтві, культурі.

Уперше цей термін використав поет Т. Готье 1869 р. у передмові до книги Ш. Бодлера "Квіти зла". Пізніше про декаданс писав П. Верлен у віршах 80-х років XIX ст. ("Нудьга" та ін.). На межі XIX — XX ст. декадентське світовідчуття поширилося у багатьох країнах.

У центрі декадентської літератури — людина, яка відчуває свою відчуженість у світі, втрату моральних ідеалів, віри в майбутнє. Вона не сприймає брутальної дійсності, надаючи перевагу самозаглибленню і самоспогляданню. Бідна дія, на яку вона здатна, за словами французького письменника П. Клоделя, — це лише "пристрасна нудьга". За визначенням критика Ж. Тайада, декаденти — це "покоління, яке співає і плаче": плаче від "прози життя", "незатишної дійсності", а співає, щоб не втратити "сердечного настрою", хоча "серце вже перетворилося на кладовище нездійснених мрій і надій". Основними мотивами письменників-декадентів були сум, відчай, песимізм, розчарування, скарги беззахисної душі. Підкреслена хворобливість і згасання життя стають улюбленими темами, які перетворюються на джерело витончених переживань.

Мистецтво декадансу знайшло адекватні форми для відображення духовного напруження й розгубленості людей доби і дало яскраві зразки дійсно художніх творів. Декаданс у літературі не має спільної поетики, він ґрунтується на поєднанні різних напрямів, течій, стилів. Наприклад, від романтизму він бере неприйняття навколишнього суспільства, розчарування в дійсності, прагнення втекти від недосконалого життя у світ краси й прекрасної ілюзії. Одним із провідних мотивів декадентських творів є утвердження ролі мистецтва, його переваги над реальністю. Звідси прихильність до естетизму О. Уайльда, І. Анненського та інших письменників.

Декаденти тяжіють до фантастики, ірраціональності, містики, які допомагають відобразити складні зрушення у свідомості людини (М. Швоб, К. Мендес та ін.). Нерідко

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Кінець ХІХ — початок ХХ ст. позначається загальною кризою, яка охопила різні сфери життя — економіку, політику, культуру. Однак ідейне бродіння умів, невпевненість у майбутньому, передчуття близьких історичних і соціальних перетворень, хоча і спонукали тривогою душі людей, але заохочували до пошуків нових ідеалів у житті й творчості. Т. Манн відзначив “напружену гостроту кінця століття”, коли “європейська інтелігенція вперше повсталала проти святенницької моралі свого вікторіанського буржуазного століття”, а філософія Ф. Ніцше втілила “обурення духу проти раціоналізму, який панував у ХVІІІ та ХІХ ст.” На межі віків відбулася зміна мистецьких форм. Романтизм і реалізм відійшли на другий план, поступилися новому напрямку — модернізму, який став естетичним вираженням духовного перевороту.

Ситуація кінця ХІХ ст. відзначалася суперечливістю в історичному, естетичному і світоглядному планах. Якщо О. де Бальзак, за його словами, творив “при світлі двох великих істин — релігії й монархії”, то на зламі віків Ф. Ніцше оголосив про смерть Бога (“померли всі боги”) як про існуючий факт, а суспільство опинилося неначе на роздоріжжі, не знаючи що протиставити розпаду традиційних державних форм, моралі, віри. Ми-

і предметом мистецтва. Але заглиблений у себе інтелект (особистості або всього людства) існує незалежно від неї, і його "уявлення" про волю мають естетичний зміст, що повинно відображати мистецтво. "Уявлення про волю є музикою, а естетична насолода, яку отримує людина від неї, стає єдиною втіхою і спасінням світу", — писав Шопенгауер. Він заперечував методи наукового пізнання, реалістичне мистецтво, проповідував пріоритет творчої інтуїції в процесі споглядання волі, утверджував естетизм "уявлень" натомість реальних фактів життя.

Філософ підкреслював значення людської особистості, вважаючи, що уявлення про світ залежать лише від суб'єкта. Цінність особистості абсолютна, вона є умовою щастя, яке, на думку Шопенгауера, полягає не в матеріальних, а в духовних благах, у внутрішньому багатстві душі: "Усі насолоди та розкіш, сприйняті туманною свідомістю дурня, виявляються жалюгідними порівняно зі свідомістю Сервантеса, який пише у тій же в'язниці свого Дон-Кіхота". За словами Ф. Ніцше, відмову від дійсності, самозаглиблення інтелекту Шопенгауер проголосив як "самостійні цінності", а мінливий ідеал "нірвани" як "свято духу". Ці ідеї привернули увагу письменників другої половини XIX ст., які стали більше цікавитися процесами людської свідомості й підсвідомості, надаючи перевагу суто естетичним принципам (французька поетична група "Парнас", школа "чистого мистецтва" в російській поезії та ін.).

Учнем Шопенгауера вважав себе Ф. Ніцше, який у багатьох питаннях пішов далі свого вчителя. "Інстинкти самозаглиблення, самозречення і самоспоглядання, — писав він, — призвели Шопенгауера до заперечення життя і самого себе... Тому потрібно, нарешті, засумніватися в цінності цих цінностей".

Філософія Ф. Ніцше

Німецький філософ і поет Фрідріх Ніцше (1844—1900) — творець складної та суперечливої концепції людського буття "філософії життя", оригінальних теорій про сутність

* Нірвана — згідно з релігійними догматами буддизму та джайнізму, вищий стан "блаженства" людської душі, коли вона звільняється від безперервного потоку перевтілень, страждань і зливається з духовною, "божественною" першоосновою світу.

герой декадентських творів має вразливу психіку, що сприяє глибоким прозрінням, а навколишній світ змальовується у підкреслено бруталних тонах. Так відбувається поєднання натуралізму з романтизмом у межах декадансу (К. Гюїсманс, Ф. Сологуб та ін.). Декадентські мотиви притаманні й деяким загалом реалістичним творам, надаючи їм особливої трагічності та безнадії (А. Стріндберг, В. Винниченко, М. Арцибашев та ін.).

Використання різних напрямів і стилів в епоху декадансу засвідчило різнопланові шукання мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ ст., яке поступово наближалось до кардинальної зміни естетичної системи й появи раннього модернізму. У цей час великий вплив на мистецтво мали філософські теорії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона.

ЕСТЕТИКА А. ШОПЕНГАУЕРА

Артур Шопенгауер (1788—1860) — німецький філософ-ідеаліст. Його основний твір “Світ як воля і уявлення” вийшов 1819 р., однак широкої популярності набув у другій половині ХІХ ст. Філософ утверджував невгамований і непоправний хаос життя, тому що понад усім буттям, за його словами, панує “світова несвідома воля”, невблаганна і зла. Втім існує й об’єктивація цієї волі. Першою такою об’єктивацією є світ ідей, другою — матеріальний світ. На думку Шопенгауера, “зла воля” спричиняє всесвітній абсурд і катастрофи, тому вона виключає будь-які закономірності природи й суспільства, звідси — неможливо пізнати й подолати цю волю за допомогою законів логіки та розуму. Справжній вихід за межі “світової волі” — це заглиблення в інтелект, споглядання волі без участі в її процесах, тобто “лише уявлення”, а не “безпосередня дія”.

Шопенгауер розрізняв три категорії людської сутності: що таке людина (тобто особистість у широкому розумінні слова — здоров’я, сила, краса, темперамент, мораль, розум), що вона має (матеріальні блага) і хто є людина в уявленнях інших. “Живучи навіть за однакових обставин, люди все-таки опиняються в різних світах, — писав філософ. — Світ, в якому живе людина, залежить від того, як вона його розуміє, тобто від особливостей її мозку: згідно з останнім, світ видається то бідним, нудним і вульгарним, то, навпаки, багатим, сповненим краси й величчя”.

Світова воля, за словами філософа, внаслідок своєї некерованості й абсурду не може бути прекрасною, а отже,

ІНТУІТИВИЗМ А. БЕРГСОНА

Теорія А. Бергсона тісно пов'язана з філософією Ф. Ніцше.

Інтуїтизм (лат. *intuitivo* — уява, споглядання) — в літературознавстві напрям, що абсолютизує інтуїцію як момент безпосереднього осягнення світу завдяки творчій фантазії, яка сприяє його естетичному сприйняттю й оцінці.

Основоположником його є французький філософ Анрі Бергсон (1859—1941). Першоосновою світу він вважав “чисту тривалість”, а матерію, час, рух — лише формами її прояву. На його думку, пізнати цю “тривалість” можна лише за допомогою інтуїції, яку він розумів як безпосереднє “прозріння”, де “акт пізнання збігається з актом, що породжує нову дійсність у свідомості людини”. Найвищим знанням філософ проголосив індивідуальне переживання, інтуїцію, а мистецтво — формою такого пізнання світу, оскільки джерело художньої уяви — душа людини, неповторна й унікальна.

Бергсон вважав, що розум нездатний досягнути глибини сутності, вона “підкоряється лише інтуїції”, особливо за допомогою мистецтва, яке має безпосередній зв'язок з “тривалістю”. Таке мистецтво не зображує, а натякає, воно сутєстивно (з допомогою натяку, навіювання) впливає на почуття й відчуття.

Філософ обґрунтував думку про “гіпнотичну силу” поезії, в якій “б'ються серце автора і душа світу”. Він уважав, що не лише зміст, а й сам ритм поезії відображає внутрішнє буття особистості й спонукає її до нових відкриттів у собі та дійсності за допомогою власної інтуїції. Наголошував на необхідності пошуку нових естетичних форм, здатних відображувати передусім враження і почуття людини. Особливий вплив ідеї Бергсона справили на модерністську поезію.

Спираючись на філософію А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, письменники дедалі більше звертаються до проблем особистості, яки, за словами С. Малларме, “відчула потребу духовного пробудження і почала блукання в нетрах своєї душі”. Це зумовило появу наприкінці ХІХ ст. ранніх модерністських течій, які спочатку розвивалися паралельно з іншими напрямками — реалізмом, натуралізмом, піанім романтизмом, — але поступово виходили на перший план, відкриваючи широкий простір для подаль-

мистецтва, про історію культури і людства взагалі. Центральною категорією його вчення є життя: "Поняття "Бог", на його думку, вигадане, як протилежність поняттю життя. Поняття "по той бік", "істинний світ" вигадані, щоб знецінити єдиний світ, який існує, щоб не залишити ніякої мети, ніякого розуму, ніякого завдання для нашої земної реальності!.. Поняття людського "самозречення" є ознакою декадансу, невміння знайти свою користь. Саморуйнування проголошено "святістю" й "божественністю" людини, а в поняття доброї людини вміщено все найбільш слабке, хворе, невдале, все, що має загинути..." Ніцше бачив свою роль у тому, щоб виявити дійсний хаос життя, кризу суспільства, яке прямує до катастрофи, оскільки не цінує буття і головного рушія прогресу — людину. Він писав: "Я блукаю серед уламків майбутнього, яке бачу лише я. І всі мої зусилля спрямовані на те, щоб зібрати й з'єднати всі уламки, загадки й жахливі випадковості. Хіба міг би я бути людиною, якби людина не була також поетом, відгадником і рятувальником!.. О людство, в камінні прихований образ людини, який я уявляю!.. Мій молот опускається на камінь, від нього летять уламки... Краса надлюдини наблизилася до мене, як тівь. Яке мені тепер діло — до богів!.." Заперечивши Бога, Ніцше проголосив пріоритет людини — сильної, гордої, впевненої у своїх силах, від якої залежить майбутнє. Ідеал надлюдини протиставив слабким і хворобливим героям декадентських творів. Сильну волю особистості вважав єдиною силою, яка може опанувати хаос буття. Він оголошує боротьбу пасивному самоспогляданню і самозосередженню, утверджує активну волю і здатність людини творити нову реальність, змінюючи світ навколо себе.

Ніцшеанські ідеї життя і людської особистості зумовили початок величезного духовного перевороту, який вплинув на розвиток мистецтва, зокрема на формування модернізму. Т. Манн у книзі "Роздуми аполітичного" (1918) відзначив сміливість Ніцше, який повстав "проти богів, хаосу сучасного і катастрофічності майбутнього", кинувши виклик усьому людству, змусивши його усвідомити "свою велич і водночас безцільні блукання в темряві", піднятися на повний "зріст свого вільного, сильного духу".

шою ширістю відчуття і почуття, які переживаю: інше мало що для мене важить...”

У літературі представниками імпресіонізму були брати Гонкури, А. Доде, Гі де Мопассан, П. Верлен (Франція), С. Цвейг, А. Шніцлер (Австрія), С. Віткевич, С. Жеромський (Польща), М. Коцюбинський, М. Вороний (Україна) та ін. Імпресіоністи змальовували світ таким, яким він видався у процесі безпосереднього бачення. “Бачити, відчувати, виражати — в цьому все моє мистецтво”, — так словами братів Гонкурів могли б сказати про себе майстри імпресіонізму. Для імпресіоністичних творів характерні суб’єктивність зображення, підкреслений ліризм, використання тропів (метафор, епітетів, символів та ін.), які створюють певний настрій, посилюють асоціативність почуттів і вражень. Описи стають більш епізодичними, фрагментарними, велике значення в них мають засоби відтворення кольорів, світлотіней, звукових барв і тонів, які передають зміну внутрішнього стану автора, його почуттів. Часто письменники використовують ліричний монолог, незакінчені фрази і думки, які допомагають показати плин настроїв та вражень героя.

У поезії імпресіонізм був близький до символізму.

СИМВОЛІЗМ

Символізм (грецьк. *symbolon* — знак, символ, ознака) — одна з течій модернізму, в якій замість художнього образу, що відтворює певне явище, застосовується художній символ, що є знаком мінливого “життя душі” і пошуком “вічної істини”.

Виник у Франції в 60—70-х роках XIX ст., звідки поширився в інші країни. Термін запропонував французький поет Ж. Мореас у статті “Символізм” (1886). Домінуючою ознакою нової тенденції він вважав вияв “прихованої близькості до первісних ідей”, підкреслюючи, що мистецтво прагне втілити ідею в чуттєву форму, перетворити первинні емоції на лінії, кольорові плями, звуки, яким слід надати символічного значення. На його думку, художник-символіст повинен малувати не предмет, а ефект, який той створює, а поет має оспівувати не об’єкт, а враження й почуття, що виникають у митця.

Символізм будувався на сформульованому Ш. Бодлером законі “відповідностей”, розімкнутах у безмежний,

ших мистецьких пошуків, для інших течій модернізму. На відміну від реалістів, які завжди прагнули дати логічне пояснення подій з точки зору соціально-духовної еволюції, модерністи нічого не пояснюють — вони лише фіксують зрушення в суб'єктивному й об'єктивному світі за допомогою знаків, символів, натяків. Модерністи заперечували й методи натуралізму з його конкретністю та фактографічністю, для них головне — знайти узагальнену глибинну сутність. Однак ранній модернізм спирався на традиції романтизму, який ставив понад усе творчу волю і свободу митця. Модерністи протиставили реальності новостворений ними світ, що існує лише в душі та ідеях, але має свої закони, які необхідно усвідомити. На перше місце висували інтуїцію, яка мала проникати в таємничу сутність буття. Вищим знанням проголошували не науку, а художню творчість, здатну одухотворювати дійсність, відкривати нікому не відомі глибини індивідуального життя.

Наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. сформувалися течії раннього модернізму — імпресіонізм, символізм, неоромантизм.

ІМПРЕСІОНІЗМ

Імпресіонізм (фр. *impression* — враження) — течія модернізму, яка відзначається ушляхетненим, витонченим відтворенням особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань.

Сформувався у Франції в другій половині ХІХ ст. насамперед у малярстві (назва походить від картини К. Моне "Імпресія. Схід сонця", 1873). Його представники — художники К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега та ін. — головним завданням вважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої. "Я малюю те, що зараз відчуваю", — зізнався К. Піссарро.

Імпресіонізм виявився плідним і для музики (М. Равель, К. Дебюссі, М. де Фалья, Дж. Пуччіні, С. Скотт та ін.). К. Дебюссі зазначав: "Займаються метафізикою, а не музикою... Не дослухаються навколо себе до нескінченних шумів природи... Ось, на мою думку, новий шлях. Це мистецтво вільне, іскристе, мистецтво вільного повітря, мистецтво, порівняне зі стихіями, вітром, небом, морем! Я тільки намагаюся виразити з найбіль-

вого символізму новими формами вираження душевних почуттів (особливою милозвучністю, використанням жанрів українського фольклору — пісні, думи, казки тощо, поєднанням абстрактних символів з реальними враженнями тощо).

НЕОРОМАНТИЗМ

Неоромантизм — стильова хвиля модернізму, визначальною рисою якої є подолання розриву між ідеалом і дійсністю, характерною для романтизму, завдяки могутній силі особистості, здатної перетворити бажане на дійсне.

Характерні ознаки неоромантизму відчуються у творчості К. Гамсуна, Г. Гауптмана, Р.-Л. Стівенсона, Р. Кіплінга, представників “Молодої Польщі”, М. Гумільова. В українській літературі неоромантизм найповніше виявився в ліриці та драматичних творах Лесі Українки, яка своїм “проривом у блакить” створювала основу для естетичних і національних шукань в українській поезії. Могутній життєлюбний заряд неоромантизму наснажував пізніше О. Влизька, М. Йогансена, Ю. Яновського, Олену Телігу, О. Ольжича та ін.

Починаючи з кінця XIX ст., художній текст усвідомлюється модерністами як самостійний, довершений світ, що має власну цінність. Він повинен відображати порухи людської душі, враження і відчуття особистості, а також проникати в глибинну сутність буття й духу. Модерністи активно шукають для своїх творів нову мову — метамову, яка має стати, на їхню думку, новим універсальним засобом відображення непізнаних зв'язків. Це зумовило взаємодію різних видів мистецтва, яка починається в період раннього модернізму і триває протягом XX ст. На межі століть простежується творчий синтез можливостей музики та живопису в літературі. Імпресіоністи, символісти, неоромантики надають великого значення кольорам, відтінкам, звукам, напівтонам, ритму кожної фрази, що давало змогу відтворити найменші переживання й найпотаємніші мрії особистості. Письменник Ш. Моріс у статті “Література сьогоднішнього дня” (1889) зазначав, що “характерною ознакою сучасного мистецтва є синтетичність: воно намагається показати цілісну людину засобами цілісного мистецтва”, а “всесвітній естетичний синтез — спроба повернути світові втрачені гармонію, єдність, красу”.

постійно оновлюваний світ, де відбувається “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє”, їх синтез. Символісти вважали, що сутність світу не може бути пізнана за допомогою раціоналістичних засобів, а доступна лише інтуїції, на ірраціональній основі, що розкривається через натяк, осяяння.

Ж. Морєас писав, що символічна поезія — ворог “об’єктивного опису”, конкретні явища для неї — лише видимість. В основі естетичної системи символізму покладено символ як засіб уникнення повсякденності, досягнення ідеальної сутності світу — краси. Художній символ наводить людину на думку про існування ідеального начала, доступного для звичайного пізнання світу, — “сфери таємничого” (С. Малларме), “невидимих і фатальних сил” (М. Метерлінк). Слово у символізмі — натяк, образ — загадка. Великий вплив на розвиток естетичної концепції символізму справили німецький романтизм, а також ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, В. Соловйова.

Символісти розуміли поета як божество, оскільки він інтуїтивно відчуває шлях до істини. А інтуїцію ототожнювали з містичним прозрінням, бо завдяки їй поет пізнає правду “більш таємничу і більш глибоку, ніж правда матеріальна” (М. Метерлінк).

Заглиблюючись у світ духовних переживань особистості й шукаючи “вічну істину”, символісти використовували такі художні засоби, як складний метафоризм, інакомовлення, натяки, символіку, музичність, багатозначність слів, абстрактність образів тощо. Все це зумовлювало високий ступінь умовності символістських творів.

У Франції найвідомішими представниками символізму були П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; у Бельгії — М. Метерлінк, Е. Верхарн; у Німеччині — С. Георг; в Австрії — Р.-М. Рільке, Г. Гофмансталь; у Росії — В. Брюсов, А. Бєлий, О. Блок. В українській літературі символізм найбільш притаманний представникам “Молодої музи”, “Української хати”, а також угруповання “Митуса”. М. Вороний, Олександр Олесь, О. Слісаренко, Д. Загуд, П. Тичина, С. Черкасенко наповнили символістські форми актуальним національним змістом. Відстоюючи право митця на свободу, українські символісти не відмовлялися від громадських обов’язків літератури. В їхній творчості органічно поєднуються принципи Краси і Правди, відчувається туга за казковим і прекрасним світом, у якому особа і нація злились би в одне ціле, подолавши відчуженість. Спираючись на “філософію серця”, вітчизняні письменники збагатили скарбницю світо-

або душевного стану". Ці пошуки зумовили подальший розвиток модернізму в ХХ ст.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Які філософські теорії мали вплив на розвиток літератури наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст.? Що таке "філософія життя"? На чому заснований інтуїтивізм А. Бергсона?
- ПОДУМАЙТЕ** У чому полягає значення духовного перевороту, який здійснив Ф. Ніцше? Чому він вважав себе "учнем" і водночас "суперником" А. Шопенгауера? Які філософські ідеї стали підґрунтям модернізму? Які нові засоби відображення дійсності запропонували представники раннього модернізму?
- ПОРІВНЯЙТЕ** З'ясуйте схожість і відмінність між романтизмом і неоромантизмом. Що відрізняє і поєднує імпресіоністів і символістів? Чому ці дві течії були дуже близькими наприкінці ХІХ ст.?
- НАПИШІТЬ** Революція в мистецтві на межі ХІХ—ХХ ст.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Безвершук Ж.О.* Історія і теорія світової та вітчизняної культури. — К., 1991.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.* — М., 1987.
- Зарубежная литература XX века /* Под ред. Л.Г. Андреева. — М., 1996.
- Літературознавчий словник-довідник.* — К., 1997.
- Наливайко Д.С.* Про співвідношення "декадансу", "модернізму", "авангардизму" // Слово і час. — 1997. — № 11—12.
- Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. — Л., 1990.
- Ніколенко О.М.* Модернізм в українській та зарубіжній поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1998. — № 3.
- Новиков А.В.* От позитивизма к интуитивизму. — М., 1976.
- Шопенгауэр А.* Афоризмы житейской мудрости. — М., 1990.

На межі ХІХ — ХХ ст. відбувається поступовий перехід до модернізму. Однак це не означає, що не розвиваються інші напрями. Наприклад, реалістичний метод відображення дійсності, який ґрунтувався на принципах історизму і достовірності, отримав новий імпульс для розвитку. До класичних шкіл реалізму в Англії й Франції наблизилися інші країни — Італія, Іспанія, Німеччина, Сполучені Штати Америки. В них утверджується жанр соціального роману, що тяжів до циклізації, зразком для якої була "Людська комедія" О. де Бальзака. Найвідомішими романістами того часу були Е. Золя, А. Франс, Г. Манн, Т. Драйзер та ін. Виникає реалістична новелістика. Драматурги теж прагнуть до переважного зображення реального життя, показу, за словами Б. Шоу, "сучасних людей за звичних для них обставин". Крайнім виявом реалістичного принципу достовірності став натуралізм кінця ХІХ ст., який, на думку М. Бердяєва, позначив процес "загибелі цілісного людського образу" і, як наслідок, викликав у письменників прагнення "подолати літературу факту заради вищої мети — особистості, відмовитися від поверхового бачення на користь глибинної сутності".

Серед реалістичних засобів наприкінці ХІХ ст. помітно посилюється суб'єктивне начало. Наприклад, як представник ХІХ ст. англо-американський письменник Генрі Джеймс найвищим досягненням роману вважав "повітря реальності (вірність типізації)", а також "ілюзію життя", однак як представник нового ХХ ст. убачав "вищий смисл" у "безмежній волі", "всіляких експериментах", "авторській суб'єктивності". У реалізмі велику роль починають відігравати художні засоби модернізму: контраст кольорів і звуків, символи та алегорії, послаблення фабульності, ліричний підтекст тощо (К. Гамсун, І. Бунін, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, А. Чехов та ін.).

Отже, на межі ХІХ — ХХ ст. літературний процес розвивається в різних напрямках. Реалістичному і натуралістичному детермінізму (вченню про всезагальну причинну зумовленість, закономірний зв'язок усіх явищ у природі, суспільстві й мисленні) протистоять абсолютна свобода духу, який повстав проти раціоналізму. Початок перевороту в мистецтві засвідчили течії раннього модернізму — імпресіонізм, символізм, неоромантизм. За словами одного з братів Гонкурів, докорінна відмінність нової епохи "полягає в заміні загального конкретним", "увічненні у найвищій, абсолютній, остаточній формі певної миті, певного настрою

оголосила нові принципи, які суперечили романтичним і реалістичним тенденціям. Представники школи "чистого мистецтва" в російській поезії (А. Фет, Ф. Тютчев, Я. Полонський та ін.) обстоювали ідеали самоцінного мистецтва на противагу мистецтву заангажованому з революційно-демократичними тенденціями, вони надавали великого значення розкриттю переживань людини, її духовних взаємозв'язків зі світом, а також виявляли посилений інтерес до вдосконалення художньої форми. Американський поет У. Уїтмен у своїй творчості прагнув досягнути філософію людини, природи, всесвіту. Ранні модерністи (символісти, імпресіоністи, неоромантики) оголосили особистість джерелом витончених почуттів, вони намагалися пізнати світ з допомогою інтуїції, а поезію розглядали як шлях до непізаної Вічності та Гармонії.

Отже, поезії цього періоду притаманна різноплановість пошуків, однак багатьох митців об'єднує дещо спільне — любов до Краси та Істини.

Поетична група "Парнас"

За уявленнями давніх греків, на горі Парнас жили музи та бог поезії, сонця і музики Аполлон. Тут бере початок священне Кастальське джерело — символ поетичного натхнення. У переносному значенні Парнас — символ мистецтва взагалі й поезії зокрема. У французькій поезії 50—70-х років XIX ст. ця назва отримала друге життя. Парнасцями стали називати поетів, які своїм завданням вважали створення "чистої поезії", приділяючи основну увагу ідеальній поетичній формі.

Парнаська школа утворювалася поступово. Першим поштовхом до її появи був вихід у 1852 р. двох збірок французьких письменників — "Емалі і камеї" Теофіля Готье, який належав до "молодших" романтиків, та "Античних віршів" Леконта де Ліля. У передмові до "Античних віршів" автор виклав теоретичні основи нового напрямку, що суперечили як романтичним, так і реалістичним тенденціям. Обох поетів об'єднувала зневіра в можливість поліпшення суспільних відносин шляхом революції, бажання зосередитися на "чистому мистецтві". Прихильників таких поглядів називали спочатку "язичницькою школою", або школою "чистого мистецтва", а з виходом альманаху "Сучасний Парнас. Збірник нових творів" (1866 р.) — парнасцями (наступні випуски аль-

З ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ЛІРИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Творчі пошуки поетів другої половини ХІХ — початку ХХ ст. зумовлювали дві причини: намагання усвідомити духовну сутність світу, моральний зміст існування і прагнення утвердити пріоритет культури. Невипадково виникають різні школи, угруповання, течії, в яких письменників об'єднує ідея "чистого мистецтва", вічного і прекрасного, незалежного від натовпу, бруду і хаосу сучасності (група "Парнас", школа "чистого мистецтва" в російській поезії, символізм та ін.). Письменники поступово рухалися від романтизму до модернізму, шукаючи нових форм поетичного вираження. Від романтизму поети перейняли гостре неприйняття буденності, тяжіння до ідеального світу, заглиблення у внутрішні переживання особистості, але з другої половини ХІХ ст. в поезії починаються пошуки нових, відмінних від романтичних, художніх засобів. Замість романтичного образу співця-пророка в літературі приходять образ поета-майстра, поета-філософа, поета-естета. Замість колишньої оповідальності застосовується пластична описовість, а потім — відтворення особливого внутрішнього світу особистості, ціннішого за дійсність.

У цей період лірика відзначається багатством творчих індивідуальностей, течій, стилів, шкіл. Французька група "Парнас"

вала технічна довершеність їхніх поезій. М. Зеров у сонеті "Pro domo" (1921), який у початковому варіанті мав назву "Молода Україна", пише про вірші парнасців, дослідження і вивчення яких допоможе українській поезії піднятися на новий щабель розвитку. Так, він виокремлює такі їх риси, як "класична пластика і контур строгий, і логіки залізна течія", та називає своїх улюбленців: Леконт де Ліль, Жозе Бредіа. Назва сонета "Pro domo" в перекладі з латини означає: "в обороні, на власний захист". Вона підкреслює естетичне кредо автора, якому за часів судильної ідеологізації та формальних новацій доводилося захищати свою прихильність до строгих класичних форм.

Традиції парнасців спостерігаються у творчості й інших неокласиків. Не випадково М. Рильського, М. Драй-Хмару, П. Филиповича, О. Бургарда і М. Зерова називали "п'ятеро з Парнасу".

Теофіль Готьє (1811—1872)

Теофіль Готьє — французький поет, прозаїк, журналіст, критик, автор відомого гасла "мистецтво для мистецтва" — народився в 1811 р. на півдні Франції у заможній сім'ї. У 1814 р. сім'я переїхала до Парижа. З ним пов'язане формування майбутнього письменника, який ще в юнацькі роки виявив здібності до малювання і віршування.

Сучасникам він запам'ятався як палкий захисник романтичного мистецтва на прем'єрі новаторської вистави В. Гюго "Ернані" (1830). Боротьбу за романтизм його прихильники тоді виграли. З того часу Готьє вважав автора "Собору Паризької Богоматері" другом, а себе — його учнем. Саме захоплення творчістю В. Гюго вплинуло на вибір життєвого шляху дев'ятнадцятирічного юнака, який вирішив присвятити себе літературі. Але романтизм Готьє мав свої особливості: він не сприйняв громадянського пафосу свого вчителя. Підкреслений аполітизм — одна з важливих рис його життєвої позиції.

З перших кроків на творчому шляху він відстоює свободу мистецтва від законів суспільства. У теоретичних виступах Готьє захищає гасло "мистецтво для мистецтва", яке він проголосив у 1835 р. "Прекрасним є тільки те, що нічому не служить", — стверджує він. Естетичні уподобання поета завжди були послідовними. У статті

манаху побачили світ у 1871 і 1876 рр.). Назву альманаху було обрано не випадково: вона підкреслювала бажання втекти від буденності життя.

У групу за різних часів входили і колишній романтик Теофіль Готье, і майбутні символісти Поль Верлен і Стефан Малларме, які невдовзі знайшли свій шлях у літературі, і власне парнасці — поети Шарль-Лекоонт де Ліль, Жозе-Марія де Ередіа, Теодор де Банвіль, які сповідували єдині світоглядні та естетичні принципи. Їх об'єднувала передусім ідея "чистого мистецтва". У творчості парнасців вона виявлялась у небажанні впливати на натовп, прославляти його. Л. де Ліль писав, що парнасці "ненавидять свою епоху з природної відрази до того, що нас убиває". Як і романтики, вони не сприймали утилітаризму епохи, прагнули відірватися від проблем сучасності, переносили дію своїх творів у далеке минуле або екзотичні країни. Але, на відміну від романтиків, які пропагували сповідальність, суб'єктивність, парнасці намагалися уникнути їх повністю або хоча б частково, заховати своє авторське "я". Вони перенесли акцент на описовість, пластичне, картинне.

Якщо в романтичній поезії був поширений образ співця-пророка, то парнасці "Сучасного Парнасу" надають перевагу поетові-майстру. Інакше, ніж їх літературні попередники, ставилися вони і до зображення природи: у романтиків вона жива, одухотворена, у парнасців — байдужа до людських страждань. Інколи естетизація жахливого або потворного, кристалічна холодність віршів відштовхували читача від їхніх творів, але попри все вони назавжди залишилися в історії не лише французької, а й світової літератури як взірць найвищих формальних поетичних досягнень.

Значним явищем у розвитку поетичного мистецтва твори парнасців стали завдяки високій культурі мислення їх творців, майстерству володінню технікою вірша, прагненню відкрити нові шляхи у розвитку літератури. Наставником парнаської школи вважається Т. Готье, а її вождем — Л. де Ліль. В Україні творчість парнасців цікавила багатьох поетів (П. Грабовського, В. Щурата, М. Терещенка, І. Світличного, Д. Павличка та ін.), які перекладали їхні твори.

Особливу близькість до цієї творчої групи відчували неокласики, зокрема Микола Зеров. Як і парнасці, вони шанували талант, цінували літературу за художніми, а не позамистецькими критеріями. Неокласиків приваблю-

"жагучий і мінливий сміх"), метафори ("полум'я безкрає").

Ліричний сюжет вірша посилюють антитетичні (суперечливі), контрастні характеристики:

Вона бліда, — але жагучий
Мінливий сміх, палкі уста;
Багряний перець, цвіт палючий, —
Від серця в неї жагота.

Використання несподіваного описового звороту "багряний перець, цвіт палючий" замість узвичаєної назви хот свідчить про майстерне володіння автором гамою кольторів, метафоричність його письма.

Переможна сила таємничої привабливості та її секрет підкреслені в останніх двох катренах (чотиривіршах):

Усіх красунь перемагає
Смуглява мавританка вміть,
І може полум'я безкрає
І пересиченість збудить.

Її потворність чарівлива —
Зернятко солі вод морських,
Звідкіль і гола, і ваблива
Венера вийшла з хвиль п'янкних.

Привертає увагу оксиморон (поєднання контрастних, протилежних за значенням слів): потворність чарівлива. Ця характеристика, як і порівняння Кармен з Венерою — югинею вроди і кохання у римській міфології, — довершує портрет героїні. У вірші спостерігаються властиві барнасям описовість і живописність. Але при цьому відчувається прагнення автора не тільки створити образ-портрет, а й зрозуміти складний, загадковий характер. Ці спроби є ідейно-тематичною основою твору.

Восьмискладовий вірш оригіналу перекладається за допомогою чотиристошного ямба з пірихіями, який найкраще відповідає ритмомелодії першоджерела.

Вірші Готьє мають чітку композиційну побудову: кожна строфа містить провідну думку, яка пов'язує її з попередньою строфою. Приклад такого міцного логічного зв'язку спостерігаємо, зокрема, у вірші "Голуби":

Біла горба, де звалище камінне,
Чарівна пальма підвела чоло,

“Про прекрасне в мистецтві” (1856), яка має програмний характер, він підкреслював: “Мистецтво для мистецтва — це творчість, звільнена від усіх прагнень, окрім прагнення досконалості”.

Творчий доробок письменника налічує велику кількість прозових і поетичних творів, серед яких — романи, новели, есе, статті критичного та теоретичного характеру. Найбільш відомі його романи — “Мадемуазель де Мопен” (1835—1836), “Фортуніо” (1838), “Капітан Фракасс” (1863) та інші.

Роман “Капітан Фракасс” письменник задумав ще в молоді роки (у 1836), але тільки в 60-ті приступив до реалізації свого задуму. У цьому творі найповніше виявилось його вміння “живописати” словом, майстерно ліпити людські характери. Головний герой твору, сміливий, благородний барон де Сігоньяк, як і його літературний попередник д’Артаньян, — втілення лицарського служіння дамі серця. В цьому образі знайшов відображення романтичний ідеал автора.

У поетичній збірці “Емалі і камені” (1852), що складалася з 55 віршів, Готьє виявив себе майстром-віртуозом, який, зосереджуючи увагу на кольорі й лінії, уміє передавати навітря і відтінки. Багато віршів цієї збірки, зокрема “Кармен”, стали втіленням естетичних принципів парнасців. Так, звернувшись до образу, добре відомого завдяки новелі Проспера Меріме (“Кармен”, 1845), поет передав своє бачення звабливої циганки. Вона зображена з різних точок зору: ставлення жінок до неї різко негативне, чоловіків — навпаки.

Кармен худа, — лице гітани
Хтось їй коричневим підвів;
І чорні коси, й тіло тьмяне, —
Мов сатана у пеклі грів.

Жінки вважають, що потвора,
Та в чоловіків розум свій.
Архієпископ із собора
Відправив месо якось їй.

(Переклад М. Терещенка)

Автор намагається пояснити секрет привабливості Кармен, переходить від змалювання ознак зовнішніх (“худа”, “смуглява”, “чорні коси”, “тіло тьмяне”) до внутрішніх. Велику роль при цьому відіграють метафоричні епітети

Тоді я ліг би спочивати
 В труні спокійно в млі нічній!
 (Переклад М. Терещенка)

Автор використовує типову романтичну символіку: "Я — мов зима, ви — пишний цвіт". Антитеза "я — ви" є характерною структурною особливістю твору.

У вірші "Мистецтво", який належить до програмних, Готьє підкреслював: "Минає все — тільки мистецтво творити здатне назавжди". Думку про безсмертну силу мистецтва письменник довів не тільки своїми теоретичними виступами, а й літературною творчістю.

Шарль-Леконт де Ліль (1818—1894)

Майбутній основоположник парнаської школи народився в 1818 р. у сім'ї фельдшера наполеонівської армії на острові Бурбон в Індійському океані. Освіту здобув у Франції, де й захопився революційними ідеями, але поразка революції 1848 р. викликала у нього глибоке розчарування, бажання втекти від прози буденності у "вежу зі слонової кости" і присвятити себе служінню прекрасному.

З 1852 р. — часу виходу першої збірки віршів "Античні поеми" — він стає метром парнаської школи. У передмові до книги був проголошений один з головних її принципів — створення поезії, прекрасної за формою, але позбавленої бурхливих почуттів і пристрастей.

У наступних поетичних збірках — "Варварські вірші" (1862), "Трагічні вірші" (1884), "Останні вірші" (1895) — поет намагався відтворити міфологічні й історичні образи різних країн, часів і народів. Історію стародавньої Індії та Греції він вважав "золотим віком" людства, а наступні історичні епохи здавалися йому поступовим занепадом.

Л. де Ліль був оригінальним мислителем і поетом. У творчості прагнув досягти "безособовості і нейтральності" мислячи, виступав проти романтичного самовиявлення. Наприклад, у сонеті "Паяци" митця, який розважає на голих, він порівнює з дресированим ведмедем:

Як звір зацькований, що ланцюги волочить

І дибки, виючи, муштровано стає.

Так хай, о челяде, ганебно віддає

Свої серця на суд-позорище, хто хоче.

Мов той султан, де птаство голубине
Своє гніздо на час нічний звило.

Та кидають притулок голуб'ята
В ранковий час, коли у далині
У синім небі мають їх крилата,
Немов якісь перлини неземні.

Моя душа — це дерево гіллясте,
Куди з небес, мов голуби, летить
Надвечір тихий зграйка мрій срібляста,
Щоб випурхнуть світанком у блакить.

(Переклад М. Терещенка)

Тут кожна строфа має свої ключові образи: пальма і гніздо на ній (перша), голуб'ята (друга), душа і зграйка мрій (третя). Вірш пов'язують в одне ціле уподібнення ("душа — це дерево") та порівняння ("зграйка мрій — мов голуби"). Важливу роль у композиції вірша відіграють просторово-часові характеристики, між якими теж існує тісний зв'язок. Наприклад, "час нічний" першої строфи і "ранковий час" другої — поєднуються в роздумах автора про душу і мрії у третій, заключній строфі.

Поетика Готье не завжди відповідає принципам парнаської школи, оскільки у багатьох творах він залишається типовим романтиком з яскраво вираженою манерою і підкресленим суб'єктивізмом. Прикладом такого твору є вірш "Останнє бажання" — своєрідний гімн кохання, яке не залежить від віку і супроводжує ліричного героя до останнього подиху:

Я вас люблю, і я щасливий, —
Хоч личить це в сімнадцять літ!
Ви в сльозі вся, а я весь сивий,
Я — мов зима, ви — пишний цвіт.

Уже мої вкривають скроні
Цвинтарні лілії сумні,
Що скоро у часи безсонні
Всю вкриють голову мені.

.....

Та якби ви подарувати
Змогли мені цілунок свій,

в тлі "червоної пустки" вирізняються тільки жирафи, ті п'ють воду "із голубих джерел".

Друга частина вірша — опис слонів, які рухаються степелею, — розпочинається з протиставного сполучника "але...":

Але поки все спить в самотньому безсиллі,
Слони у рідний край, повільні та похилі,
Через пісок ідуть своїм гуртом важким.

.....

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

Не поспішаючи й не стишуючи кроку,
Заплених слонів веде він до мети...

Розмірену ходу слонів на чолі з ватажком прекрасно передає уповільнений ритм вірша; розмір перекладу — шестистопний ямб з пірихіями. Якщо у першій частині була зафіксована мить — "пустельний світ під небом осяйним", то у другій — повільний рух слонів і часу.

Загальний і конкретний плани зображення постійно чергуються. Наприклад, узагальнений:

Слони ідуть вперед поважно і поволі,
Мов чорна рисочка, дисніють у пісках;

конкретний:

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

Метафора "слони замріялись про пальмові гаї" розгортається у ліричний сюжет:

Про край покинутий, де плем'я їх зростало.
Вони пригадують прудку ріку між гір,
Де плавають кругом страшні гіпопотами,
Куди спускалися й вони очеретами.

.....

А я... нехай мене поглине чорна безвість,
 Ніж я віддамсь на суд неосвітєнних беззів.
 Плодів натхнення й мук нікому не віддам.

Не вийду, челяде, на торжища твої я.
 Не танцюватиму ведмедем, не віддам
 Ні дня свого життя паяцам і повіям.

(Переклад Івана Світличного)

Але бути повністю нейтральним і неупередженим поетові вдалося хіба що в пейзажних замальовках та картинах зображення світу тварин. У поезіях "Ягуар", "Джунгли", "Сон кондора", "Слони" він виявив себе чудовим анімалістом.

"Слони" — вірш, в якому парнаські принципи описовості та мальовничості втілені сповна. Твір умовно можна поділити на частини. У першій автор змальовує пустелю, яка поринула у сон:

Червона пустка тут, немов морська рівнина,
 Під сонцем миготить, завмерла на віки,
 У хвилях мовчазних застигли тут піски,
 Закривши мідний гроб, де криється людина.

Ні звука, ні життя. Забувши спрагу й лють,
 Сховались леви десь у затишку печери.
 Біля високих пальм, де люблять жити пантери,
 Із голубих джерел жирафи воду п'ють.

Не пролітає тут пори такої птиця,
 Де сонце золоте кружляє споконвік.
 Лиш іноді боа свій лускуватий бік
 У сні поворухне, і шкіра заіскриться.

Такий пустельний світ під небом осаяним!

(Переклад М. Терещенка)

Епітет "червона пустка" не випадковий. Такою пустеля здається під палючим промінням сонця. Не випадкові й порівняння пустелі з морською рівниною, а хвиль — з пісками. Автор неодноразово підкреслює, що пустеля спить: "Ні звука, ні життя", "сховались леви", спить боа.

вірші. Процес відходу в небуття змальовується спокійно, спостереження фіксуються з науковою точністю і трохи відсторонено, що нагадує поезику парнасців.

У вірші відчувається захоплення автора давньоіндійськими вченнями про смерть як розчинення у вселенських просторах вічності, як занурення у надра справжнього буття. Світ земний (де "любов і сонце!") протиставлений потойбічності, де "ніч небуття". Спостерігаються ті загадковість і таємничість, які є однією із ознак справжнього витвору мистецтва. А риторичні запитання, поставлені автором ("Що наше є життя? Старий я чи юнак?" та ін.), такі складні, що на них неможливо відповісти однозначно.

Деякі твори Л. де Ліля переклав українською мовою його шанувальник М. Зеров. Серед них — "Клеаріста". Клеаріста — жіноче ім'я, використане давньогрецькими поетами Феокритом і Лонгом у романі "Дафніс і Хлоя", звідки Л. де Ліль і запозичив його. Вірш характеризується типовою для парнасців довершеністю форми, витонченістю та описовістю. Він складається з чотирьох строф, які мають однотипну побудову: шестивірші з однаковою системою римування. Перша строфа — опис Клеарісти — своєрідний тематичний зачин:

То Клеаріста йде у хвилюванні нив;
Блакить очей горить із-під дугастих брів.
Вузьке чоло її пов'язкою вповите;
На щії молодій важка лежить коса,
І в ній пишається мілетських рож краса
І братків синьоокі квіти.

У другій строфі змальовано природу, яка пробуджується від сну: "І тріпотіння крил, і жайворонків спів", "Зайці прокинулись у золотих житах...". Усі картини, здається, оповиті божественним ореолом.

Третя строфа — строфа-запитання:

Під небом молодим від чого світло б'є —
Чи від Зорі, що з хвиль запінених встає.
Чи з усміху й очей краси сіциліянки?
Хто знає?..

Заклучна строфа — відповідь на поставлене запитання, яка вносить ясність у розуміння тематики вірша й авторського задуму:

Ледве означений образ батьківщини слів контрастує щодо зображеної пустелі. Логічним завершенням поезії є рядки:

І ось пустеля знов у непорушних снах,
Коли зникає слід слонів на видноколі,

які повертають нас до її початку.

Це дозволяє зробити висновок, що композиція вірша чітка, продумана, майстерно довершена: на всіх його рівнях спостерігаються логічна послідовність та впорядкованість.

Якщо "Слони" Л. де Ліля — шедевр французької поезії, то переклад цього вірша, здійснений Миколою Терещенком, — помітне явище української літератури.

Вірш "Останній спогад" є прикладом порушення принципів парнаської школи її метром. У ньому вже менше відстороненості, "безособовості", властивої парнасцям. Натомість з'являється драматизм, підкреслений питальними, окличними реченнями, фігурами умовчання, які передають схвильованість автора:

Подоланий, я вмер. Не бачачи нічого,
З очима збляклими лечу я у пітьму, —
Повільно, наче біль, і важко, мов знемога.

Блідий і мовчазний, в задумливім диму
Спускаюсь я в цю мить, цієї йду години
У чорне небуття, у глибочінь німу.

Не почувая більш. В якусь безодню лину.
Що наше є життя? Старий я чи юнак?
Любов і сонце! Вас навіки я покину.

Зникай, забута плоть! Лиш пустка у очах.
Находить забуття, і вже свідомість тале.
А може сон це? Ні, я мертвий. Краще так.

Та звідки сяйво, крик і ці жахливі рани?
Колись я за старих-старих часів сконав.
О ніч! Ніч небуття... Все ясно без омани:
Там... серце на шматки порвалось. Я згадав!

(Переклад М. Терещенка)

Смерть — одне з найзагадковіших явищ людського існування — стає предметом роздумів автора у цьому

Коли орел здійнявся на снігові вершини,
 Де широчінь без меж, де сонячні огні,
 Він прагнув сяйво їх зустріть в височині
 І вирватись навик з похмурої долини.
 Все вище він летів. Він мчався без упину.
 Спокійно він влівав потоки іскр ясні.

Кульмінація у розвитку ліричного сюжету вірша припадає саме на його середину:

І раптом стрів грозу в надземній даліні, —
 І блискавки удар розбив крило орлине.

Тут можна спостерігати ознаки драматургійності жанру сонета, на яку вказують дослідники, якщо розглядати першу строфу як тезу, другу — як антитезу, а тривірші — як "сонетний замок", що проливає світло на авторський задум.

У муці неземній орел заклекотав.
 Кружляючи в огні, він ринув блискавично,
 Упав з височини в безодню віковичну.

Щасливий, хто, як він, свободу покохав
 І смілий, мрією весь преїнятий палкою,
 Вмирає смертю теж величною такою.

(Переклад М. Терещенка)

"Смерть орла" належить до зразків медитативної лірики. Тему свободи передано у вірші за допомогою образу орла — символу свободи.

Палким прихильником поезії Ж.-М. де Ередіа в українській літературі був М. Зеров, який переклав багато його сонетів ("Присвятний напис", "На обрії", "Горам божественним", "Завойовники", "Джерело юності", "Забуття" та ін.).

"Забуття" — вірш, який теж належить до зразків медитативної лірики. В основі сонета — протиставлення минулого і сучасного:

В руїнах давній храм на гострому шпилі,
 Там незворушно сплять у мертвому спокої
 Богині з мармуру і бронзові герої,
 Що славу їх гучну поховано в землі.

Бо там з отарою, на гострому шпилі,
Гіблейський став пастух і бачить, як у млі
Кохані обриси рожевий день обводять.
Він каже: ніч була, і от світає день! —
І краще від зорі, лункіше од пісень
В душі у нього сонце сходить.

(Переклад М. Зерова)

Це і є своєрідна "розв'язка" ліричного сюжету поезії. І портрет Клеарісти, і природа, яка подається у її сприйнятті, освітлені коханням.

Вірші Л. де Ліля, як і всіх парнасців, вимагають напруженої роботи читацької уяви, вміння отримувати насолоду від довершеності художніх форм. Ж.-М. де Ередіа на відкритті пам'ятника поетові так охарактеризував його творчість: "Сучасна ерудиція, тужна пристрасність, могутня яскравість образів, що викликає перед нами богів, народи, загиблі цивілізації, диких звірів, далекі країни... Бунтівливість і гордовитість розуму, нудьга без надії, уся душа античності, уся душа сучасності".

ЖОЗЕ-МАРІЯ ДЕ ЕРЕДІА (1842–1905)

Визначний майстер сонета Жозе-Марія де Ередіа належить до молодшої групи парнасців. Народився він у 1803 р. на острові Куба, але ще в юні роки переїхав до Франції, де і здобув освіту. Він — автор однієї збірки поезій — "Трофеї", над якою працював довгі роки і в якій суворо дотримувався сонетного канону. Автор антології "Світовий сонет" Дмитро Павличко слушно зауважив, що "сонет — найменший драматургійний жанр. Водночас, залежно від потреби, він може бути портретом або одою, інвективою або сповіддю, пейзажем або стислим філософським трактатом..." Сонети Ж.-М. де Ередіа різноманітні за тематикою, блискучі й довершені за формою.

"Смерть орла" є таким своєрідним філософським міні-трактатом. На початку вірша в стилі парнаської школи подано опис польоту орла:

* Сонет (італ. sonetto — звучати) — ліричний вірш, який складається з 14 рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, зокрема з двох чотиривіршів з перехресною схемою римування та двох тривіршів (варіанти римування в них бувають різні).

Школа "чистого мистецтва" в російській поезії

У російській літературі ХІХ ст. значного поширення набули естетичні концепції "чистого мистецтва" або "мистецтва задля мистецтва". Їхні витoki мали глибокі корені. Ознаки устремління до "чистого мистецтва" можна віднайти у різних країнах, починаючи з глибокої давнини. На прекрасне у мистецтві здавна дивилися як на невід'ємну його частину і специфічну особливість. Платон писав, що "Краса є вічна і незмінна ідея". І. Кант підкреслював: "Краса є те, що безпосередньо у всіх одною формою викликає незацікавлену насолоду". Ще древні розуміли, що формальна краса — цілковита марність з погляду утилітарного підходу, але вона високо цінується, бо задовольняє душу.

В естетиці ХІХ ст. набули поширення ідеї І. Канта про незацікавленість "суджень смаку" (естетичних переживань). Романтики відстоювали думку про свободу натхнення. Наприклад, для О. Пушкіна було принципово важливим наголосити на незалежності поета від натовпу. У віршах "Поету", "Поет", "Поет і натовп" та інших він стверджує, що поет народжений для натхнення, "солодких звуків і молитв". Саме в епоху романтизму з'являється і сам термін — "мистецтво задля мистецтва". Нагадаємо, що одним із перших його почав уживати Т. Готье. Сила Ш. Бодлера, на його думку, полягає в тому, що він відстоював безумовну свободу мистецтва, не припускав для поезії ніякої іншої мети, крім поезії".

У ХІХ ст. розрізнені ідеї "мистецтва задля мистецтва" знаходять відображення в певній теорії. Головними її ознаками є утвердження самоцінності мистецтва, його незалежності від політики, суспільних вимог, виховання.

У Росії середини ХІХ ст. посилення тенденцій розвитку "чистого мистецтва" пояснюється намаганнями його захисників протистояти популярності революційно-демократичного руху та "утилітарним" підходам до розуміння природи мистецтва. Особливо поширеними були ці тенденції у творчості послідовників романтизму. Подібно до "парнасців" та Т. Готье, А. Григор'єв, А. Майков, Я. Полонський, А. Фет, Ф. Тютчев та інші поети виявляли позитивний інтерес до художньої форми, намагалися уникати питань політики та соціальності. У 40—50-ті роки ХІХ ст.

.....

Природа-мати там, ласкава, многодарна,
І кожної весни пророчисто і марно
Ростить новий акант на мармурі колон.

І тільки людський рід, сліпий і легкодухий,
Не чує хвиль нічних, що жалісно і глухо
Повабливих сирен оплакують крізь сон.
(Переклад М. Зерова)

У минулому — храми, богині, герої, гучна слава. Сучасність — “людський рід, сліпий і легкодухий...” Назва вірша “Забуття” пов’язана з його кінцівкою, вона є докором людству, яке забуло своє коріння. Про парнаську школу нагадують у цьому вірші скульптурність, застиглість, описовість, а також бездоганна з технічного погляду форма сонета.

“Раб” — сонет, характерною ознакою якого є драматизм побудови. Тільки перші два рядки у ньому є описовими (“Брудний, голодний раб, прикутий до опоки, невисним клеймом позначений як звір...”), решта — пристрасний монолог раба (“Я вільним народивсь — повір мені, повір...”), його прохання знайти кохану:

Будь милосердний! Іди Скажи, я ще прийду,
Живу одним — її уздріти. Клеарісту
Пізнаєш між людьми по смутку наввиду.
(Переклад Д. Павличка)

Така кінцівка сонета контрастує з його назвою і відкриває позатекстовий зміст: людина, здатна на такий вияв почуття, вільна і духовно прекрасна.

Поетична група “Парнас” залишила помітний слід у літературі. Письменники цієї школи надали ліричним творам довершеної витонченості й вишуканості, поставивши Красу в центр своєї поезики. Ставлення до поезії як особливого мистецтва слова, що має на меті естетизацію дійсного й уявного, відрізняє парнасців від поетів інших напрямів і течій. “Їхня творчість стала ще однією сходинкою на верхогір’я заповітної гори Парнас”, — писав М. Зеров.

да неї олімпійці, твердо пам'ятаючи, що у нього є свій дім на високому Олімпі".

О. Дружнін повторював пушкінську думку про те, що поет народжений для "натхнення, солодких звуків і молив". Поети "чистого мистецтва" відкидали ідею служіння літератури суспільним інтересам. За це М. Некрасов критикував їх у вірші "Поет і громадянин", а М. Чернишевський у "Нарисах гоголівського періоду російської літератури" назвав "витонченими епікурейцями".

Протиставлення школи "чистого мистецтва" і натуральної школи в російській літературі було дуже різким. В радянських часів офіційна ідеологія надавала перевагу літературі революційно-демократичного спрямування. Але школа "чистого мистецтва", незважаючи на те, що її цінності недооцінювали, пережила свій час. Її традиції пережили модерністи кінця XIX — початку XX ст., які, подібно до своїх попередників-романтиків, ігнорували романську спрямованість літератури.

В українській поезії особливий інтерес до "чистого мистецтва" виявляв М. Вороний. Він перекладав українською мовою А. Фета, Ф. Тютчева, Я. Полонського. Його твору належить своєрідний поетичний маніфест, спрямований на захист "мистецтва задля мистецтва" — "Пісень авайте нам, поети...".

Поезією школи "чистого мистецтва" цікавилися російські поети-символісти: В. Соловйов, В. Брюсов та ін. Особливо приваблювала їх творчість Ф. Тютчева і А. Фета, яка була своєрідною епохою в російській ліриці XIX ст.

ФЕДІР ТЮТЧЕВ (1803—1873)

Федір Іванович Тютчев увійшов в історію світової літератури як поет-філософ, тонкий лірик. У його творчості форма і почуття злиті воедино. Популярна у романтиків тема трагічної самотності людської душі у навколишньому світі знайшла в ліриці поета нове вираження. "Душа моя — Елізіум тіней", — заявляв він, не знаходячи нічого спільного між світом душі, яка не знає меж і кордонів, та буденним навколишнім життям.

"У поезії Тютчева, — писав В. Брюсов, — вірш досягав своєї витонченості, тієї "ефірної висоти", яка до нього не була відома. Поряд із Пушкіним, творцем справді класичної поезії, Тютчев стоїть як родоначальник поезії нащадків".

ідеї “мистецтва задля мистецтва” протиставляли тенденційній літературі революційно-демократичного спрямування, яку репрезентували М. Чернишевський, М. Добролюбов, Д. Писарев, М. Некрасов, М. Салтиков-Щедрін. Ці письменники були рішучими противниками “чистого мистецтва”, зосереджуючи увагу на політично і соціально актуальному, злободенному.

До найвизначніших представників “мистецтва задля мистецтва” в російській поезії ХІХ ст. традиційно відносять поетів А. Фета, А. Майкова, Л. Мея, О. Толстого, А. Григор'єва, Я. Полонського, Ф. Тютчева та ін. Їх об'єднує інтерес до філософських і психологічних проблем, увага до інтимних переживань, щирість почуття. Пейзажна та інтимна лірика є провідними у їхній творчості.

Питання про належність Ф. Тютчева до школи “чистої поезії” може викликати заперечення. Але таким сприймали його сучасники. Основні мотиви цієї школи яскраво відображені у його ліриці, хоч інколи в ній звучав відгомін на події політичні, наприклад на повстання декабристів 14 грудня 1825 р. та ін. Проте, на відміну від багатьох інших російських поетів, політичні вірші Ф. Тютчева не відіграють у його творчості провідної ролі.

Звичайно, слід зважати на умовний характер поділу на поетів “чистого мистецтва” і поетів-некрасівців з яскраво вираженими громадсько-суспільними інтересами та народною темою як однією з центральних. Проте, незважаючи на численні винятки і відхилення в цьому поділі, тенденція, яка лежить у його основі, домінувала.

А. Фет, А. Майков, Я. Полонський, М. Щербина та інші почали свій творчий шлях ще в 40-ві роки ХІХ ст., а в 60-ті вони все більше протистоять тому напрямку в літературі, який іменували “некрасівською школою”. Предметом їх зображення були філософсько-психологічні самозаглиблення та естетичні враження, а самі поети вважали себе продовжувачами пушкінської традиції. Поступово їх почали називати поетами “чистого мистецтва”. Принципи “чистого мистецтва” були сформульовані відомим російським літератором О. Дружиніним, який вважав, що людство сохвилями змінюється, незмінним лишається тільки поет “в одних ідеях вічної краси, добра і правди”, в безкорисливому служінні, яке є його покликанням. “Він зображує людей такими, якими їх бачить, не приписує їм виправлятися, не дає уроків суспільству, а якщо і дає їх, то неусвідомлено. Він живе серед свого піднесеного світу і сходить на землю, як колись сходили

юфом Ф. Шеллінгом мали великий вплив на формування його світогляду.

Тютчев продовжував традиції філософської поезії, представниками якої в російській літературі були В. Жуковський, Є. Баратинський, О. Пушкін. Він створював вірші, в яких домінувала думка, хоч вона й була тісно поєднана з почуттям. Водночас поет, як справедливо відзначають дослідники, не був прихильником якоїсь однієї філософської системи. Його творчий шлях можна охарактеризувати з допомогою влучного вислову В. Жуковського: "Життя і поезія — одне". До останнього дня життєві радості, негаразди і драма знаходили відображення у його творах.

Натурфілософська лірика. Лірика Тютчева має свою окраску специфіку, яка полягає у намаганні висловити мовою поезії філософські роздуми, що хвилюють поета. Філософське сприйняття домінує у його творчості, й через його призму поет висвітлює бачення навколишнього світу, зокрема природи і людини. Тому у поезії Тютчева важко виокремити філософську та пейзажну лірику, незважаючи на те, що він писав і суто пейзажні вірші. Дослідники часто називають його поезію натурфілософською, тому що в них пейзажі одухотворені, а людське і природне почало тісно поєднані. Про це свідчать, наприклад, такі його шедеври, як "Весняна гроза", "Літній вечір", "Осінній вечір", "Сон на морі", "Тіні сизії...", "Не те, що ви гадаєте, природа..." та ін.

Творчо засвоївши вчення Ф.-В. Шеллінга про панування у світі єдиної "світової душі", поет був переконаний, що вона знаходить своє вираження як у природі, так і у внутрішньому світі окремої людини. Він любив "зламні моменти" у природі, коли змінюються пори року, ніч поступається дню. Його приваблювали некеровані стихії, такі, наприклад, як буря, гроза.

У вірші "Весняна гроза" (1828) це природне явище зодано у всій його реальності. Зорові й слухові образи сприяють створенню образу грози, яка наближається поступово. Зокрема, не випадкові повтори звуків "гр" та "о" ("гол", "гор"). М. Рильський, перекладаючи вірш українською мовою зберігає ці асонанси та алітерації:

Люблю я час грози весною,
Коли травневий перший грім,
Немовби тішачися грою,
Гуркоче в небі голубім.

(Переклад М. Рильського)

Тютчев отримав гарну домашню освіту під керівництвом поета-перекладача С. Раїча. Під його впливом уже з 12 років успішно перекладав Горація. У 1819 р. вступив на словесне відділення Московського університету. Закінчивши його 1821 р., отримав місце в Колегії іноземних справ, а згодом потрапив до Німеччини як співробітник дипломатичної місії. Понад 20 років прожив за межами Росії, лише інколи відвідуючи її.

Починаючи з кінця 20-х і до середини 30-х років ХІХ ст. у російських журналах і альманахах з'являються його вірші: "Весняна гроза", "Літній вечір", "Видіння", "Сни", "Цицерон", "Останній катаклізм", "Весняні води", "Silentium!" та ін.

Визначною подією була публікація в пушкінському журналі "Современник" за 1836 р. добірки з 24 творів під заголовком "Вірші, надіслані з Німеччини" за підписом "Ф.Т.". У 40-ві роки поетичні твори Тютчева майже не з'являються на сторінках періодичних видань. Частково це пояснюється тим, що він не вважав себе професійним поетом і не шукав слави.

У 1844 р., повернувшись до Росії, поет продовжив службу кар'єру і заняття літературною творчістю. Певну роль у популяризації його лірики відіграла стаття М. Некрасова "Російські другорядні поети" (1850). У ній ім'я Тютчева віднесено до небагатьох блискучих явищ у російській поезії й поставлено поряд з іменами О. Пушкіна і М. Лермонтова.

Перше видання його поезій з'явилося 1854 р. з ініціативи І. Тургенева і мало успіх. Друга збірка віршів вийшла 1868 р., але була сприйнята досить стримано, можливо, тому, що популярністю користувалася поезія громадянського звучання.

На формування Тютчева-поета вплинули такі величні постаті у світовій літературі, як Й.-Ф. Шіллер, Й.-В. Гете, Дж.-Г. Байрон, О. Пушкін. В юності, звертаючись до Пушкіна — творця оди "Вільність", він вітає його як генія, наділеного пророчим даром, але водночас не сприймає пафосу заперечення в його творах, сатиричного начала. У вірші, присвяченому загибелі поета, "29-е січня 1837" висловлює думку про його божественне призначення: "Ти був богів орган живий". Пушкін для нього — перша любов Росії.

Тютчеву були близькими також думки Й.-В. Гете і Г.-В. Гегеля про об'єктивне значення геніальної особистості. З Г. Гейне він був схожий прагненням до вишуканості думки та її афористичності, до глибини світосприйняття. Особисте знайомство з ним, зустрічі з філо-

яка, подібно до водограю, жадібно рветься "до неба", але приречена повертатися на землю. Це філософська медитація, роздуми про те, що хтось невидимий заважає людській думці проникнути в таємниці всесвіту: їй, як струменям водограю, зведені невидимі кордони.

"*Silentium!*" (1830) Тютчева належить до шедеврів його філософської лірики. У перекладі з латини ця назва означає: "Мовчання!" Поет порушує у вірші проблему, до якої вже зверталися його попередники-романтики, зокрема В. Жуковський: чи все підвладне мовному оформленню і вираженню, чи, може, є речі, які залишаються невисловленими?

Думки про адекватність сприйняття і висловленого хвилювали свого часу Й.-В. Гете. Читаючи Б. Спінозу, він дійшов висновку, що повного розуміння не існує: "...розмова або читання викликають у різних осіб різні рядки думок..." У вірші "*Silentium!*" відчувається співчуття автора до людини, яка приречена на внутрішню самотність і нерозуміння.

У назві перекладу тютчевського вірша, здійсненому М. Вороном, немає окличного знаку. Можливо, цим самим він хотів підкреслити власне бачення трагізму ситуації, який в оригіналі досить відчутний.

Мовчи, заховуй од життя
І мрії, і свої чуття!
Нехай в безодні глибини
І сходять, і зайдуть вони,
Мов зорі ясні уночі:
Любуйся ними і мовчи.
Як серцю висловить себе?
Чи зрозуміє хто тебе?
Не зрозуміє слова він,
Бо думка висловлена — тлін.
Джерел душі не рви вночі:
Живися ними і мовчи.

В собі самому жить умії!
Є цілий світ в душі твоїй
Таємно-чарівливих дум;
Заглушить їх буденний шум,
І зникнуть, в сайві дня мручи, —
Ти слухай спів їх і мовчи.

(Переклад М. Вороного)

Ключове місце у структурі вірша посідає друга строфа, зокрема рядок, який в оригіналі звучить як афоризм:

Гроза у Тютчева особлива, вона весняна і зовсім не страшна. Цим пояснюється радісний настрій, яким проймається кожен рядок твору. Відчувається, що автор у захваті від життя. Особливості світобачення поета розширюють межі зображуваного. Йому вдається створити образ не тільки грози, а й молодості, сповнений духом оновлення.

Гримить відлуння голосисте!
От дощик бризнув, пил летить.
Краплин прозорчате намисто
На сонці золотом горить.

Біжать потоки вод прозорих,
Пташиний не змовкає гам,
І в лісі гам, і шум у горах, —
Усе підпіває громам.

Поет майстерно передає відчуття і почуття, викликані весняною грозою. В останній строфі з'являється образ "пустотливої Геби" (богині юності в грецькій міфології), яка "громокипучий кубок з неба на землю з сміхом розлила". Це стає завершальним акордом, який стверджує перемогу весни.

У поезії Тютчева знайшло втілення романтико-ідеалістичне розуміння природи. У вірші "Не те, що ви гадаєте, природа..." (1836) автор стверджує: "в ній є душа...", "в ній є любов..." Цей твір полемічно спрямований проти тих, хто не розуміє тонкої матерії природи. Для поета сонце дихає, морські глибини живуть тощо. Подібні погляди були виявом "пантеїзму". Пантеїстичні мотиви відчутні в багатьох творах поета: "Тіні сизії...", "Про що ти виєш, вітер нічний...", "Гарне яке ти, о море нічне..." та ін.

Пейзажі в ліриці Тютчева досить своєрідні, бо зображення природи поєднується в них з висловленням глибоких переживань і філософських думок.

Вірш "Фонтан" (1836) містить дві строфи, які композиційно тісно поєднані з допомогою прийому уподібнення. У першій частині автор примушує замилуватися струменем фонтана, який, піднявшись угору, "приречений" падати на землю. З другої частини стає зрозумілим, що струмінь фонтана для поета — символ людської думки,

* Пантеїзм (від пан. і теїзм) — філософське вчення, за яким Бог отожднюється з природою.

саний поетом у 67-річному віці й присвячений К.Б. — баронесі Крюденер, якою поет захоплювався у 30-ті роки.

Поезія Тютчева гяжіє до силабо-тонічної системи віршування, а в її межах — до двоскладових розмірів і особливо до ямбу. Із 230 його віршів приблизно 125 написано чотиристопним ямбом і понад 40 — п'ятистопним.

Його лірика є значним внеском до духовної скарбниці людства. В ній знайшло відображення "пантеїстичне" світосприйняття, філософсько-ідеалістичне розуміння світу. Медитації поета примушують замислюватися над таємницями природи і людських стосунків. Водночас читач не може не насолоджуватися витонченістю форми його невеличких ліричних віршів, багато з яких по праву вважаються шедеврами.

Письменник Д. Мережковський у статті "Дві таємниці російської поезії" підкреслював, що Тютчев — "антипод" М. Некрасова, бо він — втілене заперечення того, що стверджував співець "народних страждань". Автор порівнював ці імена з двома полюсами, "якими визначаються громова сила, усі магнітні токи російської поезії, а можливо, і російської дійсності. Адже саме Тютчев для нас, "дітей", — те саме, чим був Некрасов для наших "батьків", не лише поет, а й пророк, учитель життя".

АФАНАСІЙ ФЕТ (1820—1892)

Афанасій Афанасійович Фет — один з найяскравіших представників напряму "чистого мистецтва" в російській поезії XIX ст. Його вірші адресовані читачам з витонченим естетичним смаком, прихильникам прекрасного у мистецтві. Його муза — "богиня у вінку з троянд" — не мала нічого спільного з тенденційною поезією революційно-демократичного спрямування. Вона протистоїла музі "помсти і смутку" М. Некрасова.

Творчий шлях поета охоплює понад півстоліття. Не всі сучасники зрозуміли його значення, для багатьох він тривалий час був другорядним письменником. Але з роками, особливо після смерті Фета, його романтична лірика з імпресіоністичним відтінком видалася дуже близькою К. Бальмонту, В. Брюсову, О. Блоку та іншим поетам, які відкрили своєю творчістю нову сторінку в історії російської поезії.

Таємниця народження вплинула певною мірою на подальшу долю майбутнього поета, який у 14-річному віці

“Мысль изреченная есть ложь”. Саме ця думка пояснює заклики до мовчання у першій і останній строфах.

У поетичному перекладі М. Вороного тютчевський афоризм набуває трохи інших відтінків: “Бо думка висловлена — тлін...” Перекладач зберігає значення і місце у структурі вірша чотирикратного повтору “мовчи”, інтонаційну та смислову завершеність двовіршів, з яких складаються строфи, особливості ритмомелодики оригіналу.

Аналізуючи вірш “Silentium!”, російський літературознавець Д. Овсянко-Куликовський у праці “До психології розуміння” писав: “Тютчев, як і ми з вами, усвідомлює, що взаємне розуміння є ілюзією. Але усвідомлення цього ніскільки не заважає ні поетові, ні нам перебувати під владою цієї ілюзії, зберігати її, користуватися її послугами”. Дослідник вбачає в цій ситуації особливу принадність: якщо б душі людські розкрилися для взаємного проникнення, жити на світі було б нецікаво.

Інтимна лірика. Трагізм світосприйняття Тютчева знайшов відображення і в його віршах про кохання, зокрема в циклі, присвяченому О. Денисьєвій (автор ніколи не виділяв його окремо). Цикл налічує приблизно 15 творів, які поет писав з 1850 р. до останніх років життя, тобто майже 20 років. До його шедеврів належать: “О, як убивчо ми кохаєм...” (1851), “Я очі знав, — о ції очі!...” (1852), “Останнє кохання” (1851—1854), “Є і в моїм страждальницькім застої...” (1865), “Напередодні роковини 4 серпня 1864 р.” (1865) та ін. Цей цикл можна порівняти з “панаєвським” циклом М. Некрасова. Обидва поети були бунтівниками в поглядах на особисте життя, які інколи суперечили загально визнаній моралі. У М. Некрасова жінка має рівні права з чоловіком, вона його друг і товариш, а потім уже кохана. Тютчев поетизує жінку набагато сильніше, він обожає її. Але почуття кохання, змальоване поетом, має трагічний відтінок, бо воно приречене на осуд суспільством, на вигнання із нього. Любов у нього — це виклик суспільству, протест проти існуючих у ньому норм.

Характерними ознаками “денисьєвського” циклу є драматизм, пристрасність, діалогічність, імітація ліричного щоденника, психологізм, напруженість колізій, полярність настроїв. Любов для поета — “і блаженство, і безнадія”.

Інтимна лірика Тютчева має філософський відтінок, бо кохання як велике почуття стає для нього символом людського існування взагалі й оновлення зокрема. Свідченням цього є вірш “Я вас зустрів — і все минуло...” (1870), напи-

видання своїх творів. Десятиліття (з 1867 по 1877) він майже не писав віршів, на зміну поезії прийшла захопленість філософією. У 70-ті роки поет зацікавлюється ідеями німецького філософа А. Шопенгауера, і це захоплення не полишає його до кінця життя. "Шопенгауер, — писав він, — для мене не тільки остання велика філософська сходинка, це для мене одкровення..." Саме у цього філософа поет намагався знайти відповідь на питання, які мучили його. Йому були близькі думки А. Шопенгауера про незалежність мистецтва від життєвих завдань і практичних цілей, про те, що "вище" пізнання світу в його сутності властиве тільки мистецтву і митцеві, який творить у стані несвідомого натхнення. Фет переклав багато творів А. Шопенгауера, зокрема головну його працю "Світ як воля і уявлення".

Перекладацька діяльність поета 70—80-х років XIX ст. — важлива сторінка його творчого доробку, який налічує переклади багатьох шедеврів світової класики, зокрема "Фауст" Й.-В. Гете, твори Горация, "Сатурн" Ювенала, "Вірші" Катулла, "Енеїду" Вергілія та ін. За перекладацьку діяльність його було обрано членом-кореспондентом Російської Академії наук.

Найважливішою подією останніх років життя Фета був вихід чотирьох збірок оригінальних віршів "Вечірні вогні" (1883—1891). Сюди увійшли твори, які не друкувалися або були написані після 1863 р. Мотиви кохання, пейзажні замальовки є провідними в останніх збірках, але вони більше, ніж попередні, пройняті філософським світосприйняттям. Дослідники відзначають близькість віршів останнього періоду творчості Фета до тютчевських. Їм притаманне поєднання трагічного і світлого, як, наприклад, у віршах "Смерть", "О.Л. Б-ій" (Олександрі Львівні Бржезьській), "Alter ego", "Муза", "Саяла ніч..." та ін.

Головними темами "Вечірніх вогнів", як і попередньої творчості поета, були природа, любов, краса, мистецтво, життя та смерть. Щоб збагнути особливості його творчої манери, пильніше придивимося до окремих творів.

"Шепіт, лагідне зітхання..." — одна з найвідоміших ліричних мініатюр Фета. Вона написана і надрукована 1850 р. у журналі "Москвитянин" ("Шепіт серця..."). У зміненому вигляді вірш з'явився 1856 р. і відразу полював серця читачів. Його дванадцять коротких рядків пройняті сильним почуттям, а економно підібрані слова малюють яскраві картини. Сучасники згадували, що цей твір дуже подобався Л. Толстому, який з приводу кінцівки "В димних хмарках

дизнався, що справжнім його батьком є не дворянин Афанасій Шеншин, а німецький чиновник Йоган Фьот. Він втратив дворянські привілеї, прізвище, до якого звук, і усе подальше життя вимушений був докладати зусилля, щоб повернути їх.

Фет отримав гарну освіту. Спочатку навчався в німецькому пансіоні (1835—1837), а потім — на словесному відділенні Московського університету, яке закінчив у 1844 р. Рано почав писати вірші й виявляти інтерес до класичної філології. Ці захоплення проніс через усе життя. Під час навчання в університеті зблизвся зі своїм однокурсником Аполлоном Григор'євим та студентом юридичного факультету Яковом Половським. Їх об'єднувала не лише тепла дружба, а й єдність естетичних поглядів та захоплення поезією.

Літературним дебютом Фета була збірка віршів *"Ліричний пантеон"* (1840), яка привернула до себе увагу знавців, але не набула широкого розголосу. До збірки входили балади та антологічні вірші (близькі за темою та манерою до античних). Талант письменника оцінив В. Белінський, який в огляді російської літератури за 1843 рік писав: "Із поетів, які проживають у Москві, найобдарованішим є пан Фет". Саме в ранній період був написаний один з найпопулярніших віршів поета — *"Я прийшов до тебе, мила..."* (1843).

У житті Фета можна чітко вирізнити прагнення до "ідеалу" і "буденні події". Він рано зрозумів, що поет у цьому світі беззахисний. Тому вступив на військову службу, почавши її у 1845 р. унтер-офіцером кірасірського полку, який перебував на території Херсонської губернії. Звичайно, військова служба та ведення поміщицького господарства були проявами "буденного життя" Фета і мало спонукали до занять поезією. Але прагнення до "ідеалу" завжди жило в його душі. Збірка віршів поета, видана у 1850 р., засвідчила появу оригінального таланту. Він зблизвся з літераторами столиці, з редакцією журналу "Современник", особливо з його ліберальним крилом — І. Тургенєвим, Л. Толстим, І. Говчаровим, з критиками П. Анненковим та О. Дружиніним. У періодичних виданнях з'явилися його вірші. Збірка 1856 р. теж мала успіх, але нетривалий, а двотомне видання 1863 р., яке було підсумком 25-річної роботи автора на поетичній ниві, було піддане різкій критиці, яка зашкодила репутації поета. Критичні відгуки про нього з боку представників революційно-демократичного табору, пародіювання віршів поета були однією з причин того, що у 60—70-ті роки Фет припинив

Що душа пройнята шалом,
Вся тобі служить готова,

Що на мене повіває
Щастя, радість відусюди...
Що співатиму — не знаю,
Але співів — повні груди!
(Переклад М. Вороного)

Вірш вражає абсолютною єдністю форми і змісту. Здається, він створений "єдиним подихом". Автор нагадує імпровізатора, і цей імпровізаційний характер його віршів був помічений сучасниками.

"Строга художня обробка не властива таланту пана Фета. Якою в ліричну хвилину п'еса виливається з його душі, — такою й залишається; щоправда від цього — і вражаюча свіжість, і електризуюче враження їх", — писав письменник і критик В. Боткін.

Захоплення природою і почуття кохання надихають поета на творчість, яка має бути вільною імпровізацією: "Що співатиму — не знаю, але співів повні груди!"

В оригіналі фетівського вірша велику роль відіграють повтори, які сприяють цілісності його сприйняття. Перекладачеві вдалося передати бадьорий настрій і особливості ритмомелодики вірша, написаного чотиристопним хореем з пірихіями та жіночими римами.

"Сонця промінь палкий грав на липах в садку..." (1885) — вірш, пройнятий трагічними нотами. У його підтексті — натяки на життєву драму, подібну до тієї, яку пережив сам автор (трагічна загибель Марії Лазич, яку кохав Фет), хоча образи вірша максимально узагальнені.

Сонця промінь палкий грав на липах в садку,
Рисувала ти щось на блискучім піску.
Я думкам отдавався, я вірив весні, —
Але ти не сказала ні слова мені.

Я давно відгадав, що моя ти була,
Що для мене ти щастя своє віддала.
"Сталось так, — я казав, — не по нашій вині!"
Ти ж нічого на це не сказала мені.

Я стогнав, я благав, що не слід нам кохать,
Що нам треба в минулому все занедбать,

пурпур рози, відблиск янтаря...” сказав: “Це для невеликого гуртка ласунів у мистецтві”. Читачів і сьогодні не може не вражати те, що вірш, пройнятий рухом від початку до кінця, написаний без жодного дієслова, а з 36 слів, з яких він складається, 26 — іменники.

Ф. Достоевський, який вважав, що краса врятує світ, побоювався, що сучасники можуть недооцінити фетівського шедевр, але був упевнений, що нащадки поставлять авторові пам’ятник “за його чудові вірші взагалі і за “пурпур рози” зокрема”, бо вони збуджуватимуть у їхніх душах естетичне захоплення і почуття краси”.

Пророцтво письменника справдилося: мініатюра Фета “Шепіт, лагідне зітхання...”, яка сприймалася сучасниками як новаторський твір, стала хрестоматійною. Природа і почуття злиті в ній воедино. Вірш, особливо в останніх рядках (кінцівки у поета завжди були сильними), звучить як справжній гімн природі й любові. Слова у ньому підібрані так, що кожне з них є натяком, а об’єднані разом — утворюють систему натяків, які мають підтекст і справляють особливе враження. Дослідники вказують на риси імпресіонізму в ліриці Фета. Імпресіонізм, як відомо, найяскравіше виявився у творчості французьких художників: К. Моне, Е. Мане, Е. Дега, О. Ренуара, які любили зображувати предмети під особливим кутом зору та в незвичайному освітленні. Імпресіоністична манера відчувається і у вірші “Світ нічний, нічні тіні, тіні без кінця” і відіграє важливу роль у відображенні картини нічного побачення, яка завершується сходом сонця.

“Я прийшов до тебе, мила...” (1843) — зразок ліричного вірша, в якому одвічні теми кохання та природи тісно переплетені. Але в цій поезії вони пов’язані ще з однією темою, дуже важливою для поета — темою поетичної творчості.

Я прийшов до тебе, мила,
Розказать, що сонце встало,
Що його живуща сила
В листі променем заграла, —

І у лісі щохвилини
Кожна брунька оживає,
І лунає спів пташиний,
І нове життя буває;

Що до тебе з тим же палом
Б’ється серце, лється мова,

життя людей, а духовне буття, що, на їхню думку, має особливі закони. Як зазначав Стефан Малларме, все єство поетів заповонила думка про Книгу, де було б "орфічне потрактування Землі, справжнє призначення поета і найвища мета літературного дійства — бути знаряддям Духу". Ці прагнення знайшли втілення у теорії й 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 притаманне символічне розуміння світу, тобто сприйняття явищ у вигляді певних знаків, які опосередковано відображають сутність речей, притаманні їм властивості, узагальнюючи ті чи інші погляди, вірування, мрії. Однак концепція символу склалася лише в епоху романтизму — у творах І. Канта, Ф. Крейдера, Й.-В. Гете та Ф. Шеллінга. Німецькі романтики зробили вагомий внесок у розвиток теорії, показавши багатозначність символу, його здатність втілювати "загальну Ідею", тяжіння до універсального пояснення світу та прагнення віднайти одвічний смисл усього. Німецькі романтики не протиставляли людину (суб'єкт) об'єктивному світові, а намагалися розглядати її в цілісній картині життя. Це життя не аналізується ззовні, а досягається 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.

Відлуння німецької романтичної філософії символу досягло і Франції. Так, філософ Т. Жуффруа в "Лекціях з естетики" (1822) зазначав: "Будь-який предмет, будь-яка думка є символами... Усе, що ми безпосередньо відчуємо 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 сягнути небачено". Поет О. Гіро в ті ж роки у журналі "Французька муза" писав: "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 породила, адже будь-яка річ, як будь-яка істота, приховують у собі тасмничий смисл, який треба виявити".

Що в прийдешнім цвітуть всі права краси, —
І нічого мені не відмовила ти.

Я очей не відводив від тебе в труні:
Згаслу тайну хотілось пізнати мені,
На лиці твоїм вирок для себе знайти, —
І нічого... нічого не мовила ти.

(Переклад М. Вороного)

Варіації повтору "Але ти не сказала ні слова мені" наприкінці кожної строфи підсилюють атмосферу загадковості, драматизм і трагізм ситуації, в якій опинився ліричний герой. Автор у кожній строфі зображує вершинні моменти у взаєминах між героями: весняна природа і кохання, сумніви і розлучення, смерть і розпач.

Чотиристопний авапест оригіналу і перекладу звучить уповільнено і сприяє відтворенню сумного настрою та гірких роздумів.

Фет по праву вважається одним із найталановитіших представників "чистого мистецтва". Відійшли у минуле суперечки 60-х років ХІХ ст. про те, чи варто оспівувати прекрасне, чи не важливіше зосередитися на народних стражданнях. Незаперечним є той факт, що поезія А. Фета, Ф. Тютчева, Я. Полонського, А. Григор'єва, О. Толстого та інших поетів продовжує жити в пам'яті вдячних нащадків, в піснях, в романсах, бо предметом її зображення і вираження є вічне.

Творчі пошуки представників "чистого мистецтва" в російській літературі виявилися плідними. Намагання подивитися на художній твір як на мистецьке явище, відійти від утилітарних підходів в його оцінці, відповідали тенденціям, поширеним у світовій літературі. Зокрема, відоме гасло "мистецтво задля мистецтва" поділяли поети групи "Парнас", українські неокласики. Воно було близьким і модерністам ХХ ст.

Французький символізм

Наприкінці ХІХ ст. 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 такі твори, які відображували б не об'єктивні предмети і

станції, яку має звільнити поет, щоб спрямувати її на пошук вічної Ідеї, Краси та Гармонії. С. Малларме у своїх працях "Визначення поезії" (1884), "Книга, знаряддя духа" (1895), "Криза вірша" (1892) та інших зазначав; 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 непізаної Таїни, Вічності, Смыслу. "Речі існують поза нами, і не наша мета їх створювати; від нас вимагається лише відчуття зв'язки між ними, із цього сплітаються вірші та оркестрові звучання голосів Духу і Всесвіту".

Символісти мріяли про вічну Істину, закони якої завжди незмінні. Цю істину вони шукали у царині прекрасного, в потойбічному світі, де, за словами Ш. Морріса, "душі знаходять осяяння і 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". Поет повинен був стати провідником людства до сфери ідеального. Він уподібнювався Прометею або Орфею, який має одухотворити дійсність, створюючи образи й символи, протиставлені буденній реальності. Розуміння мистецтва як творення нового піднесеного світу, а не як відображення об'єктивних речей, стало важливим принципом символізму і модернізму взагалі.

Дороговказом поета у шуканнях незнаного й небаченого стала інтуїція. Символісти не аналізували й не пояснювали світ, вони прагнули відчуття його духовну сутність в суголоссі думок, почуттів, вражень, 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. Моріс у статті "Література сьогоднішнього дня" (1889) закликав письменників до інтуїтивного "відкриття радості наближення Вічності".

Французькі символісти змінили ставлення до слів і їхніх значень. Слова і навіть звуки вони наділяли особливим таємничим змістом, емоційним смислом. До того ж для символістів мали значення не стільки самі слова та їх тлумачення, скільки зв'язки між ними. Усі зв'язки, мотиви, відповідності зливаються в єдину мелодію, співзвучну людським почуттям, в якій відчувається голос вічної Ідеї.

Французька романтична лірика середини ХІХ ст. 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" (1857) письменник шукав одвічний сенс світу, з'ясувавши причетність людини до нього, а це, на думку сучасного російського дослідника Г. Косикова, було "зерном, з якого виросла символічна література".

Як літературна течія символізм сформувався у французькій поезії 70—80-х років ХІХ ст. і розвивався до початку ХХ ст. Історію французького символізму поділяють на три етапи. *Перший* — 70-ті — друга половина 80-х років ХІХ ст. — період становлення напрямку. У цей час С. Малларме організував літературний салон для молодих поетів, які шукали у віршах засоби розкриття "цілісних емоцій" та навіювання настроїв. У 1886 р. була опублікована стаття Ж. Мореаса "Літературний маніфест. Символізм", яка містила програму нової течії в ліриці. Поетичні відкриття збагачували твори П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо та інших ліриків Франції.

Символізм активно розвивався протягом *другого* етапу — у 80—90-ті роки. Період підйому засвідчили твори Ф. Вьєле-Гріффена, А. де Реньє, Е. Рейно, Е. Верхарна, Ш. Моріса, С. Малларме, Г. Кана, М. Метерлінка.

У *третьій* період (кінець ХІХ — початок ХХ 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 ін., але естетика символістів уже не задовольняла письменників, які шукали нових 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". Але французький символізм був значною яскравою і цікавою епохою в поезії з неповторними художніми відкриттями і літературними знахідками.

Французькі символісти проголосили існування кількох світів: реального (об'єктивного), духовного (суб'єктивного) та ідеального (світу вічних ідей). На їхню думку, матеріальна природа — лише оболонка для духовної суб-

висновків і тим більше не повчали. Вони давали змогу читачам самим "домислити і завершити написане". Поезія навіювала і підказувала шляхи до світу вічних ідей. За образним визначенням А. Мокеля, "форми твору схожі на пунктирні лінії малюнка", здогадатися про який повинен читач, але всі лінії спрямовані до однієї точки, де сяє Ідея, і читач "в глибинах свого Я має побачити фокус усіх ліній, єдиний символ усіх форм". Ш. Морріс вказував на те, 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, і голозом душі, до якої звернена розповідь".

Французькі символісти оголосили завдання створити нову мову — метамову — мистецтва. Як зазначав С. Малларме, існують дві мови — мова безпосередньої номінації (називання) предметів і явищ та мова глибинної сутності. Французькі поети вважали найважливішою саме ту мову, яка, на їхню думку, допомагала проникненню в глибини людських переживань та вічних ідей, а це наближало до відчуття сутності світу взагалі.

Для метамови символістів характерні синтез, динаміка абстракція. Вони вважали своє мистецтво синтетичним. Поєднуючи зв'язки між словами, прихований символічний зміст зі звуком і ритмом, слово і музику, письменники намагалися дати цілісне уявлення про людину і світ, а також знайти шляхи відродження втраченої гармонії. С. Малларме писав: "Поезія є те, що дозволяє висловити — з допомогою людської мови, яка отримала свій первісний ритм, — прихований зміст розмаїтого буття: тим самим вона дарує нашому тлінному життю справжній сенс, і тому дедалі будь-якої духовної діяльності полягає саме в цьому". Поезія символістів стала особливою музикою, в якій мелодія складалася із звукового співзвуччя, ритму, інтонації, пауз, недомовленостей тощо. "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 була зумовлена рухом поетичних символів, скерованих, на думку митців, Духом. Ім'я почуттів, вражень, настроїв, асоціацій відображає мінливі порухи душі, пошук єдиної основи всього — Ієршобуття, а також тяжіння до вічної Ідеї та Гармонії.

Відмовившись від наслідування дійсності, поети-символісти почали створювати нові естетичні форми, шукаючи глибинну сутність світу за допомогою символів. Символи втілювали одвічні ідеї — Краси, Істини, Гармонії. Водночас вони були концентрацією відчуттів та емоцій. Призначення символів — сприяти наближенню до духовної тайни, пробудити почуття читачів і покликати їх до пошуку незнаного. М. Метерлінк в одному зі своїх інтерв'ю наголошував на необхідності довіритися символу, а “якщо символ надзвичайно високий, отже, твір надзвичайно гуманний”, в якому 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, а також виявлення Духу. Поетичний образ, за словами М. Метерлінка, — це “коралове ложе, з якого виростає острів-символ”. Обриси “острова-символу” неясні, він неначе в тумані, і здалеку не зовсім видно, “що там відбувається, які його розміри, хто там живе”. Читач, як пише М. Метерлінк, уподібнюється мандрівникові, що має тільки здогадуватися про “острів-символ”, який промайнув на хвилину і потім сховався за обрієм, щоб знову виникнути вже в новому несподіваному вигляді. Символ завжди багатозначний, він залишає 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) французький письменник А. Жід порівнював поета з міфічним Нарцисом, який споглядав у воді своє відображення, але кожного разу бачив інше: вода навіювала йому образи минулого, сучасного і майбутнього, підказувала різні настрої та асоціації. Так і поет, як Нарцис, споглядає символи, щоб наблизитися до Ідеї. Поет, за визначенням, А. Жіда, — “людина, яка вмє дивитися”. Істина ховається за формами — символами, єдине призначення яких — виявити цю Істину.

Одним із найважливіших принципів символістської поезії є сутестія (лат. *suggestio* — натяк, навіювання). Французькі символісти започаткували створення таких образів і символів, які навіювали певні настрої, асоціації та аналогії читачам. Поети не виказували своєї думки безпосередньо, нічого не з'ясовували до кінця, не робили

Ідеї французьких символістів певною мірою позначилися на творчості російських (О. Блок, І. Анненський, З. Гіпціус, Д. Мережковський), німецькомовних (С. Георге, Р.-М. Рільке), українських (М. Вороний, Олександр Олесь, О. Слісаренко, Д. Загул, В. Лепкий, П. Карманський, П. Тичина) письменників. Український символізм, який уперше у вітчизняній літературі поставив естетичний критерій на чільне місце, водночас не відмовився від громадянських обов'язків, бо виходив із розуміння, що в українській культурі, крім письменників, нікому було займатися духовним розвитком нації. Поеднання принципів Краси і Правди визначає специфіку творчості українських символістів.

Французькі символісти здійснили важливий крок у розвитку мистецтва, відкриваючи шлях до модернізму. Їх поезія відзначається високим змістом і довершеністю естетичної форми. Як писав С. Мерріль, символічну поезію "одухотворює ідея, яка підносить її над суетою буденного Життя, беручи з цього Життя єдине, що є в ньому вічного, — Красу, ознаку Добра та Істини".

3 теорії літератури

Алітерація (лат. *ad* — до та *littera* — літера) — стилістичний прийом, який полягає у повторенні однорідних приголосних у рядках віршів чи прози для підвищення інтонаційної виразності, підкреслення дії у творі, емоційного поглиблення смислового зв'язку вірша.

Асонанс (фр. *assonance* від лат. *assono* — звучу до ладу) — 1) концентроване повторення голосних звуків у поетичному рядку чи строфі, яке створює ефект милозвучності; 2) неточна (неповна) рима, побудована на суголосі комплексів наголошених голосних або наголошених складів, хоча закінчення римованих слів можуть не збігатися.

Дисонанс (фр. *dissonance*, від лат. *dissono* — недоладно, негармонійно звучу) — неблагозвучність у віршованому тексті, зумовлена вимогами віршового розміру, збігом приголосних. Дисонансом також називають неточну риму, де суголосні лише приголосні звуки.

Через спонтанні зміни образів, символів, відчуттів, через зміни ритму та мелодії поетична інтуїція рухалася в напрямку непізної Таїни. Таємничість поезії створювали аналогії, асоціації, тропи, натайки, які дозволяли, за словами поета Сен-Поль-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 спорідненість між різними зовні явищами. Саме тому вона так часто вражає читачів, оспівуючи звучання запаху, колір ноти, аромат думки”.

На першому етапі французький символізм був тісно пов’язаний з імпресіонізмом, що дозволяло письменникам створювати неповторну гаму тонів і напівтонів, відтінків і напіввідтінків. 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 символічним тяжінням до світу вічних ідей надавали поезії піднесеного характеру. Окремі відчуття від реальних предметів та емоцій набували узагальнюючого значення. Митці шукали “постійних форм Вічності в тілесних обрисах світу”. Імпресіонізм і символізм збагатили один одного, наблизивши письменників до їхньої спільної мети — пошуку нової універсальної мови, через яку промовляє Дух.

Поети Франції зробили вагомий внесок у розвиток віршової структури, оновлення традиційних канонів. Письменник Ж. Мореас закликав відродити старовинну метрику і водночас створювати нові рими, строфи, жанри тощо. Крім того, французькі символісти розвивали вільний вірш, який, на думку Ф. Вьеле-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”.

Отже, французькі символісти розглядали поезію як особливий процес творення. С. Малларме порівнював ідеал символістів із коштовностями, де в одвічній красі сяють справжні скарби людської душі, яка прагне до високого і прекрасного світу.

- ПОДУМАЙТЕ** Чому парнасці сповідували принцип “чистого мистецтва”?
- Як ставилися до цієї концепції за радянських часів, чи змінилося ставлення сьогодні?
- У чому вбачається близькість творчості українських поетів-неокласиків з поетикою парнаської школи?
- Чому парнасці надавали великого значення “живописності” письма?
- Чи завжди збігалася теорія парнаської школи з практикою її представників?
- Чи пов'язане “чисте мистецтво” в російській поезії XIX ст. з попереднім розвитком світової естетичної думки?
- Доведіть, що Тютчев — поет-філософ.
- Що означає заклик до мовчання у вірші Тютчева “Silentium!”? Як ви його розумієте?
- Яке значення у творчості Тютчева має тема кохання, зокрема “денисьєвський цикл”? У чому полягають особливості цього циклу? Хто був його адресатом?
- Як вплинула на Фета ідеалістична філософія, зокрема філософія А. Шопенгауера?
- З допомогою яких художніх засобів передає Ф. Тютчев атмосферу оновлення і весняний настрій у вірші “Весняна гроза”?
- Проаналізуйте вірші Фета “На зорі ти її не буди...”, “Я прийшов до тебе, мила...”, “Шепіт, лагідні зітхання...” В чому полягає секрет майстерності автора?
- Чому дослідники вказують на зв'язок поезії Фета з мистецтвом імпресіонізму?
- Чому “чисте мистецтво” пережило свій час?
- Які критерії мистецтва висунули символісти?
- Охарактеризуйте естетичні позиції французьких символістів.
- Що таке “пейзажі душі” у ліриці поетів-символістів?

- ПОРІВНЯЙТЕ** Порівняйте переклад вірша Л. де Ліля, здійснений Іваном Світличним — “Паяци” з перекладом Д. Павличка — “Скоморохи” (див. “Світовий сонет”. — К., 1983. — С. 100). Чий переклад здається вам милозвучнішим?

Сонет (італ. *sonetto* — звучати) — ліричний вірш, який складається з 14 рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, а саме: двох чотиривіршів з перехресним римуванням та двох тривіршів тернарного римування.

Серед різних видів сонету виділяють два основних — італійський та англійський. Італійський сонет складається з двох чотиривіршів (катренів) і двох тривіршів з римуванням абба абба вгв гвг (можливі й інші форми римування). Англійський сонет складається з трьох чотиривіршів і заключного двовірша з римуванням абаб вгвг деде жж. Сонет пов'язаний із творчістю Данте, Ф. Петрарки, П. Ронсара, У. Шекспіра, А. Міцкевича та ін.

Літературне угруповання (школа) — об'єднання письменників на підставі спільних ідейно-естетичних поглядів та творчих принципів, які реалізуються в їхній художній практиці.

Об'єднання письменників може бути цілком реальним (як факт їхнього спілкування, взаємовпливу) і суто умовним (за оцінкою їхніх здобутків, спільних рис у творчості). До першого, наприклад, належить група "Парнас", до другого — школа "чистого мистецтва" в російській поезії.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

РОЗКАЖІТЬ

Хто входив до групи "Парнас"? Коли вона виникла? Чим була зумовлена її поява?

Назвіть основні естетичні принципи парнаської школи.

Поясніть зміст назви групи.

Чому в 60-ті роки ХІХ ст. в Росії набуває особливої гостроти полеміка навколо "чистого мистецтва"?

Хто з відомих поетів представляв напрям "мистецтво задля мистецтва"?

Які теми порушували представники "чистого мистецтва" у своїй творчості?

У чому полягає своєрідність лірики Тютчева?

Які теми є провідними в ліриці Фета?

Хто з поетів Франції належав до символізму?

Які етапи пройшов французький символізм?

Шарль-П'єр Бодлер

(1821—1867)

Доля подарувала Шарлю Бодлеру лише 46 років, але він назавжди увійшов до еліти світової класики. Він належав до тих поетів, які не знайшли розуміння і визнання у сучасників. Його вважали небезпечним аморальним богохульником, анархістом, напівбожевільним. Лише дехто, переважно діячі мистецтва, вбачав у Бодлерові великого поета. Таке ставлення до нього пояснюється насамперед тим, що все своє життя письменник перебував у стані конфлікту з тогочасним суспільством, кидав виклик йому, і цей конфлікт був непримиренним. Але його творчість мала велике значення для подальшого розвитку літератури, зокрема модернізму.

“Квіти зла” Ш. Бодлера — це квіти, що виростили в нашій суперечливій душі на ґрунті жорстокого ХХ століття.

Олександр Олесь

Життєвий шлях

Народився Шарль-П'єр Бодлер від “нерівного” шлюбу: коли 17 квітня 1821 р. він з'явився на світ, його батькові, Жозефу-Франсуа Бодлеру, було вже 62 роки, а матері, Кароліні, — 27. Хоч батько помер, коли хлопчику не виповнилося і шести років, син на все життя зберіг теплі почуття й глибоку повагу до нього. Любив згадувати благородного сивого дідугана, який гуляв з ним Люксембурзьким садом і розповідав про численні статуї. Від батька, культурної людини, яка спілкувалася з відомими художниками й літераторами свого часу, Шарль успадкував витонченість манер і любов до мистецтва.

За спогадами письменника, психічна травма, отримана ним у дитинстві, була пов'язана не з раннім сирітством, а зі “зрадою” матері, яка вже наступного року після смерті чоловіка знову одружилася з 39-річним Жаком Опіком. Шарль,

Порівняйте переклад вірша Тютчева "Весняна гроза", здійснений М. Рильським, з оригіналом. Порівняйте переклади віршів Тютчева "Silentium!" і Фета "Я прийшов до тебе, мила...", "Сонця промінь палкий грав на липах в садку...", здійснені М. Вороним, з оригіналом.

Що є спільним і відмінним між символістами та романтиками?

Чи відрізняється розуміння Краси у символістів і парнасців?

НАПИШІТЬ

Хто з парнасців справив на мене найбільше враження?

Значення поезії "чистого мистецтва".

Значення французького символізму для розвитку світової літератури.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Андреев Л.Г. Французская поэзия конца XIX — начала XX века // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. — М., 1996.

Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. — М., 1982.

Благой Д.Д. Мир как красота. О "Вечерних огнях" А. Фета. — М., 1975.

Бухштаб Б.Я. А.А. Фет. Очерк жизни и творчества. — М., 1974.

Захаркин А.Ф. Русские поэты второй половины XIX в. — М., 1975.

Касаткина В.Н. Поэтическое мировоззрение Ф.И. Тютчева. — Саратов, 1969.

Кожин В. Ф.И. Тютчев. — М., 1988.

Маймин Е.А. Афанасий Афанасьевич Фет: Книга для учащихся. — М., 1985.

Микола Зеров. Вибране. — К., 1966.

Обломиевский Д. Французский символизм. — М., 1973.

Світовий совет: Антологія / Пер. Дмитра Павличка. — К., 1983.

Сузір'я французької поезії: Антологія: У 2 т. — Т. 2. Переклади і переспіви М. Терещенка. — К., 1971.

Початком літературної діяльності Бодлера можна вважати 40-ві роки ХІХ ст. Але вперше про себе він заявив не як поет, а як літературний критик, автор статей "*Салон 1845 року*", "*Салон 1846 року*". До середини 40-х років було написано більшість віршів, що пізніше ввійшли до збірки "*Квіти зла*", яку він створював протягом усього життя.

Французьку революцію 1848 р. письменник сприйняв із захопленням, мабуть, тому що її події відповідали не лише його соціально-політичним ідеалам, а й схильності до бунту і непокірливості. В щоденнику "*Мое оголене серце*" він згадує себе 27-річним й оцінює події того часу досить критично: "*Мое сп'яніння від 1848 року. Якою була природа цього сп'яніння? Жага помсти. Природне задоволення від руйнування. Літературне сп'яніння; спогади про прочитане*".

У духовній біографії Бодлера важливе місце посідає його літературна творчість кінця 40-х — першої половини 50-х років. Він експериментує в прозі (новела "*Фанфарло*" — 1847) і драматургії (п'єса "*П'яниця*" — 1854), пише нотатки про художні виставки, перекладає твори Едгара По, присвячує йому два літературно-біографічних нариси: "*Едгар Аллан По, його життя і творчість*" (1852) і "*Нові нотатки про Едгара По*" (1857). Але літературну долю Бодлера визначила його єдина поетична збірка "*Квіти зла*".

Після 1848 р. поет пережив гостру духовну драму. Він переосмислює події французької революції, намагається осягнути їх з філософської точки зору. І якщо раніше митець схилився до думки, що світ — це збалансованість добра і зла, то тепер зазначає, що зло всесильне. Від злих намірів письменник і сам неодноразово потерпав, тому у збірці "*Квіти зла*" все більше звертає увагу на суперечності життя. Він стверджує, що у кожної людини є два прагнення: одне спрямоване до Бога (це духовність, прагнення внутрішнього вдосконалення), друге — до Сатани (тваринність і насолода від власного падіння). Не без виклику письменник часто поетизував те, що можна назвати падінням, оспівував насолоду від цього. Але це не означає, що він визнавав перевагу зла. За словами О. Блока, своєю поезією Бодлер переконував, що й, "перебуваючи в пеклі, можна марити про білосніжні вершини".

1857 рік був визначним у творчій біографії Бодлера. Смерть генерала Опіка пробудила в його душі надію на відродження родинних стосунків з матір'ю. Того ж року відбувся суд над "*Квітами зла*". Судовий вирок, винесе-

який звик до материнського піклування, відчув себе обділеним після її другого заміжжя. Це відчуття посилювалося під час перебування 11-річного хлопчика в інтернаті при ліонському Королівському колежі. Пізніше він не міг спокійно згадувати роки, проведені далеко від матері, серед нерозуміння ровесників і вчителів. Під час навчання виявилися дві головні риси характеру майбутнього поета — безстрашність і чесність. Одного разу до нього потрапила записка, яка компрометувала товариша. На вимогу викладача віддати записку Шарль порвав і проковтнув її, а викликаний до директора, не тільки відмовився переказати зміст записки, а й заявив, що віддає перевагу будь-якій карі перед зрадництвом. За цей вчинок його було виключено із колежу, і він змушений був здобувати освіту в іншому місці. Закінчивши колеж Людовіка Великого у Парижі й одержавши восени 1839 р. ступінь бакалавра, Бодлер на решті відчув себе вільним. Продовжувати навчання відмовився, вирішивши стати поетом. Він товаришує з молодими літераторами, знайомиться з Ж. де Нервалем і навіть наважується заговорити на вулиці із самим О. де Бальзаком.

Роки молодості принесли багато вражень і розчарувань. Із плавання по тропічних морях, куди його відправив вітчим, бажаючи відвернути від бурхливого паризького життя, Шарль виніс матеріал для майбутніх творів. Ставши повнолітнім, ненадовго заволодів батьківською спадщиною. Але незабаром на вимогу матері над ним було встановлено довічну опіку. Тепер кожного місяця він отримував від нотаріуса певну суму грошей, якої не вистачало на елементарні потреби. Розрив із сім'єю був зумовлений не стільки цією принизливою обставиною, скільки небажанням Бодлера вести традиційне життя, робити кар'єру, яку готував для нього вітчим-генерал.

Його елегантна зовнішність та "англійські" манери справляли враження, особливо на жінок. Але від природи сором'язливий, невпевнений, Шарль шукав подругу, поруч із якою він відчував би свою перевагу. Навесні 1842 р. він познайомився із статисткою одного з паризьких театрів Жанною Дюваль, яка стала його супутницею упродовж майже 20 років. Навіть коли навесні 1859 р. Жанну, яка полюбляла спиртне, розбив параліч, поет продовжував жити з нею і підтримував матеріально до самої своєї смерті. З образом цієї жінки пов'язано багато віршів із збірки "Квіти зла".

варешті, 1855 р. респектабельний журнал "Ревю де Дю Монд" опублікував 18 віршів поета. Це був безумовний успіх. До письменника прийшла популярність, зовні непомітна, але достатня для того, щоб у грудні 1856 р. модний видавець Огюст Пуле-Малассі купив у нього права на видання "Квітів зла". Через півроку збірка вийшла у світ.

Назва збірки, яка добиралася поетом довго, виявилася напрочуд місткою і виразною. Вона сфокусувала в собі не лише суперечності епохи, а й протиріччя самого письменника. У стислій формі передано сприйняття автором сучасного світу як царства зла й водночас його власне бачення цієї сумної реальності. Сучасники трактували збірку як поетизацію зла, аморальності. Але сам поет стверджував, що книгу треба оцінювати цілісно, наголошуючи на значенні двох начал, які визначають існування та духовні шукання людини, — жахливого хаосу буття і прагнення до ідеалу.

Збірка створювалася поетом упродовж усього життя й увібрала все найкраще з його поетичної спадщини. У цьому плані вона схожа на "Листя трави" У. Уйтмена чи "Кобзар" Т. Шевченка. "Квіти зла" — цілісний твір, де всі частини й окремі вірші органічно пов'язані. Книга має посвяту, вступ і складається із шести циклів: "Спліт та ідеал", "Паризькі картини", "Вино", "Квіти зла", "Бунт" і "Смерть". Усі цикли об'єднані за проблемно-тематичним принципом.

Бодлер розглядав людину як поєднання різних суперечностей, як боротьбу різних начал — тілесного і духовного, високого і буденного, тваринного і людського. Тому в ліричному героєві збірки разом із "звірячою" сутністю живе "прекрасна душа", спрямована до Бога. Бодлерівський Бог самотній, недоступний. Він відділений від світу безоднею, і будь-яке наближення до нього є відстороненням від світу. Вихідною позицією бодлерівської творчості є напружене протистояння добра і зла, Бога і Сатани.

У ранній творчості поета не полишає надія на перемогу добра. З одного боку, він намагається дотримуватися більш-менш традиційних уявлень про Бога і Сатану, тому у вірші "Ти на постіль свою весь світ би залучила..." зло розглядається як необхідний спосіб самореалізації добра. Жінка ("тварина", "сором людського роду") постає лише інструментом, за допомогою якого втілюється "потаємний задум" — виплекати генія; жінка — "зло", "бруд", але "бруд" божественний, бо проти власної волі служить добру. Впевнений у розбещеності людини, письменник все ж

ний збірці, французький парламент скасував лише через 89 років.

Після виходу "Квітів зла" у світ 1857 р. поет прожив 10 років і 2 місяці. Але весь цей час коло його самотності неблаганно звужувалося. Він створив і опублікував зовсім мало: "Салон 1859 року" (1859), "Штучний рай" (1860), друге видання "Квітів зла" (1861), до якого увійшло 35 нових віршів і 50 віршів у прозі (1857—1867), які вийшли окремим томом під назвою "Паризький сплин" у 1869 р.

"Вірші у прозі" продовжують тематику циклу "Паризькі картини", який входив до "Квітів зла". Бодлер створив міфологію "великого міста", де переплітаються реальність і фантастика. На його думку, поет може відчутти свою самотність, лише загубившись у натовпі. Він відкриває потаємні глибини, символічність повсякденних речей, фіксує прекрасне і незвичайне у своїй буденності сучасне, поєднуючи для цього поезію і прозу, виняткове і типове. Тяжіння до такого незвичайного зображення сучасності виявилось у письменника під впливом віршів у прозі рано померлого французького поета-романтика А. Бертрана і оповідань Е. По. Бодлерівські вірші у прозі сприяли формуванню нового жанру в європейській поезії.

На початку 1862 р. Бодлер тяжко захворів. Його мучили головні болі, жар, безсоння, але він не здавався. У квітні 1864 р. поет від'їжджає до Брюсселя, де читає лекції й домовляється про видання своїх творів. Однак лекції не приносять ні успіху, ні грошей, укласти контракт з видавцем також не вдається. Це підсилює неприязнь письменника до Бельгії, яку він сприймає як "погану копію" Франції, й починає збирати матеріал для памфлету. Він пише щоденник "Моє оголене серце", який прагне опублікувати окремою книгою, але робота не приносить задоволення.

4 лютого 1866 р. під час відправи у церкві Сен-Лу в Намюрі Ш. Бодлер втратив свідомість. Це було початком тривалої хвороби. 31 серпня 1867 р. поет помер. Похований у Парижі на цвинтарі Монпарнас.

Збірка "Квіти зла"

Задум збірки визрів у поета досить рано: в "Салоні 1846 року" він згадує про намір видати книгу віршів. Два роки потому в пресі з'явилися повідомлення, що Бодлер готує до друку збірку "Лімби". У 1851 р. під цим заголовком в одній із газет було надруковано цикл із 11 віршів, і,

(до Бога чи до інших людей), це всепоглинаюча жага злиття з вічним і нескінченним світом — жага, що може бути задоволена лише тілесними засобами, які мають позаморальну природу. І саме в цьому — корінь амбівалентності* — двоїстості поетичної вдачі Бодлера. Два протилежні полюси — добро і зло, дух і плоть, Бог і Сатана — починають перетворюватися одне на інше. Сатана виступає як втілений голос плоті, але цей голос є тугою за неможливим, яка, у свою чергу, може знайти хоча б якесь задоволення лише за допомогою матеріального. Ось чому бодлерівський Сатана не ангел, а передусім земне втілення Бога, а Бог — небесний Сатана. Ці дві “безодні” притягують і водночас відштовхують поета, і він завмирає між ними, зачарований і охоплений жахом. Саме про це йдеться у вірші “Гімн красі”, де утверджується думка, що добро й зло однаковою мірою можуть бути джерелом прекрасного.

Чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим,
Щоб лиш тягар життя,
о владарко натхненна,
Зробила легшим ти,
а всесвіт — менш гидким!
(Переклад Д. Павличка)

Краса у віршах Бодлера виявляється то в образі жінки, якій смуток додає чарівності (“Сумний мадригал”, “Рудій жебраць”, “До перехожої”), то у статуї, незворушній і непохитній, об груди якої розбивається кожний, хто намагається осягнути її таємницю (“Гімн красі”). Поетові не відоме походження краси: можливо, вона зійшла з небес, а може, піднялася з морської безодні. Але саме краса робить світ іншим. Відчуття “жахів життя” спонукало поета до пошуків нової, не знаної ще краси, яка зростала б на ґрунті розтління й відчаю, у світі, де торжествує зло. Не випадково у передмові до “Квітів зла” автор сформулював основний пункт своєї естетичної програми як “видобування краси зі зла”. Ідеалізація краси, пошуки незваної вічної сфери духу зробили Бодлера зачинателем символізму — течії модернізму, яка природно продовжувала романтичні традиції. Романтичні й символічні елементи визначають поезику “Квітів зла”.

* Амбівалентність — суперечливе, “роздвоєне” переживання певного явища (одночасна симпатія та антипатія).

вірять у процес природного переродження (вірш "Сонце"), де світло, яке сходить, своїм "живильним світлом" розганяє морок. "таємно-привадної розпущити".

Однак всупереч зусиллям поета в його творчості першої половини 40-х років внутрішній конфлікт у душі не розв'язується, а швидко наростає ("Мерзенний монах", "Непокірний", "Передранкові сутінки").

Двополюсність відчуття визначила композиційну структуру збірки і передусім її основної частини "Сплін та ідеал", яка відкривається трьома віршами ("Благословіння", "Альбатрос", "Лет"). В них утверджується божественна природа людини, з найбільшою повнотою втілена у постаті поета, чий "трепетний дух" утікає від "земної хвороботворної гнилі", щоб злетіти ввись — в "осяйну даль", у "таємні сфери". Але поет і не прагне втриматися на цій висоті. Від першої частини "Сплін та ідеалу" до заключної ("Сплін", "Марево", "Жага небуття", "Алхімія страждання", "Годинник") чітко простежується низхідна лінія, яка веде не від "спліну" до "ідеалу", а навпаки.

Цикл "Сплін та ідеал", як і загалом вся збірка, — це лірична драма, де ідеалові протистоїть не тільки дійсність, а й "сплін" — важкий, хворобливий душевний стан, породжений цією дійсністю. Автор спромігся заглянути в безодню людського відчаю й душевного мороку.

Якщо в цьому циклі чітко простежуються романтичні тенденції, які виявляються у змалюванні суперечностей між дійсністю та ідеалом і різкому їх протиставленні, поезитизації страждання й скорботи, то у віршах циклу "Паризькі картини" центр уваги переміщується на зовнішній світ, і автор створює чудові зразки урбаністичної поезії, картини міста, яких до нього ще не було. Поет зумів поглянути на місто по-новому. Головним для нього є не зовнішній вигляд міста, а вплив його на сучасну людину, ті перетворення, яких зазнає людська душа у напруженому ритмі життя. Місто приваблювало і водночас відштовхувало митця, живило його загадковими соками і отруювало ядучими випарами. І поет оспівував цю цілющу і згубну вдачу.

Він веде читача у найпотаємніші куточки столиці, не випадково зображуючи сутінки: усі вади, ніби загнані світлом у норі, виповзають у темряві. У віршах про сутінки підкреслено їх благотворний вплив, показано найтонші рухи людської душі під впливом мальовничого видовища ("Сутінки світанку").

У всіх віршах збірки автор протиставляє добро і зло. Бодлерівське добро — це зовсім не християнська любов

Почуття до поневоленого птаха автор увиразнює словами, які різні за значенням, але стосуються одного предмета: "величний", "ясних висот владика", мандрівник "зборканий", "плавець повітряний". У цього птаха є "міць велика", але, приборканий, він не може протистояти натовпу матросів.

Поступово це протистояння альбатроса і натовпу людей, які полонили його, перетворюється на романтичний образ — символ поета і його трагічної долі у людському вирі життя.

Поет, як альбатрос — володар гріз та грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та вигнаний з небес, на падолі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.

Поет не знаходить розуміння серед людей, і тому на землі "не має змоги йти". Однак автор утверджує високе призначення поета — літати у сферах духу, свободи, творчості, не підвладних земним законам.

Композиційна єдність твору досягається за допомогою центрального образу альбатроса — образу-символу, тому антитеза має тут і реальний, і символічний плани вираження: альбатрос і матроси, поет і юрба. З образом альбатроса пов'язане все піднесене, він у центрі уваги, автор захоплюється ним і висловлює йому співчуття. У руках матросів альбатрос став "безсилим і смішним", він — жертва насилля. У вірші протиставлені високе і низьке, небесне і земне, поезія і проза, висловлені гріккі роздуми автора про трагічний стан поета в суспільстві. Шестистопний ямб з пірихіями, яким написано вірш, звучить розмірено і відповідає його медитативному характеру.

"Альбатрос" разом із віршами "Благословіння", "Лет" відкриває цикл "Сплін та ідеал", який є основним у "Квітах зла". У всіх трьох віршах стверджується божественна природа людини, з найбільшою повнотою втілена у постаті поета, "трепетний дух" якого намагається покинути земне, буденне життя.

•Падло" (1843)

Вірш увійшов до циклу "Сплін та ідеал". Він переконливо доводить, що поет, піднявшись на недосяжну висоту у попередніх віршах, навіть не намагається там затриматись.

Художніми домінантами збірки є контраст і символіка. Протилежності доводяться до крайньої поляризації. Так, у вірші "Падло" парадоксально оспівується вічність порівняно з тимчасовістю матеріального.

Так скажіть же, красо, хробакам, що в жадобі
поцілунками тіло пожруть,
Я зберіг од кокання, що тліє у гробі,
божественну і форму, і суть.

(Переклад М. Драй-Хмари)

Вірші у збірці мають здебільшого двопланову структуру, де на першому плані — предмети, емпіричні явища, конкретні деталі, а за ними ховається ідея, абстракція, яка перетворює предметно-емпіричні образи на символи ("Альбатрос"). Символіка поета, за винятком деяких поезій 60-х років, звернена до "реальності свідомості", спрямована на глибоке й експресивне вираження суперечливого духовного буття особистості.

Отже, творець "Квітів зла" поклав початок найбільш значній і плідній лінії в поезії символізму, представлений у творах С. Малларме і А. Рембо, Р.-М. Рільке і Е. Верхарна, А. Белого і О. Блока, П. Тичини і М. Вороного. У творчості Бодлера хрестилися шляхи європейської поезії кінця XIX — початку XX ст. Її визначилися перспективи та колізії її подальшого руху.

"АЛЬБАТРОС" (1841)

Уперше вірш був опублікований 1859 р. без другої строфи. Дата написання встановлена приблизно — до 1842 р. Очевидно, він був написаний під час мандрівки поета на острови Реюньон і Маврикій у 1841 р.

У першій строфі змальовано матросів, які заради "розваги та забав" здатні позбавити волі "короля блакиті" — альбатроса. Цей величний птах, володар морських просторів, який супроводжує судна, на палубі корабля перетворюється на жалюгідну, безпорадну істоту.

Ходити по дошках природа не навчила —
Він присоромлений, хода його смішна.
Волочаться за ним великі білі крила,
Як весла по боках розбитого човна.

(Переклад Д. Павличка)

Вічність прекрасного, кохання поет оспівує дуже своєрідно, у зухвало-парадоксальних тонах. І хоча написаний вірш за традиціями, близькими до бароко і лірики "несамовитих" романтиків, у ньому підкреслено думку, яка пізніше приваблюватиме й символістів, — справжня краса може існувати лише в мистецтві, що одухотворює й увічніює життя, яким би воно не було.

"MOESTA ET ERRABUNDA" (1855)

Вірш, назва якого перекладається з латинської як "Сумні та неприкаяні" (думки), входить до циклу "Сплін та ідеал". Він написаний у формі звертання до дівчини на ім'я Агата (з грецьк. — добра, хороша), яка, на думку дослідників, не мала реального прототипу.

Скажи, чи серцем ти возносилась, Агато,
Над брудом нищих міст, над прірвою мерзот,
До моря чистоти, сяйливого, як свято,
До сині ясної незайманих висот?

(Переклад Д. Павличка)

Утікаючи від повсякденного життя, ліричний герой прагне знайти притулок у "раю запашнім". Буденність постає у творі досить рельєфно: "бруд нищих міст", "прірва мерзот", "світ злочину й страждань". Реальному світові протистоїть інший, навіяний "печальним духом Агати".

Там — радощі й любов, і все навкруг погідне,
Все поринає там у втіхи чистоти.
Все, що кохаєш там, твого кохання гідне!

Але де знайти той запашний рай, ніхто не знає, бо існує він лише у спогадах про "дитинне кохання".

Композиційно вірш складається з двох нерівних частин. Звертаючись до Агати, ліричний герой намагається з'ясувати, чи можна піднятися над буденністю, щоб збагнути красу, досягти ідеалу життя. Думки його про "земний рай дитинного кохання", який знаходиться на недосяжній відстані (це підкреслюється повтором "Мій рай запашний, о як далеко ти!"), різко перериваються:

Але зелений рай дитинного кохання,
Невинний рай утіх, блаженства і розрад,
Хіба не далі він од Індії й Китаю?

Силова лінія циклу йде від "ідеалу" до "спліну", від Бога — до Сатани. Але, на думку автора, Сатані не належить останнє слово, як не належить воно і Богові. У художньому світі, створеному Бодлером, останнього слова просто не існує.

Людська природа цікавила письменника тому, що вона, на його думку, "вигнана в недосконалість": він хоче саме на цій землі мати рай. Але водночас "плоть світу", розбещена, брудна, здатна у будь-яку мить перейти в стадію тління, викликає у нього тільки неприязнь, що переходить у відразу. У вірші автор іноді навмисно і не без зловтішності виставляє напоказ шокуючі натуралістичні деталі (наприклад, опис мертвої коняки):

Як та повійниця, падлятина лежала,
 Задерши ноги догори,
 І черево гідке цинічно відкривала,
 Немов казала: на, бері!
 (Переклад Д. Павличка)

Натуралістичний опис мертвої тварини супроводжується прекрасними картинами природи: "лазурні небеса", "світ мелодії творив". Протилежності у вірші досягають крайньої межі, поляризації: життя і смерть, кохана жінка — мертва тварина. Дивлячись на труп тварини, де "...все спадало і кишло, само в собі текло й повзло", автор все ж пам'ятає, що життя триває:

А світ мелодії творив — десь линув знову
 Падучої води мотив,
 Чи хтось там од зерна одвіював полову,
 Ритмічно віялку крутив.

У вірші оспівується вічність духовного порівняно зі смертністю матеріального. Ця ідея простежується в останній строфі:

Після останнього причастя, моя мила,
 Під володіннями трави,
 Коли поглине вас безжалісна могила,
 Такою будете і ви!
 Красо, скажіть тоді черві, що підло рине
 З цілувками на вашу грудь,
 Що ваші форми я зберіг, моя богине,
 Зберіг мого кохання суті!

Але ця тема не вичерпується зображенням меланхолійної жінки. Поет часто втілював красу у символ, монумент. Так, у вірші "Краса" (1852) її уособлює статуя, "об груди якої розбивається кожний", хто хоче її зрозуміти. З'являється мотив незабагненності сутності прекрасного, що знаходить свій розвиток у вірші "Гімн красі".

Вірш належить до циклу "Сплін та ідеал" і вперше був опублікований у 1860 р. Якщо в сонеті "Краса" автор намагається піднятися над радістю і стражданням, над добром і злом, то в цьому вірші стверджує, що добро і зло однаковою мірою можуть бути джерелом прекрасного:

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 всесвіт — менш гідким.

(Переклад Д. Павличка)

У вірші розкрито багатогранність, місткість і неоднозначність поняття краси. Краса — це "безумні злочини й діяння благородні", "присмерк і світання", "злочинство, ревність, жах, то... золоті брелоки".

Поет не стверджує, а розмірковує. Йому не відоме походження краси:

Красо! Чи з неба ти, чи з темної безодні —
В твоєму погляді — покора і вина...

Але звідки б не походила краса — з пекла чи з раю, — вона змінює життя:

Немає значення, чи з пекла ти, чи з раю,
Потворо вибредна, страхітлива й свята,
Як до безмежностей, що я про них не знаю,
Але жадаю їх, відчиниш ти врата!

Краса зумовлює чуттєві закони, наповнює світ звуками, кольорами. Складаючи погляд, усмішку і ходу краси, вони відкривають поетові "ворота до безмежного", про які він знає і не знає, але палко бажає.

Красу ототожнюють з безмежністю. За Бодлером, повніше втілення вона знаходить у мистецтві, у поезії, тому що саме поезія, на його думку, виявляється єдиним шляхом для миттєвого опинення в раю.

Романтичну тему втечі від реальності в інший світ — краси, волі, мистецтва — поет вирішує своєрідно. На відміну від романтиків байронічного типу, він ускладнює розрив між “я” і навколишнім світом, які у Бодлера виявляються здатними до взаємовіддзеркалення. Звідси — невпевненість ліричного героя у можливості відшукати “невинний рай утіх”.

На відміну від інших віршів циклу “Сплін та ідеал”, де спостерігається нагнітання всього “найпохмурішого і найзловіснішого” у світі конкретно-чуттєвих предметів і явищ, у вірші “*Moesta et errabunda*” створені світлі картини, які протиставлені “бруді нищих міст”. Увесь твір пройнятий прагненням звільнитися від цього бруду:

Несіть мене звідсіль, вагони і фрегати!
Мій рай запашний, о як далеко ти!

Суперечливі роздуми, невпевненість ліричного героя підсилює широке використання питальних речень. І якщо не знайдеш краси і розради у реальному світі, то де їх шукати?.. Автор не дає відповіді на це питання.

Чи він воскресне й знов повернеться назад,
Як срібним голосом із туги заспіваю,
Невинний рай утіх, блаженства і розрад?

Думки автора плинуть одним потоком. Одна заступає іншу. А в цілому вони “сумні й неприкажні”, бо не можуть дати відповідь на питання: чи ж справді “дитинний рай” за тридев’ять земель? Це питання так і залишається невирішеним. Але зрозуміло одне: у реальному світі марно шукати красу і гармонію. Ці пошуки прекрасного ідеалу можуть увінчатися успіхом лише тоді, коли думки полинуть в ірреальний світ, у світ неземних образів — у мистецтво. Звідси впевненість автора в тому, що рай дитинства може воскреснути, “як срібним голосом із туги заспіваю”.

“ГІМН КРАСІ” (1860)

У низці віршів збірки “Квіти зла” оспівується краса. За Бодлером, краса і смуток нерозривні. Поета вабить образ жінки, якій смуток додає чарівності. Така краса, оцвіта сумом і стражданням, змальована у віршах “*До перехожої*”, “*Сумний мадригал*”, “*Рудій жебрацці*”.

Форма сонета, обрана поетом для вираження своїх почуттів, дає можливість йому більш глибоко і переконливо змалювати свій душевний стан.

Тема самотності людини у навколишньому світі, забутої, не потрібної нікому, домінує у вірші. Як і в більшості творів поета, символіка взята з реального світу, але відображає стан людської душі. Вечір символізує закінчення життя. Після написання цього сонета авторові залишалося жити ще декілька років. Але почалося його повільне вмирання. Недаремно у вірші з'являються "мерехкотливі свічі", "ніч, що саваном важким волочиться зі Сходу".

Із "Віршів у прозі" (1857—1861)

"CONFITEOR ХУДОЖНИКА"

Задум "Нічних віршів" виник у Бодлера в 1857 р. Деяко пізніше, у 1861 р., журнал "Ревю фантезист" опублікував 9 творів під заголовком "Вірші у прозі". Поет намагався знайти інші варіанти заголовка до збірки: "Відблиск і дим", "Паризький фланер", "Прогулянки на самоті". Але 1862 р. газета "Ла Прес" надрукувала двадцять "Маленьких віршів у прозі". У листах Бодлера 1863 р. з'являється назва "Паризький сплін". Під такою назвою вірші у прозі були видані посмертно у 1869 р.

"Confiteor художника" є вираженням мистецького кредо Бодлера. Слово "confiteor" у перекладі з французької означає желе, фрукти, зварені в цукрі. Назва вірша, мабуть, пов'язана зі значенням першого слова — це немовби концентрування внутрішнього світу митця, який споглядає зовнішню дійсність і "відварює" її у вирі глибинних думок і почуттів, розмірковуючи над природою мистецтва і призначенням художника.

Вірш складається з окремих картин-розділів. Автор замислюється над сутністю людських відчуттів, які пронизують до болю серце. Незрозумілість почуттів, на думку автора, не знижує гостроти їхнього напруження. Ліричний герой захоплюється можливістю спостерігати красу природи.

Яка величезна насолода — купатися поглядом у
безмірності неба і моря!
Усамітнення, мовчання, незрівнянна чистота лазурі!..

Вірш є програмним у творчості письменника, бо в ньому найбільш повно відобразилися його погляди на прекрасне. Два непримиренних полюси — добро і зло, дух і плоть — намагаються злитися воедино, одночасно притягують і відштовхують поета. І його пошуки й метання закінчуються тим, що він завмирає між ними у стані зачарованості й жаху.

“ЗОСЕРЕДЖЕННЯ” (1861)

Цей сонет має біографічний підтекст. У листі до матері від 6 травня 1861 р. Бодлер писав: “Я самотній, у мене немає ні друзів, ні коханої, ні собаки, нікого, кому я міг би пожалітися”.

Вірш належить до циклу “Нові квіти зла”. Усі 16 віршів, які входять до цього циклу, були опубліковані у збірці “Сучасний Парнас” у березні й червні 1866 р. Назву циклу запропонував поет Катюль Мендес.

Глибоко відчуваючи і переживаючи свою самотність, поет звертається до самого себе:

О скорбносте моя, старайся страх збороти.
 Ти прагла вечора — ось він іде, поглянь, —
 Для одного спочин, для іншого — турботи, —
 Все місто в сутінках ятріє, наче грань.

(Переклад Д. Павличка)

Як і в попередніх віршах, у цьому сонеті автор протиставляє себе “нищим юрмам”, які заради “насолод” і “рабських звеселянь” ідуть в “пристанища мерзотя”, незважаючи на те, що потім їх мучитимуть докори сумління. Та задля хвилиної втіхи вони ладні поступитися принципами життя. Ліричний герой хоче поглянути на себе і на людей іншими очима. Він прагне обійти “низотну твань”, тому що погляд його спрямований в інші світи.

Дивись на небеса — в нелюдних балахонах
 Там душі вмерлих літ стоять, мов на балконах,
 І видно поблиски мерекотливих свіч.

Під аркою моста кривавить сонце воду,
 О люба, наслухай шелескотливу ніч,
 Що саваном важким волочиться зі Сходу.

У вірші прозою відсутні метр, рима, строфічна організація. Він спирається на чергування довгих та коротких відрізків ритмізованого тексту, тяжіє до фонетичної упорядкованості та регулятивності мовлення, до "етюдності" чи філософської медитації тощо. Вперше звернувся до вірша прозою Алоїзюс Вертран ("Гаспар із темряви", 1842); термін введений Ш. Бодлером у збірці "Квіти зла" (цикл "Малі поезії у прозі", 1869), він створив класичні зразки вірша прозою. Згодом цей жанр привертав увагу багатьох письменників (І. Тургенева, А. Рембо, М. Коцюбинського та ін.).

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Що вам відомо про життя Шарля Бодлера? Які фактори вплинули на формування творчого стилю поета? Які теми розкриваються на сторінках збірки "Квіти зла"?
- ПОДУМАЙТЕ** Чим пояснюється назва збірки? Як розкривається тема краси у циклі "Сплін та ідеал"? У чому своєрідність розкриття теми поета та поезії у творчості Бодлера?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Прочитайте сонет "Краса" та вірш "Гімн красі". У чому їх схожість і відмінність?
- НАПИШІТЬ** Романтичні традиції Шарля Бодлера. В чому він випередив символістів?

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Карабутенко І.* Шарль Бодлер // Жовтень. — 1975. — № 6.
- Карабутенко І.* Особистість і лірика Шарля Бодлера // Всесвіт. — 1976. — № 6.
- Косиков Г.К.* Шарль Бодлер между "восторгом жизни" и "ужасом жизни" // Шарль Бодлер. Цветы зла. — М., 1993.
- Наливайко Д.* Жаж і екстаз життя // Всесвіт. — 1989. — № 7.
- Нольман М.* Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль. — М., 1979.

Але у цьому світі він — як той маленький парус на небосхилі. Їх поєднує самотність і монотонна мелодія хвилі. Ліричний герой відчуває, що у світі, де зливаються людина і природа, швидко зникає “я”, розчиняючись у незнаній Безкінечності.

Однак чим пильніше людина вдивляється в природу, тим гострішими стають її відчуття.

Енергія пристрасної насолоди створює тривожний неспокій і позитивне страждання...

І ось глибина неба уже розчавлює мене; його прозорість доводить мене до відчаю.

Художник усвідомлює, що справжня краса, гармонія, досконалість притаманні лише Природі. Створити прекрасне неможливо, бо воно вже створене цією чарівною силою.

Споглядання прекрасного — поєдинок, де страшно кричить художник перед своєю поразкою.

І все ж таки митець приречений на свій хрест — постійний “поєдинок із Красою”. Наближення до неї й становить його призначення.

Бодлер небезпідставно вірив, що його вірші, як і найкращі твори В. Гюго, Дж. Байрона, Т. Готье, залишать слід у людській пам'яті. Так і сталося насправді. Його не лише читали — у нього навчалися. Своїм учителем його називали П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо, М. Пруст, П. Елюар, В. Брюсов, Т. Еліот. Про нього писали І. Франко, В. Стефаник, Леся Українка. Письменник залишив по собі й досі до кінця не розгаданий поетичний світ, де душа веде одвічний поєдинок із собою, але ніколи не зупиняється у постійних пошуках незваної й прекрасної Таїни.

3 теорії літератури

Вірш прозою, або поезія в прозі — короткий ліричний твір настроєвого характеру, наближений за формою тексту до прози і водночас за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом — до поезії.

ток родини з виходом батька у відставку похитнувся, і в 1864 р. Поль влаштувався дрібним службовцем до страхового товариства, потім до мерії одного з паризьких районів, а згодом до міської ратуші.

Вірші почав писати ще у шкільні роки. Один із них — *“Смерть”* — у 1858 р. надіслав Віктору Гюго, класику французької літератури. В 1863 р. вперше було надруковано його сонет *“Пан Прюдом”*, який свідчив про захоплення групою *“Парнас”*. У другій половині 60-х років приєднався до цього об'єднання. У цей період поет цікавиться риторикою, іноземними мовами, багато читає Ш.-О. Сент-Бева, Ш. Бодлера, Т. Банвіля, відвідує літературні салони. Велике враження на нього справили Л. де Ліль, навколо якого гуртувалися молоді письменники, котрі видавали збірник *“Сучасний Парнас”*, де друкувався і Верлен. Однак поет шукає власного шляху, відмінного від об'єктивістської, *“безсторонньої”* поезії парнасців. Книга *“Квіти зла”* Ш. Бодлера дала імпульс до розвитку імпресіоністичних вражень, символістських образів. Верлен прагне втілення особистих порухів душі в поезії, відтворення ліричних настроїв і переживань засобами мистецтва слова.

У 60-х роках виходять збірки *“Сатурнічні поезії” (1866)* і *“Вишукані свята” (1868)*. Вони позначили новий крок у розвитку літератури, відкривши шлях до символізму, хоча сам поет завжди заперечував приналежність до цієї течії. 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, тривалий час популярність обминала його.

Наприкінці червня 1869 р. поет познайомився зі своєю майбутньою дружиною Матильдою Моте, а 1870 р. 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.

Після 18 березня 1871 р. Верлен приєднався до Комуни, брав участь у роботі бюро комунарської преси в революційному уряді. У своїх *“Сповідях”* 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 р. письменник одержав лист з маленького провінційного містечка Шарлевіль від тоді ще не знаного вісімнадцятирічного Артюра Рембо з кількома його віршами. Сила, з якою вони були написані, викли-

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.

Гі Мішо

Поль Верлен

(1844–1896)

Поля Верлена вважають визнаним майстром імпресіонізму, однак він став і зачинателем символізму у французькій поезії, хоча постійно заперечував свій зв'язок із символістами. Своєю творчістю він визначив подальший розвиток лірики не тільки Франції, а й усієї Європи. У постаті письменника А. Франс убачав "найбільш оригінального, грішного, містичного, найбільш натхненного і справжнього серед сучасних поетів". Попри всі прикrostі долі, митець завжди ніс музику в своїй душі, чув звуки, яких ніхто до нього не чув, бачив дивовижні образи, що створювала його уява, втілював у слові найтонші почуття. Верленівський світ надзвичайно мімливий і суперечливий у своїх настроях і враженнях, але він завжди гармонійний і вишуканий.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Життя Поля Верлена було сповнене злетів і падінь. У ньому було добropорядне існування та ув'язнення, захоплення Паризькою комуніою і пошуками Бога, радощі богеми й 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 р. в м. Мец у сім'ї військового інженера. Після відставки батька родина переїхала до Парижа, де минули шкільні роки майбутнього поета.

У 1862 р. він закінчив лицей і вступив на юридичний факультет університету. Але захоплення юриспруденцією швидко минуло, до того ж матеріальний ста-

монії обрання "короля поетів" 1891 р. після смерті Л. де Ліля, найбільше голосів було подано за Верлена. Проте визнання прийшло надто пізно: здоров'я письменника похитнулося. Талановитий поет злидарював і майже постійно змушений був перебувати в лікарнях. Письменник Ж. Ренар зазначив у своєму щоденнику 1892 р.: "Від Верлена не лишилось нічого, крім нашого культу Верлена".

8 січня 1896 р. поет помер від кровотечі легенів.

Поетичний світ П. Верлена

Лірика Поля Верлена відтворює складні й суперечливі переживання душі, яка прагне кохання і не знаходить його, хоче вирватися до світла й чистоти і змушена жити в сутінках буденності, шукає віри й 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 письменника, 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, які завжди актуальні. Український перекладач Григорій Кочур відзначав майстерність Верлена у відтворенні "найтонших і найвиразніших душевних вібрацій", які в його поезії отримують позачасове загальне значення, "пробуджуючи духовні порухи читачів".

Уже в ранніх збірках відчувається характерна ознака творчості письменника — відображення внутрішнього світу людини, якій притаманний напружений драматизм морально-філософських пошуків. Назва першої книги "*Сатурнічні поезії*" пов'язана з віршем Бодлера "Епіграф до засудженої книги". Згідно з уявленнями астрологів, Сатурн — похмура, сумна планета, і Верлен зарахував себе до людей, які не знаходять щастя, втім, ніколи не зупиняються в прагненні до нього. Печаль, розчарування, туга самотності стануть провідними мотивами його поезій, які відображають біль душі, що не знаходить себе у всесвіті, не може подолати відчуженість, зневіру, але, попри все, "завжди йде далі". Поет часто оспівує осінь, яка для нього є символом трагічної приреченості, смерті. Його вірші

кала захоплення, і у листі-відповіді він запросив юнака до Парижа. Познайомившись, вони заприятелювали, і Верлен, незважаючи на перевагу у віці, підпадає під вплив сильної натури Рембо.

У 1872 р., рятуючись від переслідувань за участь у Паризькій комуні, він покинув домівку, дружину, дитину і подався разом із другом у мандри — до Англії, Бельгії, Блукаючи Європою, Верлен і Рембо шукали — разом і окремо — своє місце у мистецтві.

Приятельські стосунки поетів ледве не обірвав постріл з револьвера, яким під час сварки у липні 1873 р. П. Верлен поранив А. Рембо, за що був засуджений брюссельським 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). Це вершина музичності Верлена. Кожна поезія — справжня пісня душі, сумна і весела, загадкова і мрійлива.

У в'язниці поет дізнався, що дружина подала на розлучення. Коли 16 січня 1875 р. він вийшов із тюрми, ніхто не зустрічав його біля воріт, крім старенької матері.

Відчуваючи самотність, не знаючи, що робити, він знову шукає підтримки з боку Рембо, з яким зустрічається в Штутгарті. Та їхня зустріч виявилася останньою: повертаючись додому в нетверезому стані, вони посварились і вчинили бійку на березі Неккару. Більше вони не бачились. Повернувшись до Парижа, а пізніше переїхавши до Лондона, Верлен намагався облаштувати своє життя: викладав мови, займався сільським господарством та врешті-решт цілком віддався літературній праці.

У 70—80-ті роки поет усе більше звертається до Бога. У католицизмі він побачив силу, яка могла б протистояти брутальності життя і загальній зневірі. Релігійні настрої позначилися на його збірці *"Мудрість"* (1881).

У 1884 р. виходять збірка *"Колісь і недавно"* і книга літературно-критичних статей *"Прокляті поети"*, куди увійшли нариси про шістьох поетів, у тому числі про А. Рембо, С. Малларме та самого Верлена.

Естетичні принципи поета отримують довершену форму в збірках останнього періоду *"Любов"* (1888), *"Щасття"* і *"Пісні для неї"* (1891). "Найперше — музика у слові!" — під таким гаслом відбувалася еволюція поета, який утвердив імпресіонізм і водночас був майстром символізму, хоча сам і не визнавав цього.

Письменник стояв у чолі плеяди молодих поетів. Його вірші набули шаленої популярності. На традиційній пере-

ція почуттів у творчості письменника нагадує окремі штрихи на малярських 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
Співн-узори...
О люба зоре!
В ставі сріблнстнм
Чорна верба,
Шепче між лнстнм
Внтру журба
Палко і рвнвно...
Разом помрнймо!

(Переклад М. Лукаша)

Поетія Верлена імпресіоністична, оскільки автора полонить стнхія мнттєвнх вражень, порушуючи межу між суб'єктивним і об'єктивним, тілом і душею, піднесеннм і буденним.

Окрім того, постійним мотивом творчості поета є також злиття станів душі й природи. До порівняння природних змін із плином душевних настроїв звертався 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 одним із улюблених засобів Верлена стає олюднення, яке виявляється в епітетах, метафорах, порівняннях та інших тропях, що неначе "оживлюють" усе навкруги. Земля в нього "сумує", "спнває", "мріє" ("У вечірньому тлнві"), але це відповідає суму, спнву і мрням ліричного героя, почуття якого неначе збільшуються до земних просторів. Поет поєднує "і спогадн, і зблиски вечорові" ("Містичні вечорові зблиски"). Очерет з вітром "шепочеться" про тугу відчуженості, а "у березі самотня жаба кряка" ("Вечірня зоря").

Найхарактернішою рисою поезії Верлена є її музичність. Це не просто звукова організація віршів, поєднання певних звуків задля милозвучності. Музичність у нього стала вираженням поетичного світовідчуття, ліричної свідомості, позначивши появу нової мови мистецт-

сповнені стрімких поривів вітру — це фатум, що таже над його душею, 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 пустці, то марить у тумані, і все це символізує його журбу, втрату певного шляху, самотину.

У ранніх віршах відчувається романтичне протиставлення ідеалу ліричного героя і буденної реальності. Але герой не схиляється перед сірим, бездуховним життям, він творить у своїй уяві інші образи, серед яких тільки й може існувати.

Я творив у думці запавні раї,
Де між арф літали пави злотопері,
Де між хмар витали зореюкі пері!

Нині перейшов я той чарівний пруг —
Що ж, життя — наука як-не-як практична;
Та не все ще згладив буднів сірий струг.
(Переклад 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 непереможний 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. Меректливі, ледве окреслені образи, натяки, загадкові символи створюють стильову палітру письменника. Окремі звуки, кольори, явища природи навіюють певні асоціації, які, в свою чергу, огортаються смисловим ореолом, що "підказує" читачам власні настрої. Поезія Верлена — сугестивна лірика, предметом якої є духовна сфера, емоційні асоціації та інтонаційні відтінки, а це зближує митця із символістами. Наприклад, 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 героєві, закликає до пізнання самого себе, заглиблення в свої таємниці й печалі ("Марення").

Близька до сугестії імпресіоністичність поезії Верлена, в якій головну увагу приділено зображенню особистісних вражень, мінливих відчуттів та переживань. Фікса-

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 полягає не тільки у доборі кольорів. Головне у віршах поета – психологічні замальовки, які відображають рух почуттів. Пейзаж у нього є “станом душі”, а душа — місце існування пейзажу. Малюнки, які виникають у поезіях, не завжди конкретні; сповнені неясних образів, туманних обрисів, вони неначе оживають під пером майстра, більше того — звучать, хвилюючи почуття.

У пізній період творчості Верлена помітний його перехід від зображення особистісних вражень до філософського осмислення світу, моральних істин, усвідомлення загального стану людини “серед часу й простору”. Цими мотивами сповнені збірки “Мудрість”, “Кохай і недавно”, “Щастя” та ін. Ліричний герой відчуває зміни у своїй душі, яка, пройшовши шлях страждань і розчарувань, стала іншою, прагнучи зрозуміти саму себе й пізнати сенс буття. Навколишній світ постає перед очима героя то у вигляді “дешевого балагану” цивілізації, то як шалена “карусель”, але посеред “фантомів гарних днів” і “спустощливих вогнів” ліричному герою сумно й безпритупно. Його гнітять чорні сни, “скарга вовкуна”, сонце “на кривавім небосхилі”. Він порівнює себе із зацькованим звіром або з сиротою, який опинився у великому місті й 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.

(Переклад М. Лукаша)

І все ж таки герой Верлена не втрачає духовної сили, замислюючись над вічними цінностями: “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 й до Бога, як до всього іншого, ставлення поета суперечливе. Він і вірить, і втрачає віру, піднімає очі до неба і водночас прикутий

ва. Один із сучасників Верлена, поет-теоретик Теодор Банвіль писав йому: "Часом Ви, можливо, плаваєте так близько від меж поезії, що ризикуєте потрапити в музику. Хтосьна, може, Ви й маєте рацію". Російський поет Борис 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 письменника сповнений чарівних мелодій. Скрипки листопада тихо плачуть, весна співає серенади, а зоря "озивається сурмою". Однак у нього мелодійно звучать і свист вітру, і кружляння осіннього листка, і навіть тиша. Утім, особливі мелодії народжуються в душі ліричного героя — то журливі, то тривожні, то піднесено натхненні. Але які б почуття не полонили його серце, воно ніколи не мовчить, озиваючись переливами тонів й напівтонів на найменші переживання.

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...

(Переклад М. Лукаша)

Поезії Верлена притаманна своєрідна "живописність" засобами слова. Один із його циклів не випадково називається "Акварелі", що підкреслює мальовничість стилю письменника. Наприклад, у вірші "Сплін" яскраві природні кольори ("червоні повні рожі", "зелений ярий хміль", "блакитне чисте небо", "море сине, мов зі скла") підкреслюють повноту життя закоханих, гармонію їхніх сердець.

бою. У кожній строфі вірша змінюються мелодія і настрої. Якщо у перших двох частинах тугу переривають бій годинника і заглиблення в минуле, то в третій строфі уповільнений ритм прискорює лихий вітер:

Вийду надвір --
 Вихровий вир
 В полі млистім
 Крутить, жене,
 Носить мене
 З жовклим листям.
 (Переклад Г. Кочура)

В оригіналі — вітер “носить мене туди-сюди, неваче пожовклий лист”. Мертвим листком осіннього листопаду стає душа ліричного героя, яка потрапила під владу фатальної долі.

В “Осінній пісні” порушуються межі поміж простором (об’єктивним і суб’єктивним) і часом (минулим, теперішнім, майбутнім).

Вєдино зливаються осінній пейзаж і пейзаж душі: душа — інобуття пейзажу, а пейзаж — “стан душі”. Тому осінь зображується не лише як пора року, а й як журба, втома, втрата чогось прекрасного, наближення смерті. Чому сумує ліричний герой? Чому теперішнє не радує його, а він тужить за минулим? Чому із серця його мимоволі виривається плач? Хто знає... Але символістсько-імпресіоністична поезія Верлена й не повинна давати точних відповідей. Головне — створити враження, настрої, викликати відповідні асоціації в читачів, схвилювати їх мелодією осінньої пісні.

“В СЕРЦІ І СЛЪОЗИ, І БІЛЬ...” (1874)

Вірш увійшов до збірки із символічною назвою — “Романси без слів”, яка відображає прагнення автора “не описати, а оспівати стан душі” (М. Вороний). У зрілий період творчості поет досконало оволодів засобами вираження ліризму. Здається, що в його вірші слова начебто відсутні, тут лише музика зраненого серця, яка нагадує шум дощу.

Епіграфом до твору автор узяв рядок А. Рембо: “Тихенький дощ падає на місто”. Однак якщо у Рембо ця фраза має конкретний зміст, то у Верлена вона отримує

міцними ланцюгами до своєї долі. Звертання до Бога поступово перетворюється на діалог із власним "я". І хоча суперечності й протиріччя залишилися невирішеними, єдина істина, що відкрилася Верленові протягом творчої діяльності, — це мудрість гармонії, якої завжди прагнула його душа. Гармонії у всьому — у природі й почуттях, у музиці й світі. Символом ідеалу письменника стає образ флейти — інструмента, який, за його словами, "народжує звуки від повітря ззовні, оживлює їх серцем і посиляє 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 буяння плоті, не жагучі сплети
Маряться герою по трудах війни...
Мила, будь елеєм, будь водою Лети:
Не шалійте, сурми, ви лелійте, флейти,
Серце прагне миру, миру й тишини.

(Переклад М. Лукаша)

У своїй поезії Верлен наблизився до розуміння душі, яка прагнула гармонії, але, не знаходячи її у світі, плакала й страждала, виливаючи весь свій сум у мелодіях ліричних віршів.

"ОСІННЯ ПІСНЯ" (1866)

Вірш увійшов до збірки "Сатурнічні поезії" (цикл "Сумні пейзажі"). Основне емоційне тло створює мелодія, яка лине з кожного рядка твору, — повільна й одноманітна, сумна й трохи тривожна. Струни осінніх скрипок проймають душу. Ця мелодія відображає стан осінньої природи й водночас внутрішній стан ліричного героя. Як змінюються пори року, так само змінюється людина, її почуття та настрої. Осінь — час переосмислення того, що було, й підготовки до чогось 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 він знову опиняється сам на сам з осінньою жур-

Сльози і біль без причин
в серці, якому байдуже...
Тут ані зрад, ні провин:
туга моя без причин.
Чи не найбільше це горе —
навіть не знати, чому
в серце несміливе, хворе
люто закралося горе?

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”.

“ПОЕТИЧНЕ МИСТЕЦТВО” (1874)

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 Ніколя Буало. Збіг у назвах творів підкреслює свідоме прагнення Верлена створити естетичну концепцію нового часу. Якщо Буало був виразником раціоналістичного методу в літературі, то Верлен визначив у своєму вірші основні принципи імпресіонізму та 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”. Утім, саме цей твір Верлена якнайтонше, якнайточніше відобразив особливості його творчого методу і був сприйнятий символістами як поетичний маніфест.

Поет заперечує будь-який раціоналізм у мистецтві. Головне для нього — інтуїтивне пізнання, за допомогою якого лише й можливо досягнути таємничий світ людських почуттів, природи, думок, мрій. Лірика, за словами автора, має звернутися 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, музичність повинна стати новим засобом вираження поетичного світовідчуття, найтонших вражень, найпотаємніших емоцій. Тому автор радить брати із розмірів

символічне значення: не тільки природа “дощить” (il pleut), “плачеться” (il pleure) в людському серці. Засіб граматичного й образного паралелізму поєднує в одне ціле природний пейзаж і пейзаж душі. Смуток, плач, самотність передаються через образ дощу. Душа резонує на шум крапель. Дощ, який падає на місто, просочується в її настрій. При цьому відбувається не персоніфікація дощу, а злиття вражень від нього і сердечних переживань в імпресіоністичну єдність зовнішнього та внутрішнього.

В серці і сльози, і біль —
небо над городом плаче.
Що це за туга? Відкіль
цей невгамований біль?

Мжиці зачурені звуки
і на землі, й по дахах!
В серце, що в'яне від скуки,
ляються зачурені звуки.

(Переклад М. Драй-Хмари)

Об'єктивне і суб'єктивне поєднуються в один гармонійний образ. Хоча він не має чітких обрисів — неначе розмитий дощем, як акварельний малюнок, але все-таки цей образ смутку відчувається передусім завдяки мелодії вірша, що плине природно й невимушено. В оригіналі твору переважають сонорні (дзвінкі) звуки, проте музичність створюється і ритмом рядків, паузами, переносами та іншими засобами, тобто всією композицією вірша. Журлива мелодія передає біль і самотність ліричного героя.

Змальовуючи душевний стан людини, автор змушує свого героя зазирнути в себе самого, поставити собі хвилюючі запитання, втім відповідей на них немає. Поет ніколи не аналізує ні зовнішні, ні внутрішні явища. Він зачарований невольними порухами серця, як і дощу, і намагається передати свої враження від них читачеві. Головне для його ліричного героя — не самозосередження, не споглядання, не рефлексія*, а злиття “я” і “світу”, які дзеркально відображають один одного. Тому плач серця поширюється на всю навколишню дійсність, яка неначе захлинається від його невимовного горя.

* Рефлексія — емоційне осмислення автором власних переживань, роздуми над зміною душевного стану.

Однак у символістів завжди повинна залишатися нерозгадана загадка — те, до чого звертатимуться наступні покоління. Так само відбувається і у верленівському вірші, який неначе обривається на півслові: “А решта все — література”. Синтаксична фігура умовчання разом зі зміною ритму в останніх рядках ще раз підкреслює межу поміж раціоналістичною “літературою” і справжнім “поетичним мистецтвом”. Тільки для раціоналістів усе завжди ясно, а поетам, на думку Верлена, не ясно нічого, вони можуть лише відчутти духовну сутність світу, яка їх приваблює і водночас до кінця не розкриває своєї глибини. Де ж ця “нова блакить”, “нова любов”, про які више поет? Де “далеч не похмура”? Про це ніхто не знає, але про них може мріяти лише поетична душа, бо тільки так, створюючи свою особливу дійсність, вона отримує силу життя, волі, наткнення.

Верленівський вірш за своїм естетичним змістом і відповідною вишуканою формою є справжнім виявом 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.

Поль Верлен повів за собою не тільки ціле покоління французьких символістів. Його творчістю захоплювались і відчували на собі його вплив Р.-М. Рільке та О. Блок, Ф. Гарсія Лорка та Б. Пастернак, А. Ахматова та українські неокласици, а також сучасні поети — Л. Костенко, Л. Талалай, А. Кичинський. М. Вороний зазначає: “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”.

3 теорії літератури

Ріма (грецьк. *rhythmos* — мірність, сумірність, узгодженість) — співзвуччя, звуковий повтор у віршах, який набув композиційного значення, допомагаючи розмежовувати рядки і поєднувати їх у строфи.

Види рим: *чоловіча* — з наголосом на останньому складі (трудо́ — руда́), *жіноча* — з наголосом на попередньому складі (пля́ми — поля́ми), *дактилічна* — з наголосом на третьому від кінця складі слів, що римуються

той, який не обтяжує, стримуючи поета, а навпаки — “плине”, віддзеркалюючи плин людських настроїв і почуттів. З допомогою музичності Верлен прагне не зрозуміти, а відчути духовний ореол особистості — те, що її хвилює.

Во наймиліший спів — сп’янілий,
 Він невизразне й точне спів.
 В нім — любий погляд з-під вуалю,
 В нім — золоте тремтіння дня
 Й зірок осіння метушня
 На небі, скутому печаллю.
 (Переклад 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, а небо “скуте печаллю”. Тут не просте порівняння світу природи з людськими переживаннями, а їх органічна єдність, що й повинен передати “спів” поезії.

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. Саме відтінки, напівтони 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 у політ до 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...

- Градоський А.В.* Поль Верлен і Микола Вороний // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1997. — № 10.
- Дзик А.П., Сорока О.М.* Осіння скрипка Поля Верлена // Всесвітня література. — 1996. — № 5.
- Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Пoesия французского символизма. Песни Мальдорора. — М., 1993.
- Наливайко Д.* Поль Верлен по-українськи // Дніпро. — 1969. — № 8.
- Обломиевский Д.* Французский символизм. — М., 1973.
- Правура М.* "Ячать хлипкі хрипкі скрипки листопада..." // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1998. — № 9.
- Прокоф'єв І.П.* Пoesія навіювання // Всесвітня література. — 1998. — № 7.
- Цейг С.* Жизнь Поля В. // Нева. — 1991. — № 9.

(прокля́тими — паненя́тами), *гіпердактилічна* — з наголосом на четвертому від кінця складу (лі́си́нами — розколі́саними). За якістю співзвуч рими бувають багаті та бідні, за повнотою суголось — точні та приблизні, за розташуванням у строфі — суміжні, перехресні, кільдеві (охоплювані) та ін.

Внутрішня рима — звукове повторення, рима не лише на кінці рядків вірша, але й в середині, на початку тощо.

Майстрами внутрішньої рими були П. Шеллі, Дж.-Г. Байрон, А. Міцкевич, П. Верлен, П. Тичина та ін.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Що вплинуло на формування поетичного світогляду Верлена?
Які стосунки були у нього з Рембо?
Назвіть основні факти біографії письменника.
- ПОДУМАЙТЕ** Які риси імпресіонізму та символізму поєдналися у творчості Верлена? Доведіть це прикладами.
Як ви розумієте фразу: “Найперше — музика у слові”?
Який настрій створюється у вірші “Осінь пісня”?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Знайдіть і порівняйте переклади “Осіньої пісні” Г. Кочура та М. Лукаша. За допомогою яких засобів вони передають мелодію вірша?
Порівняйте вірш “В серці і сльози, і біль...” у перекладі М. Драй-Хмари і М. Рильського (“Так тихо серце плаче...”). Визначте художні засоби, які переважають у різних перекладах.
- НАПИШІТЬ** Враження й асоціації від читання лірики Верлена.
Що мене найбільше приваблює у віршах Верлена.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Гарин И. Бедный Лелиан // Гарин И. Пророки и поэты. — М., 1992. — Т. 2.

Цього ж року надрукував кілька віршів латиною. Він багато читає, захоплюється творами Ф. Рабле і В. Гюго, а також поезією "парнасців". Віршами "Офелія", "Бал повішених", "Зло", "Сплячий у долині" поет заявив про себе як символіст. В. Гюго, високо оцінивши його талант, назвав Рембо "дитям Шекспіра".

Перший період творчості митця (до 1871 р.) позначений впливом авторитетів, що не завадило визріванню бунтарського духу як проти традиційної естетики, так і проти буржуазних порядків провінційного Шарлевіля, де, за словами поета, "ніколи нічого не відбувається". Орієнтуючись на В. Гюго і Ш. Бодлера, він починає писати вірші, які викривали нікчемність міщанства ("Засідателі"), Другу імперію ("Шаленство кесаря"), лицемірство служителів церкви ("Покарання Тартюфа"). Згодом захоплюється революційними ідеями, які призвели до краху монархії. У ті часи свої надії на перебудову суспільства він пов'язував з Республікою.

У 1871 р., дізнавшись про проголошення Комуні, кидає лідей і, діставшись до Парижа, потрапляє у вихор революційних подій. За спогадами сучасників, поет брав безпосередню участь у житті комунарів, навіть якийсь час служив у національній гвардії. Суворо-ритмічний "Вільний гімн Парижа", зворушливий образ дівчини-комунарки у вірші "Руки Жанни-Марі" — яскраві свідчення його настроїв. Але після розгрому Комуні, зневірившись у соціальній боротьбі, Рембо в листі до друга від 10 липня 1871 р. просить знищити свої твори про комунарів.

Письменник шукає іншого шляху в поезії, яка, на його думку, має стати пророчицею й ясновидицею. У листі 1871 р. до свого шкільного вчителя Жоржа Ізамбара він стверджує, що поет — віщун і провидець — повинен бути Прометеєм, йти попереду людства. У серпні 1871 р., повернувшись до Шарлевіля, Артур посилає свої вірші Полью Верлену. Хлопець з провінційного містечка зачарував своїми рядками відомого поета, і той запрошує його до себе. Знайомство переростає в дружбу. Верлен і Рембо вирушають з Парижа на пошуки нових вражень до Бельгії, а потім до Лондона. Цілий рік вони мандрували разом Європою.

У другий період короткочасної творчості (з початку 1871 до початку 1872 р.) поезія Рембо набуває трагічного звучання. З-поміж інших вирізняється вірш "П'ятий корабель",

* Друга імперія — період в історії Франції з 2 грудня 1852 до 4 вересня 1870 р., пов'язаний з правлінням імператора Наполеона III.

Як гордо голову здійняла
 знов Людина!
 І бога променем своїм
 краса первинна
 На плотським олтарі
 в тремкий повергла стан.
 Щаслива від добра,
 поблідла від страждань,
 Людина хоче все пройти
 й пізнати!..
 А. Рембо

Артюр Рембо

(1854–1891)

Серед визначних поетів французького символізму чи не найтрагічнішою є постать Артюра Рембо. На мить увірвався він у літературу (почав писати ще в школі, та назавжди полишив поезію вже в двадцятирічному віці), але його творчість, гарячкова і відчайдушна, трагічна і енергійна, схвилювала сучасників і нащадків. "Ангелом і демоном" назвав письменника Поль Верлен, захоплюючись "стріжким польотом його поетичної фантазії, яка ширяла в різних, подекуди суперечливих сферах людського духу". Сам Рембо вважав себе бунтівником, бо спромігся піднятися над своєю епохою і зазирнути "в небачені глибини особистого світу, з яким ніколи не може бути згоди, як і з людством".

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

Жан-Нікола-Артюр Рембо народився 20 жовтня 1854 р. у провінційному містечку Шарлевіль, в Арденнах, на північному сході Франції, у буржуазній сім'ї. Мати прищеплювала дітям добродійність, любов до Бога, а батько вчив їх поміркованості та ощадливості. Змалку Артюр подарував батькам неабиякі надії: був богобоязливим, слухняним, блискуче вчився. Його здібності всіх вражали. Учитель Жорж Ізамбар підтримував перші спроби юного поета. З шести-семи років він почав писати прозою, а потім віршами. У п'ятнадцять років написав вірш "Сенсація", опублікований без відома автора в одному з паризьких журналів на початку 1869 р.

хочу молитов, вистачить мені вашої довіри, вона дасть мені щастя”.

“П’яний корабель” долі Рембо остаточно збився з курсу. Поет шукає забуття в алкоголі, наркотиках, бурхливих пристрастях. Але це не втамувало “болю пекучих протиріч”, і він вирішив змінити своє життя. Після того, як йому виповнилося 20 років, він не написав жодного поетичного рядка. Відмовившись від мистецтва, блукав Англією, Німеччиною, Бельгією, торгував всілякими дрібницями на європейських базарах, наймався косити траву в голландських селах, був навіть солдатом голландських колоніальних військ на Суматрі. Побував у Єгипті, на Капрі, в Занзібарі. Рембо вивчав мову негрів Сомалі, освоював землі Африки, де не ступала нога цивілізованої людини, допомагав імператору Абіссинії готувати війну проти Італії. В останні роки працював у торговельній фірмі “Віанне, Барде і К”, яка продавала каву, слонової бивні, шкіру.

По-різному трактують дослідники розрив Рембо з поезією. Французький письменник Альбер Камю вбачав у цьому “самогубство духу”, а австрійський прозаїк Стефан Цвейг — “зневажання мистецтва, нехтування ним”. Існує версія, що поет утік з Парижа, щоб віднайти себе в іншому, щоб ствердитись, а потім повернутися незалежним і вільним, позбавившись “п’яного сну”. Деякі сучасні дослідники вважають, що поет підійшов у своїх експериментах зі словом до крайньої межі і, зазирнувши за неї, побачив лише порожнечу, він намагався ще писати, але вже не міг віднайти сенс поетичної творчості. Однак загадка поезії Рембо й досі не розгадана. Таємничим є не тільки його відхід від мистецтва, а передусім те, що він встиг написати за короткий період, який став цілою епохою у світовій літературі.

Тридцяти семи років, стомлений, але ще повний сил, повернувся Рембо до Франції. Невідомо, як склалася б його подальша доля, та в 1891 р. у нього виникла пухлина правого коліна, яка виявилася саркомою. 10 листопада того ж року він помер у марсельській лікарні.

Естетичні погляди

Рембо усвідомлював свій шлях у поезії як “вічне блукання й поривання у нетрях духу”. Усе, що йде ззовні (“загальновизнані” норми моралі або універсальні “закони розуму”, “здоровий глузд” або “добрий смак”) він

який С. Цвейг назвав "фантазмагоричним сновидінням, бунтом фарб, химерною симфонією лихоманячих слів". Корабель, який збився з курсу і втратив управління, символічно відображає творчі й життєві пошуки поета.

У символістському сонеті "Голосіаки" декларувалися нові принципи мистецтва: перетворення слова на символ, увага до смислового забарвлення звуків, велике значення відчуттів у сприйнятті світу та відображенні духовного життя людини.

У третій період творчості (1872—1873) Рембо пише цикл "Осяяння", що засвідчив народження незвичайної форми вірша, яку можна назвати і віршем у прозі, і ритмізованою прозою. Чарівною красою віє від загадкових картин, створених гарячковою нестримною фантазією поета. Головне в "Осяяннях" — фіксація особистих настроїв і відчуттів, незалежно від того, що їх викликало: "Є в лісі птах, його спів затримує вас і змушує червоніти. Є годинник, який не дзвонить. Є вибоїна з гніздом білих звіряток. Є собор, який запалає, й озеро, яке підіймається. Є маленький візок, що, покинутий у гаю або ж завітчаний стрічками, котиться стежкою. Є трупа маленьких акторів у костюмах, яка з'являється на дорозі перед стіною лісу. Є, нарешті, й такі, що тебе проганяють, коли ти спраглий і голодний".

Рембо мав неспійну і примхливу вдачу. Як у творчості, так і в житті він шукав різних шляхів, інколи цілком протилежних. Серед сучасників користувався славою "скандального" поета, який, за словами Верлена, "любив так само пристрасно, як і ненавидів". Можливо, внаслідок цього дружні стосунки між двома письменниками нерідко порушували сварки, а то й бійки. Після того, як у липні 1873 р. П. Верлен, який стріляв у Рембо, потрапляє до в'язниці, схвилюваний Артур впадає наче в лихоманку. Криком душі, зойком людини, яка вже не розраховує на чиюсь допомогу і все ж кличе у всесвіті когось невідомого, стала книга "Сезон у пеклі" (1873) — єдина збірка, видана за життя поета. Але невеличкий наклад (500 примірників) письменник не зміг оплатити, і книги так і залишилися на складі. Їх знайшли випадково через кілька десятиліть, а до того існувала легенда, начебто Рембо сам знищив увесь тираж.

Розрив із Верленом, відсутність коштів, духовна невлаштованість призвели до гострої творчої кризи. В останніх творах поета відчуваються біль і розпач самотньої душі, приреченої на марне благання: "Приходьте всі, навіть маленькі діти, щоб я зміг втішити вас, роздати вам своє серце, прекрасне серце! Прийдіть, бідаки, робітники! Я не

мовна мука, коли йому потрібна вся віра, вся надлюдська сила, тоді він стає найхворішим, найзлочиннішим, найпроклятішим серед усіх — і найученішим! Бо він досяг невідомого. Тому що він викохав більше, ніж будь-хто, свою душу, й так багату! Він досягає невідомого і, втрачаючи глузд, перестає розуміти свої видіння, — він їх побачив! І нехай він згорить під час свого зльоту від нечуваних і несказаних речей: прийдуть нові жахаючі трудівники, вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!”

Заперечивши Бога, Рембо проголосив Людину єдиним царем на небі й на землі, шукаючи в її душі “небачене” й “нечуване”. Надаючи великого значення своїм “словам-діям”, він прагнув вивільнити почуття особистості, покликати до життя її “іншу” суть і показати творення нової духовної реальності.

Він стверджував, що поет — це посередник між землею і небом, між буденним світом і світом вічних ідей та образів, тому завдання поезії — донести до читачів своє особисте враження через дивовижні образи, символи, натяки. Своєрідним вираженням естетичних принципів Рембо можна вважати вірш “Вічність” (1873), в якому автор протиставляє “загал” і “вічне життя”, “вічну душу”. Протиріччя між буденним і піднесеним проходить через усю творчість поета.

Я знайшов, знайшов!
Що? Вічну жизньь.
Це моря шовк
І сонця бризь.

Так держись завіту,
Вічнаа душе,
Хоч ніч без привіту
І день пече.

Далі від кагалу,
Від змагань загалу, —
До всіх мет мети
Лети, лети...

(Переклад М. Лукаша)

Своєю творчістю Рембо обґрунтував можливість “темної”, сугестивної поезії, яка не розмірковує і не описує, не пояснює і не аналізує, але, як магічна сила, безпосе-

сприймав як нестерпні пута, які заважають порухам його душі й тіла. Поет не терпів не лише ніякого насильства, а й "приручення до середовища", відчуваючи себе істотою, яка належить до "іншої раси", "чужинцем" у світі, настільки ж неприемним для оточення, наскільки й воно було неприемне йому.

Тому поезії Рембо властиві поривання до "втечі" й "бунтарства". "Я той, хто страждає і хто збунтувався", — писав митець в "Осяяннях". Йдеться про бунт не лише проти зовнішнього світу, а передусім проти себе, оскільки найбільше він ненавидів саме своє "я" — продукт виховання, психологічних, моральних, інтелектуальних звичок. Це "я" для нього не вичерпувало людської суті, воно — маска, за якою ховаються інші, невідомі ірраціональні сили, що зумовлюють справжню сутність людини і потребують звільнення. На думку письменника, існування особистості у буденній реальності — лише одна-єдина доля із багатьох можливих: "Кожна істота повинна мати безліч інших доль". У травні 1871 р. сімнадцятирічний юнак зазначав: "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: роздивляюсь її, слухаю її, проводжу смичком, симфонія починає тріпотіти або раптовим стрибком з'являється на сцені..." Звільнити цього "іншого", прорватися крізь бар'єр свідомості, дати волю уяві й почуттям, а потім зафіксувати їх — таке завдання ставив Рембо перед поезією.

Творча енергія поета була спрямована на розкріпачення духу людини, що знайшло втілення у так званому "вільному польоті слів", які отримували у його віршах незвичайні значення — асоціативні, настроєві, звукові тощо. Рембо вважав, що відкриває таємний сенс буття, створює зовсім нову поезію, яка коли-небудь буде сприйнята всіма людськими почуттями, а сам він при цьому уподібниться "золотій іскрі вселенського світла". За його словами, поет має стати ясновидцем, щоб випереджати час, проникати в глиб речей і простору, охоплювати справжню сутність духу і, пізнавши найвищу істину, передавати її людям у віршах. У листі до свого друга П. Демені від 25 травня 1871 р. А. Рембо писав: "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. Неви-

ціуються не тільки з можливими реальними подіями, а передусім з блуканнями і пориваннями ліричного героя в просторах духу, життя, поезії.

Деякі дослідники називають "П'яний корабель" поемою. Як жанр поема поєднує в собі елементи лірики, епосу й драми, синтезуючи їх характерні прийоми та засоби, що наявні у творі. Композиція складається з таких частин: загибель команди й втрата керування кораблем - зав'язка, уявні мандри ліричного героя в морській стихії — розвиток дії, зіткнення піднесеної фантазії з буденною реальністю — кульмінація, відмова ліричного героя від прагматичного життя - розв'язка. "П'яний корабель" наскрізь пройнятий напруженим драматизмом, тут усе відбувається на межі життя й смерті, надії та безнадії, алету й падіння. Вирізняються два види конфліктів: зовнішній - зіткнення ліричного героя зі стихією, а також з буденністю; внутрішній — боротьба в душі ліричного героя за своє духовне "пробудження", свій особистий незалежний світ, свої мрії. Однак автор настільки концентрує час і події у творі, поєднавши минуле, сучасне й майбутнє в суб'єктивному просторі, що "П'яний корабель" сприймається як вірш, написаний на одному подиху. Незважаючи на розмаїття поданих картин, він не втрачає цілісності ліричного настрою, в якому одна мить спогадів і мрій вміщує цілу вічність.

Головна тема вірша — мандри душі особистості у світі своєї уяви та в житті. Твір починається з мотиву пробудження ліричного героя: "Я вирушив туди, куди хотів давно"; "моє пробудження благословили шквали"; "колись глухий, ...я за водою плив". Образ корабля, який нарешті позбавився ланцюгів, символічно відображує потяг ліричного героя до пошуку іншого, відмінного від звичайного, світу, а також до себе — теж іншого, вільного у своїй фантазії, думках, мріях.

Ліричний герой вирушає у далеке плавання. Плин його вражень, почуттів, асоціацій народжує дивовижні картини стихії:

Я блискавицями роздерте небо знаю,
Прибої, течії, смеркання голубі,
Світанки, збуджені, мов голубині зграї,
І те, що може лиш примаритись тобі.

(Переклад Вс. Ткаченка)

Перед очима читачів виникають і льодовики, і "гидотні обмілі", і "співочі риби", і "розлучені вали в звіриній

редньо викликає до життя ті чи інші образи, почуття, настрої. Для виконання "призначення лірики" на допомогу їй, на думку митця, мають прийти музична стихія, нестримні враження, дивні фантазмагорії (маячні видіння), незвичний зв'язок між образами та картинами тощо. Внаслідок цього і виникає ефект "затемнення тексту", який вимагає від читача інтуїтивно йому довіритися, віддатися на волю швидкоплинної фантазії автора.

Ліричний герой А. Рембо, на відміну від героя віршів Верлена, не такий чутливий і замріяний, його енергія духу проривається в іншу, підсвідому реальність, де все отримує більш яскравий колір, емоційну виразність і суттєвий, символічний зміст. Замість мерехтливих, неясних обрисів поет вдається то до кольорових контрастів, то до ритмічних дисонансів, то поєднує силою своєї уяви, на перший погляд, несумісні образи і в такий спосіб висловлює себе, свої прагнення і відчуття. Письменник вважав, що поезія завжди "повинна йти вперед, до незвіданих висот і невідкритих глибин, і якщо попереду вічне життя або навіть страшна прірва, все одно є сенс зазирнути по той бік всесвіту". Мандрівна муза поета, яка ніколи не зупинялась у пошуках невідомого, поки була жива, відкрила нові обрії для французького символізму.

"П'яний КОРАБЕЛЬ" (1869- 1871)

Цей вірш Рембо написав у 15-річному віці, але повернувся до нього через два роки, виправив деякі рядки й відправив Верленові в Париж. Прочитавши твір, той зазначив, що в ньому є те, "чим повинна збагатитися" сучасна й майбутня поезія. Дійсно, "П'яний корабель" став новаторським явищем для тогочасної французької літератури. Тому він має безліч інтерпретацій, викликаючи різні асоціації у читачів. Одні бачать у вірші бунт проти сірої буденності, інші - аналогію з подіями Паризької комуни, дехто утверджує думку, що автор передбачив тут свою долю, а є й такі, хто вбачає у творі філософсько-естетичну концепцію поета, його ставлення до мистецтва й життя. "П'яний корабель" — незвичайний і багатозначний вірш, який кожне покоління трактує по-своєму.

Символісти порушували межу між об'єктивним і суб'єктивним, але у творі Рембо відбувається повне й органічне злиття цих двох сфер. Мандри корабля, який втратив керування й носить безмежним океаном, асо-

Але цей злет духу несподівано переривається буденною картиною: замість безмежного океану — холодна й брудна калюжа, а натомість звільненого "п'яного корабля" — "вутлий корабель", який "пускає в присмерку засмучене хлоп'я". Враз погасли всі зорі, стихли всі шквали й пісні вітрів, настала мертва тиша серед сірих сутінків.

Реальний світ для ліричного героя є справжньою трагедією — тут немає простору для фантазії й польоту почуттів. Однак, хоча герой і не знайшов "прадавній зміст" і не втамував свій сум за "європейською водою", він віднайшов головне — себе, того, хто не зможе більше "йти в кильватері купців", не зможе підкоритися законам прагматичної дійсності, бо визнає лише один закон — поетичного духу, вільних почуттів і буремної фантазії.

І я, купаючись у ваших млостях, хвилі,
Не могу більше йти в кильватері купців,
Під оком злих мостів я пропливать не в силі,
Ані збивать пиху з вогнів і прапорів.

Кінцівка вірша відображає результат духовних та естетичних пошуків автора, який усвідомив перевагу внутрішнього життя над обмеженістю зовнішнього простору. "П'яний корабель" сприймається як гімн творчій уяві, яка відкриває небачені глибини людського духу.

"Голосівки" (1871)

Цей вірш одразу уславив Рембо, привернувши до автора увагу читачів та критиків. Твір викликав велику кількість тлумачень. Чимало літераторів вбачали у "Голосівках" розвиток думки Бодлера про "відповідності" між звуками, кольорами, запахами, людськими почуттями. Інші вважали, що в основі вірша — дитячі спогади Рембо про барвистий буквар, за яким він навчався читати. Існують також різноманітні символічні прочитання твору, таємниця якого до кінця ще не розгадана.

Використовуючи форму сонета, письменник новаторськи підходить до традиційного жанру, відкидаючи стриманість форми, строгість у виборі тем, чіткість ритму. "Голосівки" вражають своєю динамікою, рухливими образами й почуттями, зміною інтонації, що допомагає авторові розкрити багатогранний світ людських відчуттів,

істерії", і "квітчана піна". Перевасиченість контрастними образами допомагає авторові відобразити складність і багатогранність життя, яким живе душа ліричного героя. Його не лякають шторми й шквали, він ладен загинути, але не відступитися від пошуків таємного змісту буття. Він мріє знайти у стихії життєвих негараздів і власних почуттів правдиву Європу та незнані острови, куди треба показати шлях іншим.

Вірш символічно називається "П'яний корабель". У творі неодноразово звучить мотив сп'яніння. З одного боку, це забуття нудної буденності, сірого й нецікавого життя, а з іншого — відчуття припливу нестримної фантазії та енергії. Ліричного героя д'янять розмаїття його почуттів, небачені глибини, які несподівано відкрилися йому в його душі та в іншому, тільки йому відомому, вимірі всесвіту. Він закоханий у стихію, відчуває повне злиття з нею, а вона, у свою чергу, викликає в ньому поетичне натхнення, пробуджує творчі сили, невідомі пересічному обивателю:

В настої зорянім, в Морській Поемі мільї
Я плавав і ковтав зелену синь тоді,
Як мрець замислений вигулькує з-під хвилі,
Невече тьмяний звук завурення в воді.

Море у вірші виступає і як символ почуттів, і як символ примхливої життєвої долі, і як символ поезії. Морські течії, які швидко змінюються, несуть ліричного героя невідомо куди, та він вбачає в цьому таємний, ще незнаний смисл. Він сподівається на здійснення своїх не усвідомлених до кінця мрій. Символами надії на щасливе завершення пошуків "небаченого й нечуваного" є зелений та синій кольори, які створюють мальовниче тло твору: зелена вода здається героєві "солодкою", він ковтає "зелену синь", марить серед "ночей зелених" і "фіалкових променів".

Драматичне напруження в поемі поступово зростає. Здолавши небезпечні коловороти, штилі й безліч штормів, ліричний герой досягає апогею у своїх почуттях, які, здається, ось-ось наблизять його до "таємного смислу".

Доволі плакав я! Жорстокі всі світання,
Гіркі усі сонця й пекельний молодик;
Заціпило мені від лютого кохання.
Нехай тріщить мій кіль! Поринути в потік!

Традиційно жанр сонета розв'язує протиріччя "теза — антитеза" через "синтез". У вірші Рембо будь-яка образно-кольорова-звукова "теза" є запереченням і водночас розвитком іншої. А всі разом вони поєднуються в прекрасну рівнобарвну картину, яка відображає широкий спектр духовного життя людини й багатогранність буття взагалі.

У "Голосівках" поет шукав нову мову поезії: "Я ви-найшов колір голосних!.. Я погодив форму і плин кожної приголосної і тішив себе надією за допомогою інстинктивних ритмів винайти таке поетичне слово, яке рано чи пізно буде доступне всім почуттям. Я зберігав тлумачення. Спочатку це було навчання. Я записував безгоміння ночі. Я занотовував невимовне. Я фіксував запаморочення". Експерименти письменника продовжили наступні покоління символістів, шукаючи таємничий зміст у царині звуків і дивовижних образів.

"Відчуття" (1871)

У вірші створюється характерний для поезії А. Рембо образ блукальця-мандрівника, який прагне злиття зі світом і природою. На відміну від парнасців, поет відмовляється розглядати природу як символ і храм, вона для нього — жива істота, яку можна пізнати лише за допомогою відчуттів.

В блакитні вечори стежками йтиму я:
Колотиме стерня, траву почну топтати:
Відчує свіжість піль тоді нога моя,
Я вітру голову дозволю овівати.

(Переклад Г. Кочура)

Через природу і в природі ліричний герой відчував і своє "я". Він невгамовний у пошуках, нестримний у почуттях, але внутрішня енергія його духу дає можливість жити і наблизитися до бажаної гармонії, символом якої є блакитний колір. Мрія про злиття з природою викликає в душі ліричного героя не лише відчуття щастя, а й почуття безмежної любові.

Отож мовчу собі, сповільнюю ходу.
В душі безмежної любові лиш припливи;
Все далі й далі, мов бродяга той, піду,
З природою, немов із жінкою, щасливий.

вражень, асоціацій. Рембо пропонує нове поетичне бачення, коли все поєднується в одне ціле — звуки і кольори, душевний стан і природа, земне і божественне.

А чорне, біле Е, червоне І, зелене
У, синє О — про вас я нині б розповів:
А — чорний мух корсет, довкола смітників
Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;

Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне;
І — пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,
Сп'яніле каяття або нестримний гнів;

У — жмури на морях божественно глибокі,
І спокій пасовиць, і зморшок мудрий спокій —
Печать присвячених алхімії ночей;

О — неземна Сурма, де скрито скрегіт гострий,
Мовчання Янголів, світів безмовний простір,
Омега, блиск його фіалкових очей.

(Переклад Г. Коцура)

Сонет побудований як низка асоціацій ліричного героя. Голосні звуки (А, Е, І, У, О) дають поштовх його творчій уяві, викликаючи образи, народжені враженнями від зовнішнього світу і від напруженого духовного життя. Так, "А" асоціюється з чорним кольором смерті, тління, мухи на смітниках є символом усього віджилого. Звук "Е" пов'язаний з білим кольором, прадавньою чистотою льодовиків. "І" означає для ліричного героя пурпур, струм крові, а також бурхливі пристрасті. "У" символізує мудрість зеленої природи і мудрість людини. Нарешті "О" асоціюється із синім кольором неба, яке приваблює неземними таємницями й нерозгаданим божественним смислом.

Асоціації ліричного героя, на перший погляд, розрізнені, але вони пов'язані між собою відносинами контрасту: чорний — білий (духовна смерть — чисте вічне буття); червоний — зелений (пристрасть — мудрість). Однак поет не бачить тут нездоланного протиріччя, бо одне не існує без іншого, все взаємопов'язано. Зазнавши темряву смерті, людина краще цінує світлий день життя. У бурхливих пристрастях вона навчається досвіду. А всі почуття та враження наближають особистість до пізнання вищої тайни.

Картина мертвої пустелі натомість колишніх людних сіл і міст викликає відчуття болю й самотності у ліричного героя, який опинився сам на сам з безмежним горем. У його душі, яка пройшла шлях марних сподівань і втрат, така сама холодна пустка, схожа на змальований зимовий пейзаж. Ніщо не поверне мертвих з країни чорного вороння, але, незважаючи на сум і самотність, ліричний герой не втрапив надію на відродження життєвих сил і людських почуттів. На противагу воронню, він прагне повернути в травневі ліси "інші пташині голоси". Поет закликає людство не схилитися перед смертю, знайти приховані джерела духовної енергії, щоб здолати "мертву пустелю". Тільки так, на думку автора, — викликавши потаємні сили душі, звільнивши її від тягара жахливого минулого, — можна перетворити майбутній світ. Особливе значення у творенні іншої, "живої", реальності поет надає "співу", який слід почути не тільки в природі, а й у собі. Заклик до олюднення мертвого пейзажу, до наповнення його чарівними мелодіями відображає прагнення поета вдихнути нове життя у спустошений світ, одухотворити реальність силою мистецтва, відкрити нові "весняні" простори, де не буде місця воронню.

Визначаючи місце письменника у світовій літературі, поет Йосип Манделштам писав: "Геній Рембо, стрімкий та суперечливий, як комета, промайнув на обрії символізму, залишивши за собою зоряний слід, напрямком якого до кінця ще не розгаданий. Але йти по зорях за Рембо — нелегке завдання для душі, яка шукає незнаного і не відає, де воно. Втім, інтуїція і поетичний дороговказ, на думку письменника, допоможуть людині не заблукати в нетрях свого духу і знайти шлях до себе".

3 теорії літератури

Троп (грецьк. *trópos* — зворот) — вислів, слово, вживане у переносному значенні для характеристики будь-якого явища за допомогою вторинних смислових значень, актуалізації їх "внутрішньої форми" (порівняння, метафора, синекдоха та ін.)

Гіпербола (грецьк. *hyperbole* — перебільшення) — різновид тропу, який полягає в надмірному перебільшенні характерних властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії задля особливого вираження художнього

Вірш складається із двох частин. Перша (перша строфа), насичена дієсловами майбутнього часу ("йтиму", "почну топтати", "нога відчує", "дозволю"), у ній передано роботу уяви ліричного героя, згадуються вже пережиті, добре знайомі йому враження, які проєктуються на майбутнє. Друга частина (друга строфа), де більшість дієслів теперішнього часу ("мовчу", "сповільнюю ходу"), — це відчуття, навіяні фантазією. Ліричний герой немовби переноситься в уявну дійсність, що сприймається як реальність. Злиття вигаданого і дійсного світів створює чарівну гармонію вірша.

Поет використовує епітети ("блакитні вечори", "безмежна любов"), порівняння ("пиду з природою, немов із жінкою, щасливий"), символи (хода, стежка), які дають відчуття щасливої миті буття, сповненого духовних поривань. Твір складається з двох поширених речень, що підкреслює враження уповільненості, розміреності, спокою. Водночас вірш дуже легкий, "летючий", оскільки душа автора відкрита назустріч вітру, широкому простору, всьому прекрасному, живому, природному.

•Вороння" (1871)

Вірш можна розглядати як своєрідну епітафію (надгробний напис) Комуни й водночас як символічний твір, що має узагальнюючий зміст. Витриманий у темних фарбах, він викликає відчуття смерті, непоправної трагедії. Світ у цій поезії — це спустошений край померлих, де панує чорне вороння.

О боже, як поля вже білі,
Коли по селах неживих
Спів довгих молитов затих,
На краєвиди омертвілі
Зганяй з великих хмар усіх
Ласкавих воронів своїх.
Птахи, горлаті до нестями,
Гей гнізда гинуть од вітрів!
Удовж пожовклих берегів,
На шлях, обставлений хрестами,
На урвища, на рівчаки
Злітайтеся віддалеки!

(Переклад Г. Кочура)

Прочитавши вірші "Голосівки" Рембо та "Відповідності" Бодлера, з'ясуйте схожість і відмінність у позиціях авторів.

НАПИШИТЬ Які істини утверджуються в поезії А. Рембо? Символічний світ віршів письменника.

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Войнов О.Д.* Хто ж ви, пане Рембо? // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1997. — № 7.
- Градовський А.В.* "Шалений! Що зробив ти із своїм життям?" А. Рембо та М. Рильський // Там само. — 1998. — № 4.
- Косиков Г.К.* Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Пoesия французского символизма. — М., 1993.
- Паламар О.* "Я знаю небеса, роздерті блискавками..." // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1996. — № 5—6.
- Покальчук Ю.* "Я — це хтось інший..." // Там само. — 1997. — № 16.
- Тузков С.* Кольорова символіка в поезії А. Рембо // Там само. — 1998. — № 23.

зображення чи виявлення емоційно-естетичного ставлення до нього.

Літота (грецьк. *litotes* — простота, помірність) — один із засобів підсилення виразності мови; троп, протилежний гіперболі, побудований на художньому применшенні тієї чи іншої ознаки зображуваного предмета, явища, дії.

Метафора (грецьк. *metáphora* — перенесення, уподібнення) — один із основних тропів поетичного мовлення; вживання слів у переносному значенні на підставі подібності ознак зображуваних предметів чи явищ.

Метонімія (грецьк. *metonímia* — перейменовувати) — різновид тропа, близький до метафори, в якому переноситься значення слів і окремих явищ та предметів на інші за суміжністю.

Явищами, пов'язаними між собою засобами метонімії, можуть бути: часткове і ціле, річ і матеріал, ознака та її носій, автор і його твір тощо.

Синекдоха (грецьк. *synekdoché* — співвіднесення) — один із засобів увиразнення поетичного мовлення, різновид метонімії, заснований на кількісному зіставленні предметів та явищ (вживання однини у значенні множини і навпаки, видового поняття замість родового тощо).

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Як склалася життєва й творча доля Рембо? Чому, на вашу думку, він полишив поезію в ранньому віці? У чому ви бачите сенс тривалих мандрівок письменника?
- ПОДУМАЙТЕ** Як можна сприймати образ “п’яного корабля” в однойменному вірші Рембо? Які відчуття виникають у вірші “Вороння”? Що поєднує вірші “Голосівки” та “Відчуття”?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Що відрізняє ліричного героя Рембо від героя Верлена?

вивчення англійської мови, щоб згодом читати твори улюбленого письменника в оригіналі.

У віці 21 року Малларме, відмовившись від кар'єри урядовця, 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. Незвичайним у його житті в ті часи було лише одне: скромний учитель писав дивовижні вірші, які почали з'являтися в пресі з 1862 р. Дебютував він лірико-авталогічними (подібними до античних) творами, що дало підставу критикам віднести його до напрямку "парнасців". У 1866 р. вірші С. Малларме друкуються у "Сучасному Парнасі".

У цей час поет написав більшість своїх творів, але лише деякі з них побачили світ. Він не дуже прагнув друкуватися, і причин для цього, мабуть, було декілька. Одна з них — почуття невдоволення собою й усім навколо себе, характерне для французької інтелігенції кінця століття. Крім того, в ці роки у свідомості 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, повністю позбавлену суб'єктивності й випадковості, у якій "текст говорив би сам за себе, без авторського голосу", Малларме був вірний усе своє життя. Він сприймав Книгу як щось священне, як "таємницю", яку не можна висловити звичайною мовою. Можливо, й у своїх малотиражних вишуканих виданнях він бачив ніби недовершений прообраз предмета своїх мрій.

Під час Комуни поет отримав посаду бібліотекаря у революційному Парижі.

У 70-ті роки Малларме переходить до нової — символістської, манери письма. Підґрунтям поетичного символізму є, на його думку, ідея гармонії всесвіту і паралелізму між світом ідей і світом чуттєвих явищ. Будь-яке уявлення має у світі зовнішньому свій символ, нагадуючи про який, поет неодмінно викликає у читача бажане відчуття.

Керуючись цією теорією, Малларме на практиці намагається відобразити ускладнену людську психіку з допомогою суб'єктивних символів. У цей період творчості він написав небагато поезій, переважно сонети, декілька віршів у прозі, роздуми про мистецтво, найважливіші з яких зібрані під назвою "*Варіації на одну тему*" (1895—1896), і переклав прозою вірші Е. По.

Свою незрозумілістю він схожий на гностика чи кабаліста, бо для них, як і для нього, все в природі лиш знак і відповідність. Саме тут, в теорії аналогій, ховається найбільша таємниця, ключ до мистецтва Малларме.

А. Франс

Стефан Малларме

(1842—1898)

Творчість французького поета-символіста Стефана Малларме сучасники сприймали по-різному: одні — як диво, найвищий ступінь майстерності, інші — як складну і незрозумілу таємницю. А.Франс пояснив цей феномен так: "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". Спадщина Малларме відрізняється новаторством у царині вічних ідей і символів, які у нього відтворюють сильні й болючі почуття доби.

Життєвий шлях

Стефан Малларме народився 18 березня 1842 р. у Парижі в сім'ї крупного урядовця, в родині з давніми революційними традиціями: дід поета був членом Конвенту від якобінської партії. 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 Стефану.

Раннє сирітство (мати померла 1847 р., коли хлопчикові було п'ять років) наклало відбиток на його подальшу долю. Вихованням Стефана займалася його бабуся. Освіту він здобував у пансіонах і ліцеях, де вперше пізнав "смак" власних літературних спроб. Захоплений творчістю Едгара По, вирушив до Лондона для

ного разу непередбачувана; мова позбавлена пихатості та екзальтованого ліризму, яка не терпіла легковажних зворотів і скрізь відповідала вимогам мелодійності, — ось деякі особливості його поетичного почерку.

У 1896 р. товариші по перу оголошують Малларме “Королем поетів”; він успадковує цей титул від П. Верлена, який вже пішов із життя. Це була своєрідна нагорода за нескінченні ночі виснажливої праці, за вперті, тяжкі пошуки зовсім нової поетичної мови, коли на шліфування одного сонета йшли не роки, а десятиліття, а на написання драматичної поеми “*Тродіада*” не вистачило цілого життя.

Малларме помер 9 вересня 1898 р., так і не дописавши своєї Книги, про яку мріяв усе життя. Він залишив після себе тоненьку книжку із 65 віршів, кожен з яких вартий багатьох великих томів. Недарма обсяг критичної літератури про письменника у сотні разів перевищує написане ним.

Уся творчість Малларме позначена духовним конфліктом з навколишнім світом, із французьким суспільством другої половини XIX ст., хоча цей конфлікт не мав яскравих проявів у біографії митця на відміну від інших письменників.

ЕСТЕТИЧНІ ПОШУКИ

Творчість Малларме — зразок високої майстерності й довершеності — таємнича за своєю природою. Щоб зрозуміти її, потрібні не лише старанність і велика підготовка, а й близькість, спорідненість душ читача й поета. Тільки уважне читання допоможе розкрити надзвичайну насиченість слів (протиставлення містичного світу надпочуттєвих “ідей” реальному світові речей), вкладену в них магічність. Секрети такого тайнопису — у платонізмі поета. Він, як стверджує А. Франс, “...вірив, що точні відповідності між світом абстрактним і світом фізичним встановлені споконвічно, що божественний розум несе у собі синоптичну картину всіх цих непорушних паралелей і що, коли поет їх відкриває, вони виникають у його свідомості з такою очевидністю, що немає потреби їх доводити”.

Отож, якщо раніше поезія прагнула якомога докладніше відобразити світ речей, то відтепер її завдання, за переконанням Малларме, у тому, щоб знайти приховану подібність між предметами, розкрити невидимі відноси-

У 1876 р. окремим виданням з малюнком Едуарда Мане тиражем у 195 примірників він випустив свою відому еклогу "Полудень фавна".

Слава до Малларме (але у вузькому колі шанувальників його таланту) прийшла в середині 80-х років. У цьому позитивну роль відіграли захоплена стаття П. Верлена із циклу "Прокляті поети" і роман Ж.-К. Гюїсманса "Навпаки", герой якого, витончений цінитель краси Дез Ессент, зарахував Малларме до числа своїх літературних кумирів. Мало кому відомий до того часу поет стає головою 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. Мане, Е. Дега, П. Гоген; композитор К. Дебюссі та багато інших. У затишній, скромно умебльованій вітальні майже не говорили: сюди приходили слухати довгий, заворожуючий монолог господаря — поета, "учителя" Стефана Малларме.

Лише в колі однодумців поет мав змогу відійти від протиріч, складності й заплутаності реального світу. "Якими далекими були від цієї маленької кімнати, — згадує сучасник, — 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 прибічниками нового напрямку в літературі — символізму.

Знову поживляється його творча діяльність: продовжуючи працювати над Книгою, він водночас друкує декілька циклів есе, а також низку нових віршів. У 1887 р. у вишуканому оформленні, кількістю лише 47 примірників виходить перша збірка віршів поета. Усього того, що подобалося більшості читачів, ця поезія була позбавлена: ні красномовства, ні глибокодумних сентенцій, ні найменшої поступки звичайним формам, ні частки того "занадто людського", що губить стільки віршів. Манера висловлення кож-

* Еклога — різновид буколичної (пастушої) поезії, яка будується за принципом діалогу між пастухами та пастушками.

свій буфет", — зауваження, яке розкриває власне суть його поезики. Для Малларме однаково придатні будь-які предмети — буфет, фіранка, ліжко, віяло тощо, бо кінець кінцем усі вони однаковою мірою підпорядковані "розпредмеченню". До краю наближаючись один до одного і один в одному відображаючись, вони на очах втрачають чуттєву конкретність, таять і вичерпуються: поет ніби випаровує з них "чисті поняття", які складаються в абстрактну, абсолютно ідеальну конструкцію Всесвіту, де міститься його Необхідність, або Краса.

Але ця Краса, за Малларме, лише формальна впорядкованість матерії; вона позбавлена моральної наповненості, у неї немає ніякої мети — тільки внутрішня доцільність. Ось чому, на думку дослідників, Краса поета понад усе нагадує ажурне мереживо, де вузли-речі витончені до краю, а нитки, які їх зв'язують, виявляються незмінно важливішими за те, що вони зв'язують. Це мереживо ні на чому не тримається, висить у порожнечі, а крізь нього просвічується темне провалля, Ніщо, яке викликає у поета почуття жаху.

Розробивши техніку сугестії, примусивши читача пережити реально дійсність як "таємницю", яка вимагає розгадки, викорінивши у собі "нечисте я" суб'єктивності і "надавши ініціативу словам", Малларме сподівався підібрати "ключ" до всесвіту і дати "орфічне пояснення Землі".

Але ранньому Малларме, який учився світорозуміння у Ш. Бодлера і майстерності у віртуоза-парнасця Т. Ванвіля, до цього ще далеко, хоча зерна розумової схильності до пошуків нової поезики як засобу заклинання відсутньої Присутності є уже у віршах його молодості "Весняне оновлення", "Літня печаль", "Зітхання", "Дар поезії". Своє поривання із земного "тліну" до блакиті холодних осінніх небес він висловлює витончено, але досить відверто:

Я весь стомився так! Всі прочитав я книги.
Тікати! Тікати звідсіль! Для птиці скільки втіхи
Серед незнаних хвиль плисти у небесах!

(Переклад М. Терещенка)

У вірші "Дзвонар" чітко звучить мотив творчого безсилья поета, відторгнутого як від світу життєвої прози, так і від самого ідеалу, до якого він прагне. Автор уподібнює поета дзвонарю, який б'є у дзвони "задля слави ідеалу", але сам не чує їх звука.

ни, які незримо пронизують усю предметну дійсність. Ця дійсність повинна бути “розпредмечена” так, щоб замість конкретної речі перед нами постала її “суцця ідея”, яка визначається її місцем в аналогічній структурі світобудови. “Я кажу: квітка! — пояснює свою думку Малларме, — і ось із глибини забуття, куди від звуків мого голосу поринають силуети будь-яких конкретних квіток, починає виростати щось інше, ніж відомі мені квіткові чашечки; це... виникає сама чаруюча ідея квітки, якої не знайти у жодному реальному букеті”.

Звідси — найважливіша заповідь Малларме: “Малювати не річ, а враження, яке вона справляє”, причому під “враженням” він розумів не суб’єктивний і короткочасний (імпресіоністичний) ефект від швидкозмінного зовнішнього світу, а ту омріяну мить, коли поету вдається доторкнутися до потаємного “змісту” предмета. Зробити це можна, лише відмовившись від старої, описової поетичної мови і створивши натомість нову — сутєстивну (мову навіювань, натяків). За його словами, предмет, якого торкається звичайне слово, миттєво ущільнюється, стає відчутним, ніби напружується і стискається у грудку, щоб заявити про своє індивідуальне існування. А предмет, якого торкнулося сутєстивне слово, навпаки, ніби розслабляється і розкривається — розкривається як усередину (роблячи доступною власну глибину), так і назовні, назустріч іншим предметам, які починають перетікати і перетворюватися одне на одне найнесподіванішим чином. Довершене володіння цим таємством, на думку Малларме, якраз і створює символ.

Сам він був поетом, який володів унікальним даром відчувати цю опосередковану схожість між надто різноплановими явищами. Його метафори-аналогії, на перший погляд, надмірно вибагливі й неймовірні, насправді, якщо над ними замислитися, вражають своєю абсолютною точністю.

При цьому, домагаючись “розпредмечення” реальності, Малларме водночас досягає і протилежного ефекту — її дивовижного ущільнення. Приховуючи від читача мотивацію своїх метафор, кінці аналогічних асоціацій, він стягує зовсім різні предмети в один вузол, у нерозчленований згусток, завдяки чому виникає не тільки “темрява” його поезії, але й відчуття, що в одному вірші (навіть у строфі) і справді сконцентровано цілий світ. А втім, одному читачеві, який захоплювався цим ефектом, поет не без гумору відповів: “Та що ви! Це я просто зобразив

словами, “зображенню не речі, а того, як вона на нас впливає, звільняючи тим самим слово від наповнення самою дійсністю”. Усе частіше він звертається до засобів вираження, які б сприяли ніби вилученню слів з їх звичайних змістових гнізд. Серед них — складний синтаксис, заплутані петлі підрядних речень і дісприкметникових зворотів, пропуски-стягнення, ламкі переривання, вставні обмовки, ходи назад, метафори-перефрази, які не є власне метафорами, тобто не переносять ознаки предметного світу у світ психологічних переживань і навпаки, а прирівнюють їх.

Малларме ще за життя часто докоряли за “темряву”, незрозумілість. Для самого поета річ тут була у принциповому переконанні, що “назвати предмет — означає на три чверті знищити насолоду від віршів, яка полягає у поступовому їх розгадуванні...” Нерідко він навіть навмисно вводить у текст малозрозумілі іншомовні слова, наприклад загадкові імена Анастасій і Пульхерія у “Прозі для Дез Ессента” (1884), які дають особливо широкий простір для символічних інтерпретацій. У цьому ж творі є образи Гіперболи, Пам’яті, Сестри, які то зливаються, то протиставляються один одному, символізуючи душевні рухи і багатство поетичної свідомості. Поет прагне за межі не лише світу, але й слова, подолати предметність суб’єктивності, створити із звичайної утилітарної мови нову словесну тканину, адекватну неувяній складності, швидкоплинності, багатству і витонченості душевних порухів, які не можна передати. Кінцева мета письменника — відтворити неперервний потік думок, поетичних асоціацій, найтонших відчуттів. Важливими стають не кінцеві фіксовані ідеї-обмани, а сам хід свідомості, вільної від речевості, її невисловленість, а не результат.

“Еліптичним викладом думки” (А. Франс), стислістю образів і плавним ритмом вирізняється маленький шедевр Малларме “Осіньна скарга”, який своєю завершеністю нагадує вірші в прозі Ш. Бодлера.

“Відтоді, як Марія покинула мене й переселилась на іншу зірку (на Оріон? на Альтаір? чи до тебе, Зелена Венеро?) — мені завше смакує самотність. Скільки довгих днів я провів на самоті зі своїм котом, чи усамітнївшись з кимось із останніх письменників епохи занепаду Риму; бо відтоді, як щезло це біле створіння, мені полюбилось неймовірно все, що вмищується в слові “крах”. Так, моя улюблена пора року — це останні, втомлені дні літа, поруч сходянок в осінь, а найулюбленіша денна

У віршах 60-х років, дотримуючись традиції романтичної лірики, поет зазвичай показує світ очима того чи іншого ліричного героя. Він одягає все нові й нові маски: дзвонаря ("Дзвонар"), блазня ("Покараний палець") чи героїні незавершеної драматичної поеми "Іродіада" (1867—1869), яка не хоче бачити нічого бездуховного біля себе. З Іродіадою (квітучою задля самої себе, яка насолоджується "жахом незайманості") у творчість Малларме входять мотиви безплідної мрії. Язичницька еклога "Полудень фавна" — твір більш завершений, ніж поема "Іродіада". У ній, як стверджує А. Франс, звучить думка про те, що "бажання — радість більш захоплююча, аніж вдоволення бажання". Це положення підтверджується в наступних алегоричних рядках:

Понад озерами квітує, зняряддя втечі,
 Зла Сірінкс, і чекай мене, де їхня синь.
 Я ж, гордий з власних слів, розмову про богинь
 Провадитиму ще на славу їм безкраю,
 Допоки й пояси з їх тіней поздймаю.
 Так, смокчучи нектар іскристого вина,
 Щоб жалю збутися, неначе він мана,
 Хмільний, підношу я порожнє гроно вгору
 І, надимаючи шкірки його, в прозору
 Далінь гляжу, аж тьми впаде густий покров.

(Переклад О. Зуєвського)

Еклога відзначається ретельно продуманою простотою, яка дає змогу поетові зі "сліпучою ясністю" (Фр. Жамм) намалювати образ чуттєвого фавна". Цей твір став темою оркестрової прелюдії Клода Дебюссі (1892), яка у свою чергу була інтерпретована в балетній виставі російським хореографом Сергієм Дягілевім.

Однак, починаючи уже з язичницької еклоги, образ світу у творах поета поступово втрачає свою щільність і речовинність. Малларме понад усе віддає перевагу, за його

* На думку дослідників, у цьому імені, яке зачарувало Малларме своїм звучанням, поєднуються два обличчя: власне Іродіада (7 р. до н.е. — 39 р. н.е.) — дружина іудейського царя Ірода Антипи, та її дочка від першого шлюбу (з братом Антипи) Соломея. Іродіада у письменника не стільки персонаж Священного Писання, скільки символічна фігура з поетичним колом асоціацій. Вперше цей персонаж з'явився у вірші "Квіти".

** Фавн — у римській міфології бог плодороддя, покровитель скотарства, полів і лісів. Відповідає грецькому Пану.

ди величезної інтелектуальної праці. Для поета акт творіння — священнодійство, а поезія — мистецтво душі.

Творча самостійність, самовизначення поета поряд із засвоєнням досвіду вчителів (Т. Готье, Ш. Бодлера, Т. Ван-Віля) помітні вже в його ранніх віршах. Відчуваючи своє місце в літературі, мету і справжнє призначення митця, Малларме напередодні епохи катастроф і розпаду цінностей намагався одухотворити буття за допомогою слова. "Дар поезії" — це зразок гармонії думки і почуття, ритму і руху, вишуканості й досконалості. Тут промовляє саме слово і, промовляючи, вібує, переливається, мерехтить, стаючи асоціативним, гнучким.

Мовою Малларме поезія, яка відкриває таємниці й здійснює дива, начебто набуває єдиного, божественного начала, покликаного надихати земний світ, відроджувати людство до ідеального, досконалого життя. У вірші поезія персоніфікується, обожнюється, зводиться у ранг Матері, Годувальниці, чий тихий голос мелодійніший за віолу. Проте в цей мотив влітається трагічна нота, яка пов'язана зі світосприйняттям поета. Він, відхрещуючись від абсурдної дійсності, поринає в марення внутрішнього світу, відокремлює Поезію-Красу від Правди-Дійсності.

Розвиваючи культивований парнасями ідеал досконалості, Малларме перетворює поезію на орієнтовану на інтуїцію музику, яка уникає конкретності, а саме грою співзвуч навією різноманітність символічних образів. Для того щоб висловити неказане, поет ускладнює синтаксис, порушує мовленнєвий ряд інверсіями, використовує несподівані словосполучення, порушує звичайні норми задля асоціативної стислості та ритмічної музичності. Цілісність вірша — у нерозривній єдності контрастних планів зображення: піднесеного і нищого. Мова вірша — умовно символічна, складається із загадкових натяків і визначень. Холодна льодянистість — характерна особливість манери оповіді Малларме, бо поезія для нього — якась загальна і недосяжна мета.

“ЛЕБІДЬ”

Тема сумної, але, безперечно, прекрасної долі поета найповніше осмислена в одному з найкращих сонетів пізнього періоду творчості “Лебідь”. У розкритті теми автор вдається до дивовижних за своєю інтелектуальною насиченістю і образністю узагальнених символів. Створює вірш рупійна метафора, яка не декламується, а ніби співається. Сфери

година моїх прогулянок — це пора, коли сонце відпочиває, готуючись щезнути, коли його мідно-жовте проміння лягає на сірі стіни, а мідно-червоне — на шпоби вікон. Ось так і в літературі мій розум шукає усолодженія в смертельно хворій поезії останніх днів Риму, але тих днів, коли ще не відчувається ні найменших ознак наближення варварів-оновлювачів, і не чути ще дів'яцької латини перших християнських писань..." (Переклад Х. Бруса).

Прагнення адекватно передати життя душі вимагало від поета нових мовних засобів. Він усе частіше уникає пунктуації, зводить до мінімуму кількість дієслів, віддає перевагу неперервному словесному потокові граматично звільненої мови. Остання поема "Удача ніколи не знищить випадок" (1897) становить собою лише одну довгу фразу без розділових знаків, з численними інверсіями (переставленнями) частин мови і членів речення, зміною місцями цілих синтаксичних одиниць; фразу, яка створює враження хиткості, багатомірності, багатозначності, асоціативності. Поема навіть надрукована незвичайно — сходянками навскоси через дві сторінки, із застосуванням шрифту різних розмірів. Метод побудови символів тут — радість відгадування, пошук аналогій між тим, що не можна зіставляти. Безодні, Пучини у творі протистоять Повелитель. Це і Бог, і Свідомість, і Дух, і Мистецтво, і Мудрість, і Поет — усе, що може протистояти шаленству хвиль, мороку печер, бездуховному життю. Головний же символ — аварія корабля. Ніяка удача, ніякий успіх, найвищий злет не виключають випадку: прагнучи піднятися над світом, Повелитель приречений на катастрофу. Але хоч буря, стихія перемагають і поет іде в пучину Океану, його стиснута рука піднімається над поверхнею, його перо летить над безоднею — і лише одне, це перо, непідвладне ні пучині, ні часу, ні людям.

Звільнення від матерії було необхідне Малларме для відходу від її зла. Але це зовсім не втеча від життя. Трагізм існування, затьмареність буття — вихідна точка його мистецтва. Оскільки буття — це морок, й іншого не дано, потрібно шукати світло у надлюдських сферах. Власне кажучи, Малларме оптиміст, але його надія має корені не в темряві буття, а у світлій ідеї подолання мороку силою духу.

“ДАР ПОЕЗІЇ”

Для Малларме мистецтво перестає бути розвагою, воне набуває іншої якості — васолоди подвижництва, насоло-

Про край омріяний і прибраний у шати,
Коли кругом нудьга і крижані світи.

Тремтяча шия снить у білій агонії,
Розбити б простір той, що в іней завії!
Але гнітять земля, і падає крило.

Мов привид, що застиг в блискучім пориванні,
Самотній лебідь вкрив своє ясне чоло
Презирства гордим сном у марному вигнанні.

У світову літературу Стефан Малларме увійшов як лірик, у творчості якого відображено свідомість французької інтелігенції напередодні нового століття, її прагнення поновити втрачену єдність художника зі світом. Невипадково один з його сучасників зауважив: "У мистецтві Малларме — наша жива совість". "Певно, — розмірковує А. Франс, — що нам, тим, хто не вхожий до цього святилища... хотілося б, щоб творчість майстра і його вчення були не так закодовані та втаємнічені. Але як не поважати цю думку — горду й ніжну, несхитну й доброзичливу? Як не піддатися чарам цього таланту, що крізь сутінки, немов коштовне каміння, випромінює сяйво, проникає нам в серце?" Під впливом естетики Малларме формувалась поетична думка багатьох поколінь (М. Метерлінк, Г. Аполлінер, В. Незвал, В. Хлебніков, М. Гумільов, А. Ахматова та ін.).

3 теорії літератури

Стилістична фігура (лат. *stylos* — грифель для писання та *figura* — образ, зовнішній вигляд) — незвичні синтаксичні звороти, які вживаються задля оздобу мовлення.

Досить поширені в поезії, покликані не лише індивідуалізувати мовлення автора, а й збагатити його емоційними нюансами, увиразнити художнє зображення. Це анафора, епіфора, градація, інверсія тощо.

Анафора (грецьк. *anaphero* — піднесення) — стилістична фігура; єдинопочаток; вживаний на початку віршових рядків звуковий, лексичний повтор чи повторення в цілому творі або в його частинах синтаксичних, строфічних структурах.

об'єктивного (лебідь, який вмерз у прозорий лід покинутого озера) і суб'єктивного (поет) переплітаються, утворюючи символічну дwoедність. Приречена на страждання душа поета "запозичує" із зовнішнього світу явища, які спроможні передати її стан. Страшна, безмежна туга звучить у 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 героїв ранньої лірики поета, змінюється тут на м'який, мудрий смуток.

Володіючи особливою духовною енергією, Малларме прагне надати поезії магічної значущості, гідної світобудови. Самотність пробуджує у поета уражену гордість. Хоча лебедя скували "крижані світи", він "вкрив своє ясне чоло презирства гордим сном у марному вигнанні". Малларме проголошує не презирство до оточення, а незворотність духовного сходження і культури. Сама поезія французького метра символізму — це постійне утвердження пріоритету культури, доказ знищення матерії силою духу.

Сонет "Лебідь" — наочне підтвердження новаторства поета. На тлі французької поетичної традиції, де панували риторика і як її зовнішнє вираження — 12-складовий олександрійський вірш, твір Малларме сприймається як виклик, з його інверсіями, звертаннями, підрядними реченнями, які порушують лінійну структуру фрази, зі старанно обробленою метричною системою, із прозорістю та барвистістю слова і мелодійністю.

Утверджуючи тезу про те, що у поезії завжди повинна бути загадка, поет будує сонет на поступовому розкритті таємниці, викликаючи у читача певні художні образи. Його прихованою метою було пройти крізь товщу буття і тим самим приєднатися до абсолютного ідеалу. Для цього він використовує слова, які неначе вислизують із власної звичайної семантики і стають асоціативними образами, символами.

Переклад Миколи Терещенка майстерно передає атмосферу вірша, його образність та логіку структури:

Безсмертний, чарівний, скажи, невинний, ти
Ударами крила чи зможеш розламати
Це озеро міцне, де мріє крізь загати
Прозорих зльотів лід, у сійві краси?

Як лебедю в житті цей сон перемогти?
Немає більш йому надії заспівати

Я — поет Тіла і я —

поет Душі,
Зі мною всі насолоди раю
та всі болі пекла зі
мною...

Уолт Уїтмен

Уолт Уїтмен

(1819—1892)

Уолт Уїтмен — американський поет, оригінальний мислитель, публіцист, критик, прозаїк, одна з найяскравіших постатей в історії світової культури. Протягом усього творчого життя він писав одну книгу — “Листя трави”, яка стала втіленням оригінального світобачення її автора. Вона увібрала, здається, усе, починаючи від пагіця трави, окремої особи і закінчуючи космосом і Всесвітом. Уїтмена важко з кимось порівнювати, бо він ні на кого не схожий. Це був справжній новатор, який сміливо руйнував ustalені традиції та норми. Поставивши в центр своєї оригінальної поетичної системи окрему особу, узагальнене поетичне “я”, він оспівав красу людського тіла і людської душі, показав гармонію в природі та негармонію в людському суспільстві.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Предки поета були вихідцями з Голландії. Народився Уолт Уїтмен 31 травня 1819 р. у бідній фермерській сім’ї в селищі на острові Лонг-Айленд неподалік від Брукліна (штат Нью-Йорк). У багатодітній родині було дев’ятеро дітей, серед яких Уолт був старшим. Деякий час (з 1825 по 1830) відвідував бруклінську школу, але через матеріальні нестатки вимушений був залишити навчання. Йому довелося змінити багато професій: розсильний, друкар-складальник, учитель, журналіст, редактор провінційних газет. Він любив подорожувати. За свідченнями біографів, пішки пройшов через 17 штатів. Його любов до усамітнення дивувала тих, хто його знав.

Починаючи з кінця 30-х років, у журналах з’являються різноманітні за тематикою статті Уїтмена, у яких він, зокрема, виступав проти поклоніння долару,

Епіфора (грецьк. *epiphora* — перенесення, повторення) — стилістична фігура, протилежна анафорі, повторення однакових слів, звукосполучень, словосполучень наприкінці віршових рядків, строф у великих поетичних творах, фраз — у прозі чи драмі.

Вживається задля увиразнення художнього мовлення.

Градація (лат. *gradatio* — поступове підвищення, посилення) — стилістична фігура, яка полягає у поступовому підсиленні засобів художньої виразності задля підвищення чи зниження їхньої емоційно-сміслової значущості.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Як сприймали сучасники поетичний доробок Малларме?
Назвіть основні етапи творчості поета. Дайте загальну характеристику кожному з них.
- ПОДУМАЙТЕ** У чому полягають естетичні принципи символістської теорії Малларме?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Порівняйте поетичний стиль Малларме ("Дар поезії") і Верлена ("Мистецтво поетичне"). Визначте спільні й протилежні риси.
- НАПИШІТЬ** Як ви розумієте вислів одного із сучасників поета: "У мистецтві Малларме — жива совість"?

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Великовский С. Подвластно ль выражению невыразимое? Стефан Малларме // Великовский С. В скрещеньи лучей. — М., 1987.
- Гарин И. Третий волхв поэзии // Гарин И. Пророки и поэты. Собрание сочинений в двух томах. — Т. 2. — М., 1992.
- Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Пoesия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. — М., 1993.

Особливості світогляду

Уйтмена-поета важко зрозуміти, не усвідомивши, яким оригінальним філософом він був. Політичні, естетичні, філософські погляди письменника знайшли відображення у *"Листі трави"* - книзі його життя.

Уйтмен - гуманіст з великої літери. Гуманістичне ставлення до навколишнього життя, можливо, почало формуватися в його душі ще з дитячих років під впливом Біблії. Цю книгу читали в батьківській оселі щодня, знали її напам'ять. Може, звідси беруть початок такі важливі для творчості письменника ідеї, як рівноправність всіх людей, віра у братерство народів і невичерпність людського генія?

Великий вплив на формування його світогляду мала філософія трансценденталізму*, яка набула великого поширення в США. Американські трансценденталісти поділяли думку І. Канта про те, що людська свідомість від народження не чиста дошка. У 1836 р. у Бостоні був організований "Трансцендентальний клуб" на чолі з Р. Емерсоном, до якого входили Г. Торо, М. Фуллер та ін.

Трансценденталісти не сприймали капіталістичного накопичення, протиставляли йому вищі духовні цінності. Вони поставили в центр всесвіту людську особистість, наділену божественною душею, яка не визнає над собою ніякої влади, крім закону "я". У трактаті "Довір'я до себе", американський письменник і філософ Ральф Емерсон, якого високо цінував Уйтмен, відзначив, що людину треба цінувати не за багатства, а за особисті якості, вона має покладатися на себе і шукати шляхів до правильного життя. У праці "Природа" він наголошував, що з філософської точки зору Всесвіт поділяється на Природу і Душу. На світогляд Уйтмена вплинули такі ідеї американських трансценденталістів, як "довір'я до себе", духовна незалежність, божественність людського "я", рівність людей, пантеїстичне сприйняття життя (ототожнювання Бога з природою), віра в існування "наддуші", частинки якої містяться в кожній людині.

* Трансценденталізм (від лат. *transcendens* — те, що виходить за межі чого-небудь, позасвідоме) — самобутня релігійно-філософська й етична система, в основу якої було покладено вчення І. Канта про апріорне знання, яке нібито одвічно притаманне свідомості й є умовою будь-якого досвіду. Терміном трансцендентний позначається потойбічне, те, що лежить за межами людського пізнання.

підкреслював, що гонитва за грошима призводить до духовного спустошення.

У літературне життя Америки прийшов пізно. На поетичному парнасі з'явився несподівано і, здається, не мав періоду школярства. Щоб зрозуміти унікальність появи нового таланту, одні дослідники вдаються до містичних пояснень, інші відзначають велику підготовчу роботу письменника, про яку свідчать його записники.

У 1850 р. було надруковано декілька віршів поета, — зокрема *“Європа”*. У цьому творі автор висловив своє розуміння історії, революційних подій 1848 р. (*“Королівську жорстокість зневажив народ”*), оспівав свободу (*“Свободо! Хай інші не вірять в тебе — я вірю завжди”*).

Ранні вірші були лише провісниками народження оригінального, самобутнього поета, котрий сміливо заявив про себе у збірці *“Листя трави”*, перше видання якої вийшло у Нью-Йорку 1855 р. Цей рік став долеосним у його творчості, поділивши життя письменника на два етапи: до і після появи збірки. Сучасникам і читачам наступних поколінь вона видається незвичною. Її космізм, філософічність, оригінальне світобачення, нетрадиційна форма віршів вражають. Особливе місце у структурі книги займає *“Пісня про себе”*, яка є однією з найважливіших її частин. Вона, як і збірка в цілому, — вираження поетичного кредо автора.

Побутує легенда, ніби у 1848 р. Уїтмен пережив сильне моральне потрясіння, яке визначило його подальшу долю і характер творчості. Але крім загадкового тлумачення існує і закономірне: усе, чого поет досяг у житті, — це наслідок постійного самовдосконалення і наполегливої праці. Його вчителем стало життя. Серед улюблених письменників — У. Шекспір, Ч. Діккенс, Жорж Санд, П.-Ж. Беранже, Ф. Купер.

Під час Громадянської війни 1861—1865 рр. Уїтмен працював санітаром у госпіталях. Подіям війни присвячено поезії *“Барабаний бій”* та *“Коли бузок розцвітав торік у моєму дворі”* (обидві 1865).

У 1873 р. 54-річного поета розбив параліч, до кінця життя він уже не зміг позбутися тяжкої хвороби. Прикутий до ліжка, письменник продовжував писати, і його твори були сповнені оптимізму і впевненості. Один з останніх віршів Уїтмена, в якому він прощається зі світом, — *“Прощавай, уяво”*. Образ уяви тут персоніфікований (*“Прощавай, дорогий мій друже, дорога любово! Я йду — і не знаю куди...”* 26 березня 1892 р. поета не стало.

Отже, "Листя трави" — книга, яку автор писав протягом майже 40 років. У статті "Погляд на пройдене" він так пояснив її задум: "Листя трави" — "це переважно спроба передати мою власну емоційну та особистісну природу... спроба скрупульозно — від початку до кінця — відтворити Особу, людське ество (мене самого в другій половині дев'ятнадцятого сторіччя в Америці), і зробити це вільно, вичерпно і правдиво".

Збірка сприймається як єдиний цілісний твір, який має оригінальну побудову і складається з окремих циклів.

Перекладач поезії Уйтмена Лесь Герасимчук зазначає, що тема книги — "це сам Уйтмен", сюжет — "Людина і Всесвіт", ідея — "вічне і неухильне торжество людини".

Про що ж писав Уйтмен? У підручниках і посібниках, виданих за радянських часів, він здебільшого характеризується як поет, який оспівував світову демократію, братерство усіх народів, людину праці, досягнення науки і технічного прогресу. Сьогодні цей загалом слухний підхід надається обмеженим, однобічним, бо важко навіть осягнути весь діапазон його поезії. До традиційного переліку треба додати: Уйтмен писав про душу і тіло, життя і смерть, про природу і людину, людину і космос, про чоловіка і жінку, Америку і американців, про поетів і поезію, війну і мир тощо.

Отже, назва збірки "Листя трави" відображає природну єдність людини зі світом, загальний взаємозв'язок усього існуючого — від листя трави до зірки, від землі до душі особистості, а також світлі надії письменника на духовне відродження людини й людства, які усвідомили свою сутність і призначення у всесвіті.

У "Листі трави" Уйтмен прагнув створити національний епос, який давав би вичерпну картину дійсності. Його "я" "спроектоване" на інших людей, на країни, космос.

Особливе місце у збірці посідає узагальнений образ Америки. У передмові до першого видання поет назвав Сполучені Штати "найвеличнішою з поем", а американців — "народом народів". Він намагався втілити віру в "американську мрію", у винятковість історичної місії США. Часом у віршах звучать ноти обурення нерішучою політикою президента щодо рабовласників Півдня, як у вірші "Штатам (у 16-е, 17-е і 18-е президентство)": "Мерзеннішого ще не було президентства... Опці люди — конгресмени? Ото справедливі судді? Опцей недорікуватий — президент?" (Переклад М. Тупайла).

У роки формування Уїтмена як поета великого поширення у суспільному житті Америки набули ідеї аболіціонізму (руху за скасування рабства негрів), який відіграв велику роль у Громадянській війні 1861—1865 рр. у США. Аболіціоністські погляди Уїтмена також відчутні в “Листі трави”. І в публіцистиці, і в поезії він завжди наголошував на великій ролі літератури у суспільному житті. “Мало хто свідомий того, -- писав поет, - наскільки велика література в усе проникає, задає всьому тон, формує ціле й окремих осіб та витонченими своїми засобами споруджує, підтримує або руйнує за бажанням”.

У памфлеті “Демократичні перспективи” він зазначав, що в цивілізації ХІХ ст. “література, безперечно, панує над усіма мистецтвами, виконує виняткову службову роль: формує характер і церкви, і школи, або приваємні могла б формувати. Сфера її впливу, справді, безмежна, особливо якщо ми залучаємо сюди літературу наукову”.

Поет любив Америку, прославляв її демократію, але де не заважало йому критично ставитися до багатьох явищ американського життя. “Ніколи ще, мабуть, не було такої пустки у серці, як сьогодні у нас, у Сполучених Штатах, - писав він у “Демократичних перспективах”. — Здається, залишила нас істинна віра. Ніхто щиро не вірить ні в основні засади держави (...), ні в людяність (...). У бізнесі є лише одна мета: будь-якими засобами домогтися зиску. У казці один дракон поглинув усіх інших драконів; зажерливість — ось наш дракон, що поглинув усіх інших”.

Збірка “Листя трави” (1855—1891)

Історія написання. Особливості тематики і композиції

Перше видання збірки письменник набрав власноруч у 1855 р. Воно було здійснене коштом автора, без зазначення його імені. Книга містила 12 віршів і поем без назви. На обкладинці домінував зелений колір. “...Це прапор моїх почуттів, зітканий із зеленої тканини — кольору надії”, — пояснював поет. Протягом усього життя з кожним черговим виданням він поповнював збірку, залишаючи символічну назву “Leaves of Grass”, яку можна перекладати порізно: “листя”, “стебла”, “паростки” трави і навіть “аркуші”. Третє видання 1860 р. налічувало вже майже 100 віршів. Останнє, найбільш повне видання 1891 р. вважається “виданням смертного ліжка”.

“ПІСНЯ ПРО СЕБЕ” – ПРОГРАМОВИЙ ТВІР ПОЕТА

Ключове місце у збірці “Листя трави” належить поемі “Пісня про себе”, яка стала своєрідним поетичним маніфестом автора. Він почав писати її у 1855 р.

Я, тридцятисемирічний, цілком при здоров’ї,
нині розпочинаю цю пісню і сподіваюся не
скінчити до смерті...

(Переклад Л. Герасимчука)

Сподівання письменника справдилися. Від видання до видання поема змінювалась. У першому — вона не мала назви і поділу на частини, у другому (1860) з’явилася назва “Поема про Уолта Уїтмена, американця”, у виданні 1880 р. — “Уолт Уїтмен”. Остаточна назва поеми датується 1881 р.

“Пісня про себе” не має сюжету у загальноприйнятому значенні. Але вона, як і збірка в цілому, містить ліричний центр: рух думок, почуттів об’єднує образ ліричного героя. Суб’єкт оповіді — “Я” — близький постаті творця книги, але не тотожний їй. “У мене є лише один центральний образ — узагальнена людська особистість, типізована через самого себе, — писав поет. — Але моя книга примушує мене, навіть робить абсолютно необхідним для кожного читача поставити себе на головне місце, стати живим джерелом, головною дійовою особою, яка переживає кожную сторінку, кожне почуття, кожен рядок”.

Поетичне “Я” Уїтмена постійно перевтілюється в інших людей і навіть у явища природи і має узагальнюючий філософський характер. Це “Я” всіх людей разом і кожного зокрема. “Уолт Уїтмен” — типізований образ, який вбирає в себе характерні риси американців.

Я — зі старих і молодих, настільки з дурних,
як і з мудрих складених,
Байдужий до інших, завжди уважний до інших,
Материнство в мені та батьківство, дитина я і
дорослий,
Я з грубого матеріалу і матеріалу тонкого,
Один з народу, що складається з багатьох
народів...

(Переклад Л. Герасимчука)

Хрестоматійними стали вірші, присвячені пам'яті вбитого найманцем президента Лінкольна, який був для поета символом демократії. Вірші "Коли бузок розцвітає торік у моєму дворі" (1865—1866) та "О капітане, мій капітане" (1865) сповнені мотивами жалю і туги.

Коли бузок розцвітає торік у моєму дворі
і велика зірка так рано в ніч упала з
вечірнього неба на заході,
Я сумував, і відтоді сумуватиму завжди, коли
настане весна.

Коли настане весна, всі троє будуть зі мною:
Бузок, що цвіте кожен рік, і зірка, що впала
на заході,

І думка про того, кого я люблю.

(Переклад В. Коптілова)

У вірші втілено елементи романтичного світобачення з властивим письменникові космізмом. На тлі квітучого бузку, листочки якого — "яскраво-зелені серця", "і кожен листок — це диво", змальовано образ труни, і все це супроводжує сумна інтонація реквієму.

У вірші "О капітане, мій капітане!" радість перемоги поєднується з мотивами смутку, причиною якого стала смерть президента. Важливу роль у структурі вірша відіграють образи-символи: Америка — корабель, Лінкольн — Капітан і батько.

О Капітане! Мій Капітане! Наш корабель переміг
всі негоди,

Скінчено подорож нашу жажливу, ми досягли
нагороди,

Порт ось вже тут, дзвони гудуть, люд весь
довкола святкує,

Очі всі стежать, кільки ваш тривкий, судно
відважне і люте;

Та о серце! Серце! Серце!

О червоні картини нестерпні,

Де на палубі мій капітан лежить,

Що впає холодний і мертвий.

(Переклад І. Кулика)

До перекладу цього вірша зверталися українські поети В. Мисик, М. Тупайло, І. Кулик та ін.

Я чую добре поставлене сопрано...
 Оркестр закружляв мене по орбіті більшій,
 ніж орбіта Урана...
 (Переклад Л. Герасимчука)

Як неможливо окреслити тематичні мотиви великого музичного твору, так неможливо це зробити і з "Піснею про себе".

Впадає в око демократизм поглядів автора, який із симпатією ставиться до людей усіх професій, віросповідань і кольору шкіри. У нього немає однозначних відповідей на поставлені запитання, і він не завжди може пояснити те, що відбувається навкруги, але це приваблює.

Спитала дитина: "Що таке трава?" — і повні жмені
 мені простягла.
 Що відповісти дитині? Не більше за неї я знаю,
 що таке трава.
 Може, це вдачі моєї прапор,
 із зеленої — кольору надії — тканини
 зітканий.

А може, це хустинка від Бога,
 Напахчена, навмисно зронена в подарунок нам,
 на згадку,
 Десь у куточку й вензель власника, —
 щоб помітили ми, звернули увагу, запитали — чия?
 А може, трава — й сама є дитина, зрощене немовля
 з'єлені.

А може, — це ієрогліф один і той самий,
 Що означає: "Росту, де багато землі й де мало,
 Між чорними та білими людьми...
 (Переклад Л. Герасимчука)

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ, НОВАТОРСТВО УЙТМЕНА

Збірка "Листя трави" увібрала кращі традиції романтичної поезії й водночас відкрила шляхи для розвитку реалістичної поезики. В ній часто наводяться образи моря, ночі, небесних світил, які традиційно використовували романтики. Усі природні стихії тут живуть, мають душу. Книга "дихає" романтичним пантеїзмом.

Ти, море. Я й тобі віддаюсь — я здогадуюсь,
 що ти маєш на думці,

Його "Я" належить до "усіх епох і всіх земель". Об'єктом дослідження романтиків була людська особистість, але У. Уїтмен, якому були близькі їхні погляди, зображував її з іншого боку. У вірші "Себе я оспівую" (із циклу "Написи") він проголошував:

Себе я оспівую — просту окрему Особу,
Проте вживаю слово "Демократичність" і
термін "Людський загаль".

Оспіваймо фізіологію: бо від маківки
до мізинчика на носі — все оспівування
варте;

Не лише про лице співаймо, не лише про людський
мозок — не тільки вони
гідні Музи, я скажу, співаймо про
цілість тугих довершених форм, вони
тільки гідні її.

(Переклад В. Коротича)

Погляд на людське тіло в поезії У. Уїтмена нагадує про ставлення до нього древніх греків, що не було характерним для літературної традиції ХІХ ст. Не випадково пуританська Америка не сприйняла поета. Романтики оспівували людську душу, а він — гармонію душі і тіла. У "Пісні про себе" ця тема посідає важливе місце.

Я сказав, що душа не більша за тіло,

І сказав, що тіло не більше за душу

.....
Я поет Тіла і я поет Душі

.....
Я поет жінки так само, як і чоловіка,

Я кажу, що так само чудово жінкою бути, як і
чоловіком,

І кажу, що нема більшої величі, ніж бути
матір'ю людей.

(Переклад Л. Герасимчука)

Найяскравіше ця тема виражена у циклі "Діти Адама". "Пісня про себе" — поема надзвичайно багатоголоса. Її звучання можна порівняти зі звучанням хору, оркестру і соло.

Я чую хор, це велика опера.

Це справжня музика! Вона мене тішить.

жить стояти, несучи ту поетичну потенцію, яку йому задано нести автором”.

Уїтмена вважають піонером у галузі теорії сленгу і одним із засновників американської мови. Його “мовний експеримент” полягав, зокрема, у демократизації художньої мови. Він сміливо звертається до народних джерел і закликає інших письменників вживати слова, з допомогою яких можна точніше відобразити життя Америки. Особливу увагу він приділяє професіоналізмам, неологізмам, словам фольклорного походження. Мовне новаторство поета було пов’язане з розширенням тематичних рамок поезії.

Ритмомелодика збірки також відзначається рисами новаторства. Поет відмовляється від традиційних розмірів, рим (хоч інколи вони і трапляються в книзі), звертається до астрофічного вірша (у якому відсутнє симетричне членування на строфи), надає перевагу верлібру — вільному віршу. “Рими — це кайдани”, — вважав поет. Дослідники, зокрема К. Чуковський, помітили у його віршах манеру пророків, біблійний речитатив, синтаксичні паралелізми.

Поет часто ставить запитання і сам відповідає на них, безпосередньо звертаючись до читача.

Чи ти гадав, що народитись — це щастя?

Чим швидше тобі розкажу, що померти — таке саме щастя, і я це знаю.

(Переклад Л. Герасимчука)

Ми спостерігаємо тут антитектичний паралелізм (коли другий рядок є або запереченням, або контрастом щодо першого).

Важливою особливістю поетичного синтаксису книги Уїтмена є велика кількість анафор (повторів на початку віршованого рядка), синонімічних паралелізмів (коли кожен другий рядок є дещо зміненим повтором першого). Наприклад:

Прощай, моя фантазіє!

Прощай, моя дружино, моя любов!

(Переклад В. Контілова)

Стиль письменника неможливо уявити без довгих переліків, які утворюють своєрідні “каталоги” предметів або явищ і допомагають поетові відтворити панораму життя. Наприклад:

З берега бачу, як пальцями кривими ти маниш мене
 І відринуть не хочеш, хоч трохи мене не відчувши,
 Тож разом ходімо, я роздягаюсь, віднеси мене швидше,
 щоб зникла з очей земля.

Гойдай мене, колисай в хитких обіймах дрімоти,
 Вільготою любові кляпни, я ж тим самим тобі віддячу.

(Переклад Л. Герасимчука)

Використовуючи традиційні мотиви, поет по-новому висвітлює їх. Якщо романтики оспівували пору юності й сумували, що вона швидко минає, то Уїтмен возвеличує пору зрілості, вбачаючи в ній особливу красу:

Жінки сидять чи йдуть, і старі, і молоді.
 Молоді жінки вродливі, але старі жінки вродливіші
 від молодих.

(Переклад М. Тупайла)

У циклі “Діти Адама” поет із захопленням змальовує батька, “старшого за вісімдесят років”, який має п’ятьох синів:

Коли він рушав з п’ятьма синами і багатьма онуками
 на полювання
 чи на рибалку, найміцнішим і найпрекраснішим
 він серед них здався.

(Переклад Н. Кацук)

Романтики любили змальовувати обличчя, волосся, особливо очі як дзеркало душі, а в автора “Листя трави” “тілесний” перелік значно ширший: ребра, живіт, стегна, вигини ніг, хребет тощо. І все ж описи тіла у нього не були натуралістичними, бо “божественне сяйво від нього струмує з голови до ніг”.

Уїтмен перебудовує поетичну систему романтизму на всіх рівнях: тематичному, мовному, композиційному, ритмомелодійному. Мова книги “Листя трави” шокувала сучасників поета, який сміливо поставив поряд слова різних стилів, змішуючи лексику іншомовну, наукову, книжкову і розмовну. Вона тільки на перший погляд здається простою. На думку перекладача творів Уїтмена Л. Герасимчука, “вона емоційно насичена, образна і гнучка, у ній кожне слово стоїть там, де йому нале-

З кожним роком українська уїтменіана поповнюється новими творами. Багато українських поетів могли б звернутися до знаменитого американця, як зробив це І. Драч:

Здрастуй, Уїтмене зеленобровий,
Космосе, сину Манхеттена,
Це ти — мучитель моєї долі,
Мій старший брате, друже мій.
(“Соняшник”)

Уолт Уїтмен — письменник-філософ, який через своє поетичне “Я” осмислює проблеми природи, людства, всесвіту. Характерною ознакою його ліричного сприйняття є прагнення до возз'єднання всіх можливих зв'язків і стосунків у світі. Письменник вважав, що “неможливо зірвати рослинку, не порушивши цілісність усього”. Його поезія закликає до відновлення зруйнованої гармонії, до збереження духовних основ людського існування.

“Уся його письменницька сила, — писав К. Чуковський, — у надзвичайно живому відчутті безмежної широти всесвіту, яке ніколи не полишало його”. Ім'я поета стало своєрідним символом американської культури. П. Тичина не випадково поставив його поряд з іншими символічними постатями: “Людськість промовляє трьома розтрубами фанфар: Шевченко — Уїтмен — Верхарн мов кабелі од нації до нації”.

3 теорії літератури

Верлібр (фр. *vers libre* — вільний вірш) — система віршованих рядків, ритмічна єдність яких ґрунтується лише на інтонаційній подібності.

Джерелом верлібру є фольклор. У художній літературі верлібр поширюється в добу середньовіччя (літургійна поезія), у творчості німецьких передромантиків, французьких символістів та ін. Особливого значення верлібру надавав У. Уїтмен, а надто — авангардисти ХХ ст. Для верлібру характерні відсутність розмірів, рим та інших компонентів організації вірша. Велика роль надається ритму, інтонаційному малюнку. Верлібр, як правило, — вільний (тобто різностопний), неримований вірш, який не має строгої строфічної будови. Велику роль у ньому відіграє система повторів (анафори, епіфори), а також паузи.

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

З другої половини ХІХ ст. драматурги шукали нових форм мистецтва, що призвело до народження і активного розвитку “нової драми”, яка, за словами В. Шоу, “кардинально змінила своє ставлення до проблем етики та естетики”. “Нова драма” більше наблизилася до сучасності, до внутрішнього світу людини. Якщо в старому театрі йшлося про окрему трагедію в житті, то в новому — про загальну трагедію життя особистості та людства. Прагнучи розкрити ідейні та моральні проблеми епохи, митці, використовуючи принципи реалізму та натуралізму, дедалі більше звертались до можливостей модернізму, який набирив сили і відкривав нові обрії для мистецтва. У витоків “нової драми” стояли Г. Ібсен, К. Гамсун, А. Стріндберг, Г. Гауптман, А. Чехов, М. Метерлінк, В. Шоу та ін. “Нова драма” стала початком докорінної перебудови драматургії, яка тривала протягом ХХ ст.

Норвезький драматург *Генрік Ібсен (1828—1906)* розпочав перехід від “старої” до “нової драми”. Аналізуючи значення його творчості, В. Шоу у своїх працях “Квінтесенція ібсенізму” (1891), “Драматург-реаліст — своїм критикам” (1894) зазначав, що у п’єсах Г. Ібсена виявилися головні риси “нової драми”: “...вона звернулася до сучасного життя і стала обговорювати питання, характери й вчинки, які мають безпосереднє значення для

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Що вплинуло на формування таланту Уїтмена, якими були його філософські, естетичні та етичні погляди?
Протягом якого періоду поет працював над збіркою "Листя трави"?
Які образи переважають у ній? Що стало предметом зображення в цій книзі?
Які риси властиві ліричному героєві поезії Уїтмена? Яка сутність його "Я"?
Яке місце в структурі книги належить "Пісні про себе"?
Що вплинуло на особливості поезики збірки "Листя трави"?
- ПОДУМАЙТЕ** Як ви розумієте космізм в поезії Уїтмена? Визначте ідейно-тематичну основу збірки "Листя трави".
Чому поет вважає, що старість красивіша за молодість? Чи це не парадокс?
Що у віршах Уїтмена має ритмоутворюючий характер?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Чи є схожість між віршами раннього П. Тичини, І. Драча та поезією У. Уїтмена?
Які особливості стилю Уїтмена нагадують стиль Біблії?
Порівняйте англійську назву книги поета "Leaves of Grass" з перекладами українською мовою: "Листя трави", "Стебла трави", "Пагінци трави". Який переклад точніший?
- НАПИШІТЬ** Враження від поезії У. Уїтмена.
Новаторство поета в книзі "Листя трави".

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Венедиктова Т.Д. Поезія Уолта Уїтмена. — М., 1982.
Мендельсон М.О. Уїтмен. — М., 1968.
Чуковский К. Мой Уїтмен. — М., 1974.

показує, скільки змушує відчутти, проїнятися певним настроєм, замислитись над тим, як живемо ми самі”.

З вимогою “посилення психологізму” у драматургії виступив також норвезький письменник *Кнут Гамсун* (*Кнут Педерсен, 1859—1952*), автор п’єс “Гра життя” (1896), “Вечірня зоря” (1898), “Цариця Тамара” (1903), “У полові почуттів” (1910) та ін. Він зазначав, що сучасна людина, живучи в “нервовому” темпі, думає й відчуває інакше, вона “непослідовна” у своїх думках і вчинках, і тому їй треба зображувати по-новому. Звідси головні завдання драматурга: “досліджувати складний внутрішній світ сучасної людини, висвітлювати її душу, вивчати її під різними кутами зору, проникати в усі потаємні глибини”. Спираючись на філософію Ф. Ніцше, Гамсун шукав засоби, здатні відтворити весь “хаос відчуттів, примхливу фантазію, загадковість нервових явищ, тобто все підсвідоме душевне життя особистості”. Письменник збагатив психологічну драму засобами неоромантизму та імпресіонізму. Реальні ситуації в творах Гамсуна отримали психологічне підґрунтя та психологічну інтерпретацію, яка поширювалася на загальні закони буття.

Творчість англійського драматурга *Бернарда Шоу* (1856—1950) стала новим кроком у розвитку драматургії. Своєрідно дискутуючи з класиком “старої драми” У. Шекспіром, він наголошує на тому, що “замало тільки зображувати”, слід “повчати”, “звернутися до сучасної дійсності та філософії”. Письменник, на його думку, створює насамперед “драму ідей”, в якій внутрішній рух ідей є найсуттєвішим фактором розвитку сюжету. У боротьбі ідей він бачив характерну ознаку реального життя й умови формування світогляду людей. Шоу підкреслював значення парадоксальних трактувань явищ у Ібсена, коли загальноприйняті закони й норми, фальшиві стосунки перетворюються на свою протилежність, виявляючи справжню сутність за допомогою парадоксу — думки, яка суперечить усталеним поглядам. Парадокс у п’єсах Шоу став головним засобом відображення аномального алогічного життя, в якому кожне явище, кожне поняття містить протилежний зміст, виявляючи “банальну безглуздість і зовнішню оманливість навколишнього світу”. Парадокс у поєднанні з дискусією надавав п’єсам письменника особливої гостроти й проблемності, став найхарактернішою їх ознакою.

Відмову від традиційної художньої достовірності на користь “руху ідей” високо оцінив Б. Брехт, назвавши Б. Шоу

глядачів". У. Шекспір, за словами Б. Шоу, показував "нас самих, але за незвичних ситуацій", а Г. Ібсен показує "нас у власних ситуаціях": "Те, що відбувається з його героями, відбувається і з нами". У своїх творах "Ляльковий дім" (1879), "Гедда Габлер" (1890) та ін. Ібсен відтворив гострий драматизм сучасного життя, заснований не на зовнішніх зіткненнях окремих особистостей, а на гострих глибинних ідейних конфліктах самої дійсності. "У нових п'єсах, — писав Шоу, — драматичний конфлікт побудований не навколо вад людини, її жадібності або щедрості, образи або марнославства, недоречностей і випадковостей тощо, а навколо зіткнення різних ідеалів". Головним елементом драми у Ібсена стала дискусія, яка мала на меті виявити різні позиції героїв, а також навчити глядача мислити й шукати шляхи вирішення складних проблем разом із персонажами. Водночас напруження творів досягається показом тонкого аналізу душевних переживань дійових осіб п'єс. Дослідження глибини "внутрішнього життя" є характерною ознакою "нової драми".

Ібсен стоїть у витоків психологічної драми та філософської "драми ідей", в яких значно підсилюється роль дискусії, підтексту, настроїв, психологічного аналізу, художніх символів. Ідейно-естетичний зміст п'єс набуває не тільки реального, а передусім символіко-узагальнюючого значення.

Послідовниками Ібсена були А. Стріндберг і Г. Гауптман. Символіка ібсенівської драматургії надихала на нові відкриття М. Метерлінка. Учнем Ібсена вважав себе Б. Шоу. Норвезький драматург мав великий вплив і на російського письменника А. Чехова, який пішов далі свого попередника.

У п'єсах *Антон Чехов (1860—1904)* "Чайка" (1896), "Дядя Ваня" (1896), "Три сестри" (1900), "Вишневий сад" (1903) показано загальну драму суспільства, де головним режисером виступало "життя яким воно є". На відміну від "старої драми", тут немає традиційного протиставлення персонажів, герої стикаються з трагічною повсякденністю. Крім того, автор надає перевагу не зовнішнім, а внутрішнім конфліктам, які зумовлюють розвиток ліричного сюжету. Душевні почуття, настрої, переживання виходять на перший план. Психологічну складність персонажів допомагають розкрити засоби підтексту, тонкої іронії, символіки, а також прийоми імпресіонізму. П'єси Чехова на тлі світової літератури вирізняє особливий ліризм. За словами режисера К. Станіславського, драматург "не стільки зображує й

Белику увагу шведський письменник приділяв зображенню ірраціональної природи людського життя. Філософсько-символічні п'єси "Пекло" (1897), "Легенди" (1898), "Гра снів" (1902), "Шлях у Дамаск" (1898—1904) та інші порушують межу між матеріальним і духовним, дійсним та уявним. Реальність показана в них як "ілюзорна дійсність", "сон наяву". "Час і простір не існують... В уяві виникає суміш спогадів, недоречностей, імпровізацій... І над усім панує свідомість сновидця... І як сон частіше завдає болю, а не радості,.. тут відчувається туга і співчуття до всіх живих", — писав Стріндберг у передмові до п'єси "Гра снів". Загальна абсурдність буття стає головним лейтмотивом творчості драматурга, який шукає нових засобів сценічного мистецтва. Він нерідко використовує фрагментарну структуру, розірвані ситуації наповнюються особливим символічним змістом. Принцип музичності (Стріндберг порівнює свої п'єси із сонатами Бетховена) підсилює ті чи інші ліричні настрої, викликає певні асоціації. Дивовижні фантазмагорії (примарні, фантастичні уявлення) стають "ознакою іншого, нереального життя, яке, можливо, має більше значення для людини, ніж дійсність". Стиль Стріндберга відзначається філософською умовністю, психологічною концентрацією, підкресленою суб'єктивністю та глибокими узагальненнями. У творчості письменника, за словами Т. Манна, ширше "Богом натхненний і Богом відторгнений дух", який тужить "за небом, чистотою і красою".

У спадщині німецького драматурга *Герхарда Гауптмана (1862—1945)* неоромантизм і символізм поєдналися з реалізмом і натуралізмом. Продовжуючи традиції *Л. Толстого* і *Г. Ібсена*, письменник звертається до всебічного розкриття проблем сучасного життя у п'єсах "Перед сходом сонця" (1889), "Самотні" (1891), "Ткачі" (1893) та ін. Водночас від намагається відтворити порухи людської душі, дослідити складні процеси внутрішнього життя особистості. У символічних драмах-казках Гауптмана "Ганнеле" (1893) і "Загонулий дзвін" (1896) виявилися поетичні традиції німецького романтизму. За словами драматурга, у них він хотів показати протиріччя між буденним світом "долин" і піднесенням світом "гір", вічні мандри людського духу в пошуках самого себе, краси й гармонії. П'єси "Возій Геншель" (1898) і "Роза Бернд" (1903) часто називають "драмами долі" або "драмами фатуму". Т. Манн убачав у них "античну трагедію в брутальному вигляді сучасної дійсності". Трагічна доля персонажів зумовлена загальною "фатальністю буття".

“творцем інтелектуального театру ХХ ст.”. У п’єсах “Професія місіс Уоррен” (1894), “Учень диявола” (1897), “Пігмаліон” (1913), “Дім, де розбиваються серця” (1917) та інших межі реалізму розширюються за рахунок використання символіки, умовності, філософського інакомовлення, фантастики, гротеску, всіляких парадоксів (мовних, ситуативних, образних) тощо. Шоу наголошував також на значенні комедії, яка допомагає “подолати страждання і виховує у глядачів тверезе ставлення до навколишнього світу”. Однак комічне у творах письменника поєднується з трагічними конфліктами, смішне — із глибокими роздумами про буття. Шоу намагався наблизити “нову драму” до сучасних проблем суспільного та інтелектуального життя, обравши для себе, за його словами, “роль блазня, який розважає тільки на перший погляд, а насправді говорить те, про що всі мовчать або не бачать і не хочуть бачити”.

Сміливим теоретиком і експериментатором у галузі “нової драми” був шведський письменник *Август Стріндберг* (1849—1912). “Залишаючись поза школами й течіями, — писав про нього Т. Манн, — Стріндберг увібрав їх у себе. Натураліст і водночас неоромантик, він випередив експресіонізм... і разом з тим став першим сюрреалістом”. Протягом життя Стріндберг написав понад 50 п’єс, але особливу роль у становленні “нової драми” відіграли його соціально-критичні та філософсько-символічні драми. У працях “Про сучасну драму й сучасний театр” (1889), “Передмова до “Фрекен Жулі” (1888) та інших письменник визначив нові напрями розвитку драматургії. Справжнє мистецтво, на його думку, не повинно “точно наслідувати життя”, предметом драматургії мають стати “життєві протиріччя”: життя і смерть, боротьба за існування, віра і безнадія тощо. Зовнішню інтригу слід замінити на внутрішні конфлікти. Рушієм сюжету повинні стати психологічні колізії. Старий театр був “заснований на статичному зображенні характерів” і на “штучно побудованому діалозі”, а Стріндберг пропонує відтворювати “складний душевний комплекс сучасної людини”; персонажі мають бути більш “живими” і ні в якому разі не походити ні на героїв, ні на лиходіїв. Дійові особи повинні висловлюватися так, як вони говорять у житті, а “блукаючий діалог зумовлює розвиток тієї чи іншої проблеми як тему музичної композиції”. Концентрація дії, відмова поділу на акти, напружені дискусії, показ найтонших душевних переживань героїв надавали п’єсам Стріндберга особливого “філософсько-психологічного значення”, як писав Т. Манн.

піднесеною тільки від того, що весь час думатиме про непізнане і нескінченне”, — зазначав письменник, наголошуючи на необхідності “активізації театру”, його наближенні до сучасних проблем. Герої п’єс “Монна Ванна” (1902), “Аріана і Синя Борода” (1896) та інших вступають у боротьбу з фатальністю, захищають свою свободу і право особистості на власне життя. У драмі-казці “Синій птах” (1908) засобами символізму Метерлінк втілює ідею відновлення порушених зв’язків у світі, одухотворення буття. Цей твір став гімном життя, краси, шляхетності, щастя. Драматургія письменника, покликавши глядачів спочатку у Невідоме, змусила звернутися до власних духовних проблем, “висвітливши їх чарівним світом внутрішнього потягу до Ідеалу”.

Принципи “нової драми” утверджуються і в українській драматургії кінця XIX — початку XX ст. *Леся Українка* (*Лариса Петрівна Косач-Квітка, 1871—1913*) активно використовує форми неоромантизму та символізму. У її творчості вперше у вітчизняному мистецтві досягає свого апогею інтелектуальна та психологічна драма, в якій увага з побутових обставин переноситься на переживання персонажів, їх духовні шукання.

Новим кроком у розвитку української драматургії стала творчість *Володимира Кириловича Винниченка (1880—1951)*, який наполегливо розробляв філософську та морально-етичну тематику, прагнучи осмислити сучасні проблеми засобами психологічної драми. Письменник органічно поєднав різні художні напрями й течії: реалістичні з експресіоністськими, символістські з натуралістичними, показавши складний синтез духовного буття епохи.

Найвидатнішим представником українського ренесансу став *Микола Гурійович Куліш (1892—1942)*, який у своїй драматургії пройшов шлях від реалізму до модернізму і показав, за його словами, “моральні втрати нового часу в душах людей”.

Отже, “нова драма” кінця XIX — початку XX ст. у центр уваги поставила особистість — не як “соціальний тип”, а як “духовний симптом”, “індивідуальність”, переживання й відчуття якої визначають загальну атмосферу епохи. Внутрішні порухи душі набули узагальнюючого значення, стали критерієм оцінки філософських, соціальних та моральних проблем буття. Показавши “трагедію життя” як такого, як його сутності взагалі, а не “трагедію в житті”, драматурги зак-

Бельгійський драматург *Моріс Метерлінк* (1862—1949) остаточно відійшов від принципів “старої драми”, ставши теоретиком і практиком нового театру. Рання творчість письменника ґрунтується на теорії, викладеній у статті “Трагізм повсякденного життя” (1896), яка стала маніфестом символістської драми. Своєму театру він дав назву “театр статичний”, або “театр мовчання”. Суть трагізму, на його думку, полягає в “трагізмі повсякденності”, у “самому факті життя”, в “існуванні душі в ній самій посеред безкрайності Всесвіту, який завжди рухається”. Завдання драматурга — зображувати не виключні події, де все вирішує випадок, а духовне життя людини, яка прагне до вищих сфер буття. За звичайним діалогом розуму й почуття автор повинен показати “урочистий діалог живої істоти та її долі”. Тому Метерлінк не визнавав зовнішньої дії у драмі. Справжній трагізм життя, на його думку, виявляється не “у вчинках і криках”, а “в тиші й мовчанні”: “Сльози людей стали мовчазними, невидимими, майже духовними”. Зображуючи “буденну дійсність”, письменник відмовляється від міметичних засобів (наслідування життя у формах життя), для нього головним стає не зовнішня достовірність, а “відчуття внутрішньої правди життя, відчуття духовної сутності, прихованої за реальними подіями”.

Слово у драматургії Метерлінка втрачає своє безпосереднє значення. На перший план виходить значення символічне, яке дає змогу показати “внутрішню дію”, стан душі особистості й духовну атмосферу часу взагалі. “Усе, що сказано, і приховує і водночас відкриває джерела не відомого нам життя, — писав він. — Завжди слід пам’ятати, що в людині є сфери глибші й цікавіші, ніж сфери розуму або свідомості”.

У п’єсах “Принцеса Мален”, “Сліпці” (1890), “Маленькі драми для маріонеток” (1894) та інших герої занурені у свій внутрішній світ, споглядають вічність, перебуваючи під владою фатальних сил Невідомого. На перший план у драмах Метерлінка виходять символи, підтекст, настрої, ідеї. Тут немає гострих конфліктів, пристрасних монологів. Через “мовчання” автор змушує глядачів відчутти присутність “нечутного голосу Духу”.

У 90-ті роки Метерлінк переглянув свою концепцію символістського театру. Зберігши філософську умовність символізму, він водночас шукав шляхи подолання приреченості людської долі, одухотворення дійсності, утвердження істини в житті. “Людина не стане величною й

Жити — це значить знову
З троями в серці бій,
Творити — це суд суворий,
Суд над собою важкий.

Г. Ібсен

Генрік Ібсен

(1828—1906)

Генрік Ібсен — видатний норвезький письменник, творець "нової драми", який приділяв особливу увагу найпотаємнішому духовному життю людини, вмінню розпізнавати тривожні симптоми неблагополуччя у суспільному бутті за принадою його видимістю. Театр Ібсена з його неухильним прагненням до очищення і ушляхетнення людського духу не тільки вказав шлях драматургії у XX століття (Б. Шоу, А. Андрес, І. Кочерга, О'Ніл, Б. Брехт та ін.), але й на межі третього тисячоліття знову виявився актуальним.

Життєвий шлях

Генрік Ібсен народився 20 березня 1828 р. у приморському норвезькому містечку Шіен у родині судновласника. У 1836 р. його батько збанкрутів. Гостро змінився не лише майновий стан родини, а й ставлення до неї оточення. Хлопчику було лише вісім років, проте він гостро відчував цю зміну. Генрік навчався в школі, вражаючи вчителів своїми здібностями, особливо з літератури та малювання, але про вступ до університету годі було і мріяти. У 15 років стає учнем аптекаря у сусідньому містечку Грімстад, аптекарем він працює до весни 1850 р. Отримуючи малу платню за свою працю, молодий провізор присвячував свій вільний час улюбленій справі — літературі.

У 20 років пише свою першу драму "Катиліна" (1848—1849), в якій порушує провідну тему усієї по-

ликали до осмислення глибинної суті дійсності, звільнення людського духу, пошуку шляхів відновлення гармонії світу. Театр перетворився на місце ідейних дискусій і духовних поривань. Зовнішня дія поступилася внутрішнім конфліктам. Використавши досягнення реалізму й натуралізму, “нова драма” наполегливо розробляла модерністські принципи — символізму, неоромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму тощо. Надзвичайно продуктивними були і жанри психологічної та інтелектуальної “драми ідей”, які зумовили подальший розвиток світової драматургії.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Хто з драматургів розвивав “нову драму”?
Чим зумовлений перехід від “старої” до “нової драми”?
- ПОДУМАЙТЕ** Які характерні ознаки “нової драми”?
Як змінився її герой?
- ПОРІВНЯЙТЕ** У чому полягає головний пафос “старої” і “нової драми”?
Які конфлікти з’явилися в драматичних творах кінця ХІХ — початку ХХ ст. на відміну від попередніх епох?
- НАПИШІТЬ** Як розкривається “трагедія життя” у “новій драмі”?

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Адмони В.Г.* Генрик Ібсен. — Л., 1989.
- Андреев Л.Г.* Морис Метерлінк // Сто лет бельгийской литературы. — М., 1967.
- Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ібсен, Метерлінк, Піранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. — М., 1979.
- Неустроев В.П.* Стриндберг. Драма жизни // Литературные очерки и портреты. — М., 1983.
- Храповицкая Г.Н.* Ібсен и западноевропейская драма его времени. — М., 1979.
- Шах-Азизова Т.К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. — М., 1966.

проникливістю, здатністю розпізнавати егоїзм і лицемірство, нікчемність і розпусту, які часом прикривали гучні фрази про свободу і прогрес. Поступово "ідеальна" або "моральна" недовіра перетворилася на його музу. Вона надихала його на все сміливіші дослідження. Так із самого прагнення до ідеалу розвинулася в нього своєрідна художня манера.

Ібсен повернувся додому лише 1891 р. Його палко зустріли співвітчизники. За цей час він став письменником зі світовим ім'ям, проте залишився вірним у творчості норвезькій національній тематиці, своєму народові. Він писав: "Народе мій, ... — я посилаю тобі здалеку своє вітання, посилаю його разом зі своєю вдячністю за всі твої дари, з вдячністю за всі випробування, муки! — Уночі і в моїх поемах я належу батьківщині".

Останні роки життя драматурга були затьмарені тяжкою хворобою. Помер він 23 травня 1906 р.

Еволюція творчості

Творчість Ібсена умовно поділяють на три етапи. *Перший період (1848—1864)* дослідники називають національно-романтичним. Головна його тема — боротьба Норвегії за незалежність і уславлення її героїчного минулого. Письменника приваблюють виняткові характери, сильні пристрасті, незвичайні колізії. За цей час він написав (крім "*Катиліни*" і "*Багатирського кургану*") сім п'єс: "*Іванова ніч*" (1853), "*Фру Інгер з Естрота*" (1854), "*Бенкет в Сульхаузі*" (1855), "*Олаф Лілієнкронс*" (1856), "*Вояки в Хельгеланді*" (1857), "*Комедія кохання*" (1862) і "*Боротьба за престол*" (1863).

Усі ці твори (за винятком "Комедії кохання") мають історичний характер або засновані на скандинавських легендах. Особливо характерна історична трагедія "*Фру Інгер з Естрота*", дія якої відбувається у XVI ст., в епоху боротьби норвезького народу проти датського панування. Горда, честолюбна фру Інгер, володарка величезних маєтків, могла б очолити боротьбу за свободу Норвегії й навіть дала в юності таку клятву. Але, не дотримавшись її, віддала перевагу боротьбі за життя і блискуче майбутнє свого позашлюбного сина і заради цього пішла на компроміс з ворогами батьківщини. Намагаючись звільнити своєму синові шлях до престолу, вона вбиває юнака — гостя в її домі — іншого претендента на

дальшої творчості — бунт сильної, самотньої особистості проти оточення та її поразка. Майже одночасно створює п'єсу на одну дію про старовинних норвезьких вікінгів "Багатирський курган", яка вперше була поставлена на сцені театру Христианії (Осло). Так розпочався шлях Ібсена як драматурга. У Христианії він навчався на приватних курсах підготовки до вступу в університет і одночасно працював у пресі.

У 1851 р. 23-річному юнаку було запропоновано стати художнім керівником, режисером і драматургом Національного норвезького театру в Бергені. Щороку він писав для бергенського театру нову п'єсу. У 1857 р. знову повернувся до Христианії, де був призначений директором театру. Пошуки власного стилю приводять до написання у 1857 р. для цього театру історичної трагедії в прозі "Фру Інгер з Естрота", а у 1858 р. — драматичної обробки старовинної саги про рід Вольсунгів "Вожді на Гельголанді". Коли театр у 1862 р. збанкрутів, Ібсен через деякий час виїхав з Норвегії, відтоді жив переважно у Римі.

Від'їзд зумовили дві основні причини. У 1864 р. спалахнула прусько-датська війна, пруські війська окупували Данію. Обурений письменник відгукнувся на цю подію віршем "Брат у біді", в якому закликав Норвегію і Швецію допомогти Данії, дати відсіч німецькій агресії. Але уряди цих країн обмежились загальними відмовками та обіцянками і залишили Данію напризволяще. Другою причиною, яка змусила драматурга полишити батьківщину, було жорстоке цькування його владою за п'єсу "Комедія кохання" (1862), де таврувалося норвезьке міщанство.

Майже 30 років Ібсен провів за кордоном — в Італії та Німеччині. Він стежив здалеку за всіма суспільними і культурними подіями в Норвегії, листувався з друзями, запрошував до свого дому подорожуючих скандинавів. Протягом цих років були написані твори, які становлять золотий фонд світової культури ("Бранд" — 1866, "Пер Гюнт" — 1867, "Ляльковий дім" — 1879, "Привиди" — 1881 та ін.), в усіх них панує настрій невдоволення й туги. Цьому сприяв, за словами автора, занепад моральних ідеалів у сучасному суспільстві або навіть їх повна відсутність. Зневірений у пошуках духовної краси, він знаходив деяке полегшення в тому, щоб викривати перед усім світом цю сумну істину, приховану під зовнішнім штучним блиском. Драматург вирізнявся надзвичайною

ки, багато епізодів у ньому пройняті романтичною іронією; обидві п'єси насичені символікою. Усе це зближує їх з романтизмом. Водночас письменник сатирично зображує в них різні соціальні прошарки — чиновництво, духовенство і буржуазію, подає реалістичні події і типові узагальнення, що наближає певні сцени й характери до реалізму. Проте за своєю тональністю ці драми різко протистоять одна одній. Образ Бранда — героїчний і патетичний. У ньому автор сконцентрував усю цільність природи і силу, яких вимагав від повноцінної, подекуди ідеальної людини. В образі Пер Гюнта він втілює слабкість і половинчастість, притаманні реальній людині сучасного йому суспільства.

В обох драмах розкривається етична позиція Ібсена — бути собою, бути вірним своєму покликанню, здійснення якого ніколи не повинно шкодити іншим людям, загрожувати їхньому життю і щастю. Отже, поступово у творчості драматурга починають формуватися риси поетики "нової драми": концентрація уваги на душевній проблематиці людської особистості, правдивість в осмисленні сучасної дійсності.

Низку реалістичних п'єс, де виразніше виявляються елементи аналітичної драми, відкривають "*Стовпи суспільства*" (1877). Авторський задум полягав у тому, щоб на прикладі невеликого провінційного норвезького містечка не лише показати моральну деградацію сучасного суспільства, яка ховалася під машкарою благополучного життя, а й зірвати маски з його представників — "стовпів суспільства" (звідси й назва твору).

Найповажніший громадянин містечка, якого вважають зразком усіх чеснот, як сімейних, так і суспільних, консул Берник виявляється не тільки брехуном, а й злочинцем, здатним пожертвувати життям людей заради власних інтересів. Ще за молодих літ він вступив у любовний зв'язок з одруженою актрисою, а коли його викрили, домовився, щоб провину взяв на себе його молодий друг, брат майбутньої дружини Йоганн Теннесен. Більше того, після від'їзду Йоганна до Америки він поширює чутку, ніби той викрав велику суму грошей у фірми Берника, яка саме на той час перебувала у скрутному фінансовому становищі. Щоб виправити справи фірми, консул покінює Лону Хассель, яку щиро кохав, заради одруження з багатодітною спадкоємицею Бетті Теннесен. Розбагатівши протягом наступних п'ятнадцяти років, Берник стає великим ділком, який не гребує ніякими махінаціями

престол, як вона гадає. Та через трагічне непорозуміння жертвою виявляється саме її син, якого вона не бачила з раннього дитинства. Її дії закономірно призводять до злочину, вбивства і повного морального краху, бо вона не дотримувалася принципів добра і людяності.

Найвизначніша п'єса цього періоду — *“Боротьба за престол”*, написана в дусі шекспірівських хронік і пройнята тим самим пафосом об'єднання країни. Дія відбувається у XIII ст., коли Норвегія була ареною феодальних міжусобиць. Позитивним героєм драматурга стає молодий король Хокон Хоконсен, який веде боротьбу за престол з ярлом* Скуле. Хокон перемагає не лише свого суперника, а й єпископа Ніколаса, передусім тому, що є носієм прогресивної історичної місії — об'єднання норвезького народу.

Продовжуючи краці традиції великої народно-історичної драми першої половини XIX ст. (В. Гюго, О. Пушкін та ін.), Ібсен ставить у центр твору соціально-історичний момент і нерозривно пов'язує з ним долю і розвиток характерів персонажів. Сильних героїв й значні історичні події змальовані в п'єсі, протиставляє вбогості й жорстокості суспільства тогочасної Норвегії, хибності політики феодалів.

Другий період творчості Ібсена (1864—1884) вважають реалістичним. Це етап розквіту його драматургії, найбільш нещадного, різкого викриття бездуховної дійсності. У ці роки драматург написав вісім драм: *“Бранд”* (1865), *“Пер Гюнт”* (1867), *“Спілка молоді”* (1869), *“Кесар і галілеянин”* (1873), *“Стовпи суспільства”* (1877), *“Ляльковий дім”* (1879), *“Привиди”* (1881), *“Ворог народу”* (1882).

“Бранд” і *“Пер Гюнт”* — п'єси, які стоять окремо в творчому доробку драматурга, філософсько-психологічні, внутрішньо пов'язані між собою. Вони за суттю своєю символічні, написані в поетичному ключі. У них порушується питання про моральне обличчя людини, її призначення на Землі, обов'язок перед суспільством. Це п'єси перехідного типу. Вони ніби завершують перший, романтичний, і починають другий, реалістичний, етап.

У *“Бранді”* змальовано романтичну, незвичайну постать головного героя, колоритними є і другорядні образи, символічну роль виконують похмурі пейзажі. *“Пер Гюнт”* пов'язаний з народною творчістю, зі світом каз-

* Ярл — титул у середньовічній Норвегії.

закінчує п'єсу, свідчить про усвідомлення ним усього свого колишнього життя і вибір подальшого шляху.

І все ж особливу роль у творі відіграє безпосередня дія, яка не входить до аналітичної композиції. Глядач стає свідком багатьох подій. Безпосередньо на сцені відбуваються різноманітні ділові й "адміністративні" бесіди, укладаються важливі угоди, здійснюються масові вшанування найвидатнішого "стовпа суспільства", прибувають пароплави з іноземцями, приїждять члени сім'ї Берника, які давно виїхали з міста. Межі дії надзвичайно широкі. Постає ціле норвезьке містечко: купці, робітники фабрик, чиновники, майбутній священик, учителька, звичайні жителі міста. Такою широтою зображення конкретної дійсності ця п'єса відрізняється від інших творів Ібсена (за винятком "Ворога народу") з їхньою орієнтацією на розкриття душевної проблематики.

Доля позитивного героя, його духовний протест проти облудної моралі суспільства становить основу соціально-критичних п'єс драматурга, написаних у другий період творчості. Нора ("Ляльковий дім"), фру Алвінг ("Привиди"), лікар Стокман ("Ворог народу") — ось найвідоміші з цих персонажів. Впритул зіткнувшись із життям, залучені до основних конфліктів п'єси, герої наприкінці творів виявляються здатними узагальнити все пережите ними і сутність того, що їх оточує. Вони роблять свій вибір свідомо, і це справжнє новаторське відкриття автора.

Вірний своєму загальному принципу відображення дійсності — розкриття протиріч між видимістю і внутрішньою сутністю сучасного життя — драматург будує дію п'єс на поступовому пізнанні головними героями істинних основ життя. Провідну роль у драмах відіграє розкриття таємниць дійових осіб, які однаковою мірою невідомі як окремим персонажам, так і глядачам. Тому найважливіші сюжетні повороти у творах мають не відносне (як у "Стовпах суспільства"), а абсолютне значення. Тут поєднуються інтелектуально-аналітичні форми композиції з напруженням розвитку дії, яка безпосередньо відбувається на сцені.

Висування на передній план долі конкретного персонажа вимагало максимального дослідження його душевного стану, який нерідко передавався через підтекст. Ібсен, як і А. Чехов, М. Метерлінк, використовує багатозначні й багатопланові діалоги, зосереджує увагу не на вчинках героя, а на його внутрішньому душевному стані, настрої, що розкривається через окремі деталі,

для досягнення максимальної вигоди і безсоромно дурить своїх співвітчизників. Щоб отримати значну страхову суму, він при нагоді відправляє у плавання зі своїх доків, які користуються бездоганною репутацією, несправне судно, задалегідь приречене на загибель. Берник безжалісно ставиться до своїх працівників, до того ж він егоїст у сімейному житті. Консул Берник — типовий представник суспільства, “стовпом” якого він є. Інші “тузи” міста в усьому схожі на нього і не випадково беруть участь у його спекуляціях.

Незвичайний погляд на навколишній світ, який сприяє викриттю прихованої бездуховності усього суспільства, вимагав від драматурга нових форм відображення. Так він приходив до новацій у сфері структури художнього твору, а саме — до аналітичної композиції.

Аналітизм “нової драми” Ібсена полягає у тому, що в ній спочатку демонструється видимість певної частини життя, доволі сприятлива, а потім поступово виявляються приховані у ньому загрози, навіть згубні явища — відбувається послідовне розкриття фатальних таємниць, яке закінчується катастрофами. Ібсен починає дію *п'єси*, так би мовити, зсередини, розкриває передісторію всього, що відбувається, справжню сутність постатей та подій і веде до драматичного фіналу. Окремі елементи аналітичної драми з'являються вже у “Стовпах суспільства”, хоча в усій своїй повноті вони виявляються пізніше — у “Ляльковому домі”.

Проблема розкриття “таємниць”, тобто того, що приховано десь у глибині, на дні суспільного чи родинного життя, стає у “Стовпах суспільства” тим стрижнем, на якому будується інтрига. “Таємниці” (встановлення справжнього винуватця так званих “злочинів” Йоганна Теннесена, викриття обману Берника щодо Лони і Бетті та ін.) важливі для розвитку дії й визначення проблематики *п'єси*. І хоча для читача і глядача вони з'ясовуються порівняно рано (2, 3-й акти), природу їх ще потрібно осягнути в подальшому, над ними має замислитися все суспільство. Загроза викриття усіх знеславлюючих таємниць, яка нависла над Берником, боротьба, що розгортається навколо цього, і, нарешті, несподіване виявлення цих таємниць — усе це становить істотну частину розвитку дії в останніх актах драми.

Надзвичайно важливо, що у цій *п'єсі* повністю, хоча у спрощеній формі, виявляється інтелектуально-аналітичний характер “нової драми” Ібсена. Промова Берника, яка

чості, а потім розвинені в період звернення до "нової драми". Драматург і в свої останні роки звертається лише до тієї проблематики, яку пережив у собі, і робить своїми героями людей визначних, з високим покликанням. Але ставить вимогу, щоб вони "приборкали тролів", які живуть у їхніх душах, і, реалізуючи своє покликання, не поранили, не вбили душі інших людей.

"Ляльковий дім" (1879)

"Ляльковий дім" як соціально-психологічна драма. Особливості драматичного конфлікту та розвитку сценічної дії

"Ляльковий дім" — класичний зразок соціально-психологічної драми. Вона є прикладом того, як соціальний за своєю суттю конфлікт — зіткнення природних людських прагнень і надлюдських законів суспільства — набуває спочатку морального забарвлення (у п'єсі в межах сім'ї з'ясовується, морально чи аморально вчинила Нора, підробивши підпис на векселі), а потім дія переводиться у сферу психології — основна увага зосереджується на душевній боротьбі головної героїні. Невипадково цю п'єсу часто називають просто "Нора". Конфлікт реалізується у драмі як зіткнення персонажів і як боротьба в їхніх душах. У п'єсі за зовнішнім благополуччям прихована жахлива безодня, сутність якої розкриває драматург.

Твір розпочинається поверненням з міста додому головної героїні з купленими для родини подарунками до Різдва. Дії Норі (вибір і купівля подарунків і мигдального печива, гра з дітьми) свідчать, що ця жінка — сама начебто дитина, добра, пустотлива, весела. Так підкреслюється перший мотив — зовнішнє благополуччя, життя — легковажне, як гра.

Поява лихваря Кrogстада та його загроза викрити підробку нориною рукою підпису на векселі змушують жінку усвідомити реальне, складне, справжнє життя особистості у суспільстві. Розкривається існуючий конфлікт природних людських прагнень (виражених у причинах, які спонукали Нору підробити підпис на векселі й позичити гроші без відома батька й чоловіка для того, щоб врятувати Хельмера від важкої хвороби) і догматичних законів держави, церкви, норм моралі, які позбавляють людину права на самостійні та природні дії.

жести, міміку тощо. У суворо витриманому колориті, повторенні окремих елементів, символіці оповіді також містяться "підтекстові" узагальнення.

Отже, у другому, реалістичному, періоді творчості Ібсена посилюється соціально-критична спрямованість і визначається поетика "нової драми", яка підготувала розвиток світової драматургії ХХ ст.

Третій, символічний, період творчості норвезького письменника (1884—1900) представлений вісьмома драмами, які умовно можна об'єднати терміном "п'єси про людську душу", тому що в них розкриваються ті чи інші простори внутрішнього життя людини, хоча і обмежені певними соціальними обставинами, зорієнтовані на певні етичні закономірності. Причому напруженість колізій у цих п'єсах ще більша, ніж у творах соціально-критичних. Для свого аналізу письменник обирає такі ділянки душевного життя людини, на яких воно особливо драматичне, суперечливе. У п'єсах "*Дика качка*" (1884), "*Росмерсхольм*" (1886) на перший план виходить складна проблематика співвідношення внутрішніх душевних потенцій людини, її покликання та етичних вимог. У драмах "*Жінка з моря*" (1888), "*Гедда Габлер*" (1890) подано глибокий аналіз складного суперечливого душевного життя двох жінок.

Завершується творчий шлях Ібсена створенням серії з чотирьох п'єс, головною темою яких знову стає співвідношення покликання людини і шляхів здійснення його та моральної відповідальності людини перед іншими: "*Будівник Сольнес*" (1892), "*Маленький Ейольф*" (1894), "*Йун Габріель Боркман*" (1896), "*Коли ми, мертва, пробуджусьмося*" (1899).

Якщо в ібсенівській "новій драмі" 70—80-х років історія душі героїв була глибоко вмотивована і зсередини, і ззовні, то у п'єсах пізнього періоду зовнішня мотивація послаблюється. Більшу роль тепер відіграє "саморух" внутрішнього життя людини. Однак, як і раніше, мають надзвичайну силу інтелектуально-аналітичні засоби — постійне виявлення все нових відомостей про передісторію героїв, попередні зовнішні події, про минулі моменти душевного життя персонажів. Глибинна цілеспрямованість ібсенівського аналізу поєднується із розгорнутою символікою.

Проте які б нові елементи поетики не з'являлися у пізніх драмах Ібсена, у них залишаються непохитними ті основи, які були закладені на ранньому етапі твор-

що десь у них є роз'яснення. А ви, юристе, не знаєте цього! Ви, мабуть, поганий знавець законів, пане Крогстаде!"

У наведеному уривку всі думки названо. Дії як вчинку немає — це дія думки, дія внутрішня. Але письменника цікавить не лише результат, а й сам шлях до підсумку — народження думки чи почуття, тобто психологія героїв.

Нора виявила своє ставлення до законів, але для неї не все так просто, як вона сказала. У її душі виникає збентеження. Після зустрічі з Крогстадом відбувається наступна сцена: "Нора (після хвилинового роздуму високо піднімає голову): Та що там! Налякати мене захотів! Але я не така довірлива! (Починає приборати дитячі речі, але незабаром припиняє.) Але... Ні, цього не може бути! Я ж зробила це з любові... (Сідає на диван, бере вишивання, але, зробивши кілька стібків, зупиняється.) Ні! (Кидає роботу, встає.) Ні, це просто неможливо!"

Авторські ремарки, які свідчать про нездатність героїні відволіктися, про зміну занять; її незакінчені фрази ("Але..."), короткі репліки ("Ні!") і зауваження про безглуздя — ознаки напруженої роботи думки. При цьому Нора не вимовляє всього, про що думає, але про хід її думок ми можемо здогадатися з окремих вигуків, бо знаємо зі сцени з Крогстадом про предмет її роздумів. Думка героїні майже повністю перейшла із тексту в підтекст.

Прикладом руху думки і почуття у підтексті є й наступний діалог із Хельмером. Нора тут хоче не лише попросити чоловіка за Крогстада, залишити його працювати в банку, чого той від неї прагнув, а й перевірити, наскільки правдивим він був із нею. Вона отримує підтвердження своїх побоювань. Особливо примітний фінал цього діалогу, коли народжена у підтексті думка Норри про її вину виявляється у безпосередній зовнішній дії:

"Хельмер: Майже всі люди, які загубили вірний шлях і мораль, мали брехливих матерів.

Нора: Чому саме матерів?"

Хельмер: Найчастіше це бере початок від матері. Але й батьки, звичайно, впливають так само. Крогстад багато років отруював своїх дітей брехнею і лицемірством, ось чому я називаю його морально зіпсованим. (Простягаючи до неї руку.) Тому нехай моя маленька Нора пообіцяє не просити за нього. Дай руку, що обіцяєш? Ну, що це? Давай руку. Ось так. Отже, домовились. Захвняю тебе, мені просто неможливо було б працювати разом із ним, я відчуваю фізичну огиду до таких людей.

Слід звернути увагу на те, що в драмі не завжди збігаються зав'язка інтриги (історія з векселем) і виникнення конфлікту. Це пояснюється специфікою ретроспективної (пригадування попередніх подій) або аналітичної композиції: конфлікт природних людських прагнень Нори й догматичних законів суспільства виник тоді, коли вона вирішила підписати вексель, — за 8 років до початку дії драми. У душі Нори вже відбувалася невидима боротьба між її напівінтуїтивними здогадами про істину і загальноприйнятими нормами. Шантаж Кrogстада став зав'язкою інтриги, допоміг виявити вже існуючі протиріччя, а не створив їх.

Під час розвитку дії у п'єсі зав'язується і розв'язується інтрига, але не вирішується конфлікт. Нора не приймає позитивного рішення, вона лише доходить висновку, що всі її колишні ідеали визнавати не можна.

Сутність конфлікту виявляється поступово протягом першого акту. У сцені з Кrogстадом окреслюється зовнішній конфлікт — боротьба двох особистостей (Нори і Кrogстада), дається натяк на істинний, внутрішній конфлікт — боротьбу природних прагнень живої особистості (Нори) з мертвими догмами суспільства. Їхнім головним носієм і причіником у кінці драми виявляється найближча Норі людина, її коханий чоловік, у якого вона шукає захисту від жорстокого світу, — найчесніший і найшляхетніший, на її думку, Хельмер. У цій суперечливій ситуації — парадоксальність самого світу. Розв'язанню прихованої парадоксальності й присвячена п'єса.

Яким же шляхом підводять драматург до розв'язання конфлікту? Звичайно ж, використовуючи один із найголовніших, специфічно драматичних засобів — дію. Але дія у п'єсі тлумачиться не лише як подія, вчинок, тобто так звана дія зовнішня. Існує ще дія внутрішня — життя душі героя, його роздуми. Це головне у психологічній драмі. Внутрішня дія не завжди відразу виявляється у зовнішній, але вона обов'язково реалізується у вчинках персонажів.

Прикладом такої внутрішньої дії, яка визначає конфлікти п'єси і становить основу для його подальшого розвитку, є фінал першого акту, де Нора прикрашає ялинку. Цьому епізоду передувала сцена з Кrogстадом, у якій вона назвала поганими ті закони, які не дають права звільнити помираючого батька від нервового потрясіння і не дозволяють дружині врятувати життя своєму чоловікові. «Я не знаю точно законів, — говорить Нора, — але впевнена,

де нас до повного виявлення сутності конфлікту й розв'язки інтриги. Виникає ідейна дискусія героїв. Бесіда Нори з Хельмером із останнього акту, без будь-якого зв'язку з інтригою, стала одним із основних композиційно-ідейних елементів, які перетворили цей твір на першу сходивку розвитку драми ідей.

Сцена після прочитання листів Кrogстада викриває у Хельмері зашкарублість і нелюдяність, схиляння перед догматичними законами суспільства. Тут Нора вперше зрозуміла, що це вона має право називатися людиною, а не він, що у неї "є що сказати" про це суспільство. Уперше за вісім років чоловік і дружина сіли поговорити серйозно, але Хельмер при цьому почувається дуже ніяково:

Нора: Ось ми й дійшли суті. Ти ніколи не розумів мене... Зі мною повелися дуже несправедливо, Торвальде. Спочатку батько, а потім ти.

Хельмер: Що? Ми обидва?.. Коли ми любили тебе більше за всіх на світі?..

Нора (хитає головою): Ви ніколи мене не любили. Вам тільки подобалося бути в мене закоханими... Коли я жила вдома, з татом, він розповідав мені про свої думки, і в мене були такі самі; а якщо в мене з'являлися інші, я їх приховувала, — йому б це не сподобалося. Він називав мене своєю лялечкою-донькою, грався зі мною, як я зі своїми ляльками. Потім я потрапила до твого будинку. Але весь наш дім був лише великою дитячою кімнатою. Я була тут твоею лялечкою-дружиною, як у тата була лялечкою-донькою. А діти були вже моїми ляльками. Мені подобалося, що ти грався зі мною, як їм подобалося, коли я гралася з ними".

Конфлікт визначився. Нора, розбещене й безтурботне дитя, нарешті зрозуміла, що вона не жила, а грала в життя. На безглузду і жалюгідну гру її прирекли закони суспільства, які, на її думку, на витримують серйозної перевірки життям. Парадоксальність світу, яка раніше лише невиразно тяжіла над нею, стала явною. Нора боролася за збереження щастя, яке виявилось примарним. Але ця боротьба, яка почалася в сім'ї, зіткнула її зі справжнім життям. Вона вважає, що у неї є зобов'язання перед собою, що вона передусім людина, а вже потім дружина й мати. Вона хоче самостійно поміркувати і розібратися у проблемах життя.

Змінилася і форма вияву Норою своїх відчуттів і думок. Це вже не монологи, де окремі репліки переривалися гарячковими діями, потрібними для того, щоб зусил-

Нора (звільняє свою руку і переходить на інший бік ялинки): Як тут душно!.. А в мене стільки справ!..

Авторська ремарка перед останньою реплікою *Нори* про те, що вона вивільняє руку і відходить від *Хельмера*, переводить у реальну дію ту думку, яка під час діалогу була в підтексті, ніби визрівала у свідомості героїні: найдорожча для неї людина, якій вона вірила більше за всіх, сказала, що *Нора* не просто винна, але такі, як вона, морально зіпсовані й викликають фізичну відразу.

Не у довгих монологів, як у "старій" драмі, а у підтексті, який переходить у зовнішню дію, і у розірваних репліках розкривається внутрішнє життя персонажа. Причому підтекст у драмі має одне визначене тлумачення, яке витікає з попередньої розмови *Нори* з *Крогстадом* та її роздумів наодинці із собою. Тому закінчується діалог з *Хельмером* сценою з *Анною-Марією*, де небезпека названа чітко і визначена, хоча ще здебільшого й інтуїтивно, неможливість погодитися з пануючими поглядами та законами.

Так внутрішня дія — роздуми чи діалог персонажів — переходить у зовнішню — вчинки героїв. Сцена з *Анною-Марією* характерна для творчої манери Ібсена, вона схожа на наведений "монолог" *Нори*: ті самі окремі фрази, які концентрують у собі головну думку, поєднання їх із дією (не пускати дітей). Дії (вчинки) отримують іноді таке саме смислове навантаження, як монолог. Цей маленький епізод має глибокий зміст, розкриває перший етап руху *Нори* до розв'язки.

Зростання особистості *Нори*, становлення її характеру автор чудово зобразив мовними засобами. У першому акті й на початку другого основою поведінки *Нори* були лише неспокій, розгубленість, іноді жах, її думка проривалася назовні короткими репліками.

Увесь другий акт — це спроби *Нори* різними засобами відвернути те, що вона називає "бідю", — викрити *Крогстада* і дочекатися того, чого вона і хоче й понад усе боїться, — "дива", тобто самопожертви *Хельмера* заради неї. На наших очах метушиться злякана, розгублена *Нора*. Але наприкінці другого акту визріває остаточне рішення ціною свого життя врятувати честь чоловіка.

Внутрішнє, потаємне життя *Нори* вийде назовні лише у другій частині третього акту, після різдвяного балу і другого листа *Крогстада*, який відмовляється від претензій і переслідувань. Це кульмінація, переломний момент у розвитку сюжету. Наступна бесіда *Нори* і *Хельмера* підве-

суспільства, сучасної людини — розкриваються лише протягом усієї дії твору. Саме викриттю цих основних і вирішальних “таємниць” підпорядковані усі події, які відбуваються, саме їхньому розкриттю служать усі фабульні ходи. У цьому розумінні “Ляльковий дім” є інтелектуально-аналітичною п’єсою, яка послідовно розкриває головну сутність сучасного Ібсену суспільства — його бездуховність і аморальність, приховані за зовнішньою благопристойністю.

Новаторський характер побудови аналітичної п’єси виявляється і в розв’язці, суть якої міститься в інтелектуальному осмисленні персонажами як найважливіших подій минулого, так і всього життя в цілому. Наприкінці твору Нора здатна узагальнити свої знання про життя і свідомо зробити моральний вибір. Розв’язка (Нора залишає свій дім після довгої й відвертої розмови з чоловіком) майстерно підготовлена усім ходом розвитку дії й психологічно вмотивована, достовірна.

Посилення аналітичних тенденцій у “Ляльковому домі” не означає послаблення гостроти й цікавості зовнішньої, безпосередньої дії драми. Замкненість і чіткість композиції п’єси, обмеження дії вузькими рамками будинку Хельмера і кількома годинами не заважають гостроті розвитку сюжету. Напруження в п’єсі створюється не лише за рахунок діалогу, у якому розкриваються ті чи інші “таємниці”. Вона визначається передусім тими подіями, які безпосередньо відбуваються перед очима глядача й які розгортаються динамічно, напружено, хвилююче.

Ібсен удається в деяких випадках до напрочуд сильних, почасти навіть мелодраматичних ефектів, які, однак, не порушують загального реалістичного характеру п’єси, не вступають у суперечність з психологічною правдивістю.

Так, надзвичайно театральні й психологічно ефектні сцена першої дії, коли у кімнаті, де Нора грається з дітьми, раптово похмурою тінню з’являється Кrogстад, а також сцена, в якій Нора танцює тарантелу, зазнаючи глибоких страждань і передчуваючи неминучість катастрофи. Взагалі мотив тарантели, який супроводжує усі дії п’єси, має велике емоційне значення. Ці зовнішньо яскраві сцени не випадають із рамок п’єси як цілого. Їх різка, підкреслена контрастність, емоційна напруженість органічно пов’язані із загальною художньою системою драми.

На особливу увагу заслуговує й символіка п’єси. Головний її символ — “ляльковий дім”. Проти “лялькових домів”, штучного життя, проти утисків людяності, догм жорстокого суспільства постає автор.

лям волі втамувати страшні нові думки. Вона вже не коває своєї душі від усіх, а відкрито, послідовно, логічно заявляє, що не стане більше коритися тому, справедливості й людяності чого не усвідомила сама.

Догми старого світу — їхній носій Торвальд Хельмер — осоромлені. Тепер Торвальд щось розгублено белькоче, бо немає звичної гри.

Однак у цій п'єсі основний конфлікт не вирішений, а лише визначений. Розв'язання його, тобто фінал боротьби з догмами суспільства, можливий лише поза рамками твору. Ідея не вичерпується фіналом, тому що автор не розв'язав завдання, яке виникло перед героїнею в кінці драми. Нора пішла із сім'ї, але що чекає її попереду? Глядач повинен сам відповісти на це запитання. Ця незакінченість розвитку конфлікту створює відкритий фінал.

Ібсен так визначав мету будь-якої драми: "П'єса не закінчується з падінням завіси після п'ятої дії — справжній фінал знаходиться поза її межами; письменник окреслив напрямок, у якому доводиться шукати цей фінал, потім — наша справа, справа кожного читача чи глядача окремо дійти до цього фіналу шляхом власної творчості".

Як же бути із зовнішнім конфліктом, який виник між Норою і Кrogстадом? Ібсен показує, що насправді немає конфлікту між уявленнями про світ Нори і Кrogстада: Кrogстад — вигнанець у цьому суспільстві. На його совісті злочин, подібний до скоєного Норою. Створюючи зовнішній конфлікт і потім відмовляючись від нього, драматург ще раз звертає увагу на те, що становище і боротьба Нори — не виняток; і не тільки права жінки у сім'ї відстоює п'єса, але й права особистості у суспільстві.

АНАЛІТИЧНА КОМПОЗИЦІЯ П'ЄСИ

Розкрити протиріччя між благополучною видимістю життя і його бездуховною сутністю дає можливість автору аналітична композиція п'єси. Розумінню справжньої природи як людських характерів, так і сучасної дійсності загалом сприяє наявність у художній структурі драми значних "таємниць", послідовне виявлення яких починається з першої дії. Але якщо численні сюжетні "таємниці" стають відомими глядачеві й читачеві переважно на початку п'єси (хоч Хельмер про обидві найважливіші таємниці довідався лише у розв'язці драми), то більш глибокі й значні "таємниці" — істинної природи сучасної сім'ї, сучасного

зовнішньою уявно гармонійною оболонкою. Дія її присвячена поступовому висвітленню принципово важливих "таємниць" життя, про які дізнаються не лише читач та глядач, а й персонажі драми. Герої самі обговорюють і пояснюють те, що трапалося, вдаючись до тривалих розмов, дискусій. У центрі уваги творів — моральна проблематика.

Письменник майстерно поєднує різні види конфліктів — зовнішній (зіткнення героя із суспільними законами, протистояння персонажів) і внутрішній (боротьба в душі героїв, зіткнення різних ідейних позицій, психологічних настанов), — це дає змогу автору різнобічно показати складність духовного і суспільного життя: як ззовні, так і зсередини.

Особливе значення для драматургії Ібсена має наявність відкритих фіналів, коли розв'язка п'єси передбачає початок нової колізії, ще складнішої та загостренішої. Розв'язка пов'язана з інтелектуальним осмисленням персонажами дійсності. Душевний стан головних героїв змінюється під впливом подій, які відбуваються на сцені. Герої протистоять силам суспільства, які нівелюють їхню людську гідність, неповторну індивідуальність. Вони здатні збагнути сенс життя і своє місце в ньому. Драматург поєднує аналітично-інтелектуальні форми композиції з напруженим розвитком дії, яка безпосередньо розігрується на сцені.

Перехід до інтелектуально-аналітичної структури п'єси має велике значення і для мови Ібсенівської "нovoї драми". При всій орієнтації мови на життєвість і достовірність вона стає ще вагомішою і глибоко філософською. Драматург часто використовує підтекст, символіку. Значну роль відіграють паузи. "Нова драма" Ібсена — це зовні вільна, але внутрішньо чітко організована художня структура.

Ібсен — найталановитіший реформатор драми XIX ст. Його слава ще за життя була всесвітньою. За іменем митця багатьма мовами (французька, англійська та ін.) створювали такі слова, як "ібсенізм" та "ібсеніти", що підкреслювали своєрідність художнього бачення і методу письменника.

Драматург протягом творчості відстоював людське в людині, прагнуч, щоб за будь-яких обставин особистість залишалась індивідуальністю. Читачів і глядачів вражало його бажання зазирнути в найпотаємніші куточки людської душі. Широкий відгук у серцях сучасників знайшов його заклик до людини бути самою собою, не йти ніколи на компроміси із власною совістю.

У п'єсі є багато символічних реалій і епізодів. Наприклад, такою символічною реалією стала ялинка, яку Нора починає прикрашати у першому акті, коли її "іграшкове" життя ще нічим не затьмарене. В авторській ремарці на початку другого акту зазначено: "У кутку... стоїть обібрана, обшарпана, з обгорілими свічками ялинка". Життя Нори, як та ялинка, потьмяніло, втратило зовнішню привабливість, місце гри посіла страшна правда.

До символічних реалій належить і мигдальне печиво. Його тема виникає на початку п'єси, коли все ще цілком спокійно, і пов'язана з грою, невинним обманом чарівної Нори. Ця тема знову з'являється в кінці другого акту, після репетиції тарантели, перед тим, як Нора, зважившись убити себе, рахуватиме останні години життя. Вона вже виривається з-під влади чоловіка і його законів, хоча це тільки емоційний протест. Нора кричить, тепер у присутності Хельмера: "І трішки мигдального печива Елені. Ні, якомога більше!.. Один раз куди не йшло".

Рішення відкрито заявити про улюблене і заборонене мигдальне печиво свідчить про духовне переродження героїні, яке призведе в останньому акті не лише до відкритого протесту проти заборони на мигдальне печиво, але й до бажання заново осмислити прийняті на віру всі сучасні вірування і заборони. Так у Ібсена деталь стає дуже місткою за значенням, перетворюється на символ, який розкриває зміни у внутрішньому житті героїні. Так само значущими, подекуди символічними стають окремі речі, наприклад скринька для листів.

Прощання лікаря Ранка з Норою (третя дія) теж позначено символом. Підтекст перетворює звичайне слово "вогник" на символ, а вся сцена отримує трагічне забарвлення, коли відразу ж за нею Хельмер дістає візитні картки Ранка з чорним хрестом — знаком його прощання з друзями навіки.

Такі єдність і цільність ідейного задуму й усіх елементів художньої системи "Лялькового дому" роблять цю драму життєвою і дійовою, зумовлюють її чільне місце серед шедеврів світової драматургії.

НОВАТОРСТВО ІБСЕНА-ДРАМАТУРГА

Генрік Ібсен — творець "нової драми", аналітична композиція якої сприяє розкриттю внутрішніх негараздів і трагізму зображуваної дійсності, що приховується за

про глибинніші конфлікти, які не завжди розв'язуються у фіналі, вони спрямовані на активізацію читацького (глядацького) сприйняття. Широко використовували внутрішню дію Г. Ібсен, А. Чехов та ін.

Підтекст — прихований, внутрішній зміст висловлювання.

Виникає завдяки здібності мовних одиниць виражати крім основного значення ще й додаткові — семантичні, стилістичні, набувати додаткових значень внаслідок взаємодії з іншими елементами твору. Підтекст може створюватися не лише за рахунок вербальних (мовних) засобів, але й інших, невербальних (наприклад, у драматичній виставі — за рахунок якоїсь мелодії, зміни освітлення, різних звукових ефектів тощо), не кажучи вже про акторську гру.

Соціально-психологічний твір — твір, у якому відображено зіткнення внутрішніх прагнень героя з соціальними обставинами, глибоко розкрито психологію персонажів, мотиви їхніх вчинків, роздуми, почуття, що свідчать про стан суспільства взагалі і його вплив на духовний світ людей.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Які твори Ібсена вам відомі? Коли вони були написані?
- ПОДУМАЙТЕ** Які періоди можна виділити у творчості драматурга? Визначте основні риси кожного з них. Чому Ібсена вважають творцем “нової драми”? Назвіть основні риси її поезики. Поясніть значення терміну “аналітична композиція”. В чому полягає аналітизм побудови “Лялькового дому”?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Зіставте розвиток зовнішньої та внутрішньої дії в п'єсі “Ляльковий дім”. З'ясуйте їхнє місце у творі. Складіть порівняльну таблицю: “Спільне і протилежне в творчості Г. Ібсена і А. Чехова”.
- НАПИШІТЬ** У чому полягає “високе мистецтво бути самим собою” (за мотивами творів Г. Ібсена)?

Як і найвизначніші мислителі XIX ст., він не тільки всебічно дослідив проблему "людина і суспільство", але, як пророк, зазирнув у майбутнє, попереджаючи людство про небезпеку відмови від моральних обов'язків, втрати індивідуальної особистості. Істинний зміст інтелектуально-аналітичної "нової драми" норвезького митця — "демаскування прірви" — знайшов прямі аналогії у світовому літературному процесі XIX ст. (М. Метерлінк, А. Х'еллани) і XX ст. (А. Стріндберг, Дж. Б. Прістлі).

Справжню значущість ібсенівських п'єс становить не тільки їхній зміст, а й художня форма. В останні роки життя драматурга і протягом усього XX ст. великого поширення набувають такі важливі особливості "нової драми", як багатопаровість, партитурність мови персонажів та ін. І, мабуть, не без впливу Ібсена на межі XX ст. склалася така ситуація, коли підтекст став важливою рисою драматургії А. Чехова і прози К. Гамсуна, а пізніше — оповідань і романів Дж. Джойса та Е. Хемінгуея.

Ібсен гідно завершив той період світової літератури, який прийнято вважати класичним, і водночас проклав дорогу для розвитку нової літератури. Англійський драматург Бернард Шоу про значення Г. Ібсена писав: "Він є батьком нової драматургії, яка впритул підійшла до проблем сучасної людини та її душі. Він першим показав внутрішнє обличчя особистості, і це стало особливим дзеркалом, яке відобразило духовний стан світу взагалі. З Ібсена почалася нова ера театру — психологічного, інтелектуального, дискусійного, символічного".

3 теорії літератури

Дія — 1) акт драматичного твору; 2) перебіг подій у художньому творі, через які розкриваються конфлікт, сюжетні колізії, риси характеру певного персонажа, діючої особи чи ліричного героя.

Може бути зовнішньою та внутрішньою. Зовнішня дія — це вчинок персонажа, подія у його житті, різка зміна його долі, становища тощо; внутрішня — життя душі героя, його роздуми, зміна умонастрою, зіткнення ідей, позицій. Якщо зовнішня дія виявляє локальні конфлікти, які вирішуються протягом твору, то внутрішня свідчить

Скажіть, чому ви живете так нудно, так неколоритно?..

А.П. Чехов

АНТОН ЧЕХОВ

(1860—1904)

Антон Павлович Чехов — один із найулюбленіших, зрозумілих і водночас найскладніших письменників ХІХ ст. Його ім'я традиційно називають поряд з іменами М. Гоголя, О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоевського, хоч, на відміну від них, він не залишив жодесь монументального твору. Чехов працював у жанрі малої прози, драматургії, й саме його оповідання, повісті, п'єси прославили митця. На кількох сторінках тексту він умів показати духовну трагедію й шукання людини напередодні нової епохи.

Твори Чехова сповнені гіркою щезу душі за те, що люди живуть без певної мети, без мрій, без кохання, і водночас вони залишають світлу надію на краще, вчать боротися з ницістю, бути вимогливими до себе, мужніми та порядними. "Доктор Чехов" — така табличка завжди висіла на дверях письменника, бо він лікував не лише хвороби, а передусім людські душі й серця.

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Антон Павлович Чехов народився 29 січня 1860 р. в Таганрозі, невеличкому портовому місті на березі Азовського моря. Вважав себе українцем. Про свого діда писав: "Дід мій був малорос, кріпак, напередодні визволення селян із кріпацтва він викупив на волю свою сім'ю, зокрема й мого батька". Батько його, Павло Єгорович, був дрібним крамарем і водночас мав містецькі здібності: любив малювати, грав на скрипці, співав у церковному хорі. Мати, Євгенія Яківна, вміла цікаво розповідати про нелегкі життєві випадки, про свої подорожі по Росії разом із своїм батьком — купцем. Від неї майбутній письменник успадкував талант оповідача. Він ріс у багатодітній сім'ї; старший брат, Олександр, згодом став журналістом, другий, Микола, — художником, третім був Антон, а за ним з'явилися на світ Іван, Марія і Михайло.

З дитинства хлопчик дуже любив читати, а також

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

Неустроев В.П. Ібсен // Неустроев В.П. Литературные очерки и портреты. — М., 1983.

Ніколенко О.М. Таємниця сімейного щастя. Генрік Ібсен "Ляльковий дім" // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 1997. — №11.

Филиппов М.М. Ібсен и новейшая драма // Филиппов М.М. Очерки о западной литературе XVIII—XIX. — М., 1985.

робив замах на своє життя і друг Чехова — художник Ісаак Левітан. Антон Павлович шукає відповіді на складні питання епохи.

У 1890 р. письменник вирішив поїхати на острів Сахалін, перетворений урядом на місце каторги та заслання. Ніхто з друзів не розумів, чому він, людина зі слабким здоров'ям, хоче бути там, куди їздять не з доброї волі. Але совість звеліла йому побачити на власні очі, як людське життя перетворюється на пекло, як каторга збільшує кількість злочинців, і розповісти про це всім. Результатом поїздки стала книга *"Острів Сахалін" (1893—1894)*, яка вразила читачів гнітючою правдою про людські страждання.

Подорожі були пристрасною Чехова. У 1891 р. він уперше здійснив поїздки в Західну Європу. Франція, Італія, Австрія наповнили його душу новими враженнями, однак серце письменника поривалося додому — до рідної землі, до свого народу.

У 1892 р. він купив невелику садибу в Меліховому, неподалік від Москви, де прожив сім років. Тут він з радістю поринув у світ творчості, однак не полишав і лікарської практики, лікував селян, а також власноруч упорядковував сад, доглядав свої улюблені троянди. На його думку, кожна людина повинна виростити свій сад, тоді вся земля стане прекрасною. Однак ще більше його хвилював "сад людських дуп", який теж, за словами вистця, потребує ретельного догляду. У меліховський період він написав повість *"Палата № 6" (1892)*, оповідання *"Розповідь невідомої людини"*, *"Учитель словесності" (1894)*, *"Будинок із мезоніном" (1896)*, *"Мужики" (1897)*, п'єси *"Чайка" (1896)*, *"Дядя Ваня" (1897)*.

Напружена творча робота, хвилювання, пов'язані з невдалою прем'єрою *"Чайки"* в Москві, загострили туберкульоз, на який письменник захворів ще в студентські роки. За порадою лікарів зиму 1897—1898 рр. він провів за кордоном, на півдні Франції, де написав оповідання *"У рідному кутку"*, *"Печеніг"*, *"На підводі"*. Проте жити і писати на чужині було важко, і він повернувся додому. Приїхавши навесні 1898 р. до Меліхова, написав оповідання *"Іонич"*, *"Агрис"*, *"Людина у футлярі"*, *"Про кохання"*, однак влітку здоров'я знову погіршилося і письменник змушений був полишити свій дім у пошуках сприятливішого клімату.

У 1898 р. Чехов купив невеличку ділянку землі в Ялті, де побудував будинок, який друзі називали "Білою да-

відвідувати театр. У юнацькі роки він писав коротенькі оповідання та п'єси, але часу для творчості було небагато, бо крім занять у школі він разом з іншими дітьми допомагав батькові в крамниці.

Згодом батько збанкрутів і змушений був тікати від кредиторів до Москви, де жили його старші сини. Незабаром туди поїхала й мати. Шістнадцятирічний Антон залишився в Таганрозі закінчувати гімназію, на життя заробляв приватними уроками. Злидні й розлука із сім'єю не зломали юнака, а, навпаки, сприяли формуванню його характеру. У листі до брата Михайла він писав: "Ніколи не треба втрачати своєї гідності".

У 1879 р. після закінчення гімназії Антон вступив на медичний факультет Московського університету. Батько служив конторником, і його заробітку — 30 рублів на місяць — не вистачало для всієї родини. У пошуках засобів існування юнак звертається до редакцій газет і журналів ("Будильник", "Сверчок", "Осколки" та ін.), для яких пише фейлетони, народії, коротенькі оповідання. Публіка впізнавала його по псевдонімах — Антоша Чехонте або Антон Ч. Виступав він і під багатьма іншими, часто дуже смішними.

У 1884 р. закінчив Московський університет і зайнявся лікарською практикою, яку не полишав протягом усього життя. Але все більше його вабила літературна діяльність. Перші збірки оповідань ("*Казки Мельомени*" — 1884, "*Строкати оповідання*" — 1886) були схвалені критикою та читачами. З 1896 р. А. Чехов починає друкуватися у відомій столичній газеті "Новое время". Згодом про нього заговорили не лише як про автора оповідань і повістей, а й як про талановитого драматурга. У театрі з успіхом ішли його водевілі "*Ведмідь*", "*Пропозиція*", драма "*Іванов*" та ін. У 1888 р. Академія наук нагородила Чехова Пушкінською премією за збірку оповідань "*У сутінках*". Всеволод Гаршин відзначив, що в літературу прийшов першокласний письменник, а Михайло Салтиков-Шедрін був у захопленні від чеховської прози, особливо від "Степу".

Письменник уважно стежив за змінами, які відбувалися в суспільстві й людській душі. Його спостереження дедалі більше виклакали в нього тривогу за долю країни. Злиденне становище народу, безцільне існування дворянства, духовна криза інтелігенції ставили перед ним багато запитань. У цей час психічна хвороба зломала письменника Глеба Успенського, наклав на себе руки В. Гаршин,

ПРОЗА ЧЕХОВА: ЕВОЛЮЦІЯ ПИСЬМЕННИКА І ХУДОЖНЯ МАЙСТЕРНІСТЬ

Антон Павлович Чехов є неперевершеним майстром оповідання та повісті, тонким стилістом, який кількома штрихами вмів змалювати яскравий літературний образ, наситити кожне слово багатством різноманітних відтінків і глибоким філософсько-психологічним змістом. За 25 років творчої діяльності "малі" жанри прози письменника досягли вершин досконалості. Л. Толстой, характеризуючи чеховські оповідання, якось зауважив: "У французів три письменники: Стендаль, Бальзак, Флобер, ну, ще Мопассан, але Чехов — кращий за них".

Прозу Чехова умовно поділяють на три періоди: перший, або ранній (перша половина 80-х років XIX ст.), другий (друга половина 80-х — початок 90-х років) і третій, або пізній (кінець XIX — початок XX ст.).

У *ранній період* письменник проходив школу журналістської майстерності. Багато його творів були пов'язані зі злободенними темами, однак це не зменшує їхньої виразності та художньої цінності.

Працюючи для гумористичних видань, він навчався гостроти й влучності кожної фрази, лаконізму форми, створенню яскравих характеристик. Більшість ранніх оповідань побудовано навколо якогось одного незначного епізоду, який допомагає розкрити дійсне значення певних обставин, вплив стосунків на долю людини. Героями творів стають нічим не визначні особистості — такі, як всі, — але в їхній непримітності письменник помітив "трагізм дрібниць життя", від якого страждає багато людей, хоча вони його часто-густо не розуміють. Продовжуючи класичні традиції О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоєвського, він порушує проблему "маленької людини". Вона отримує в нього сатиричне звучання, оскільки автор змальовує "дрібні драми дрібних обивателів", людей, які не вириваються за межі жалюгідного існування, навіть не усвідомлюючи згубності життя, позбавленого духовної мети.

В оповіданні "*Товстий і тонкий*" (1883) випадкова зустріч двох колишніх приятелів, а тепер — чиновників різного рангу розкриває глибину соціальних контрастів у суспільстві Росії, які спотворюють душі людей. Людські стосунки поступилися плазуванню нижчих і пихатості вищих чиновників, а дружба — субординації та лицемірству.

чею". У Крим до нього приїжджали Ф. Шаляпін, М. Горький, Л. Толстой, І. Бунін, О. Купрін, І. Левітан. У цей час із великим успіхом на сцені Московського Художнього театру йшли його п'єси "Чайка" і "Дядя Ваня". У 1900 р. актори театру приїхали в Крим, щоб показати улюбленому драматургу вистави за його творами.

За спогадами сучасників, Чехов був надзвичайно доброю та інтелігентною людиною. Інтелігентність він розумів по-своєму: ця риса, на його думку, не залежить від освіти, виховання або оточення людини, а зумовлена лише ставленням її до інших — уважним, доброзичливим, чуйним. Чехов ніколи не підвищував голос, говорив тихо, спокійно, переконливо, з повагою ставився до всіх людей і, як зазначала дружина письменника, "...для нього не було більшої радості, ніж надати допомогу тим, хто стукав у його двері — хворим, бідним, знедоленим".

У ялтинський період були написані оповідання "Дама з собачкою" (1899), "Анна на шиї" (1899), "Наречена" (1903) та ін. П'єса "Вишневий сад" (1904) стала духовним заповітом письменника. Вона завершила розвиток класичної російської літератури ХІХ ст., залишивши сучасникам і нащадкам вічну тугу за прекрасним, роздуми про долю краси, духовності, майбуття людини і людства.

Навесні 1904 р. здоров'я письменника значно погіршилося, тому 3 червня він виїхав на лікування до курортного містечка Баденвейлер (Німеччина). За спогадами його дружини, провідної актриси Художнього театру Ольги Леонардівни Кніппер, наприкінці червня йому полегшало, і він одразу почав працювати над оповіданням про смішні пригоди на модному курорті. Однак якось серед ночі, раптом прокинувшись, уперше сам попросив поїзати за лікарем. "Прийшов лікар, дав якісь ліки, — згадувала О. Кніппер, — а Антон Павлович звелів подати шампанського, сів і якось значуще, голосно сказав німецькою: "Ich sterbe" ("Я помираю"). Потім узяв келих, повернувшись до мене обличчям, усміхнувся своєю чарівною посмішкою, сказавши: "Давно я не пив шампанського..." — спокійно випив усе до дна, тихо ліг на лівий бік і заснув назавжди".

Чехов помер 15 липня 1904 р. Його прах з Баденвейлера перевезли до Росії й поховали на Новодівочому цвинтарі в Москві.

дом сумовитий настрої повісті, вона залишає відчуття світла, широти, віру в пробудження степу, а разом з ним суспільства і народу. Мотив дороги, руху по шляхах життя об'єднує різні сцени, епізоди, персонажів.

Серед повістей другого періоду вирізняються "Пала-та № 6" (1892), "Дуель" (1891), "Стрибуха" (1891). У них показано жаклиний абсурд реального життя, духовні хвороби суспільства, драму російської інтелігенції, хибні цінності обивателів. У тогочасній чеховській прозі з'являються герої, які не погоджуються з існуючим ладом, шукають вихід із глухого кута, прагнуть позбутися ста-ну соціальної апатії. Улюблені персонажі письменника намагаються усвідомити своє становище, знайти відповіді на складні запитання, однак, прозрівши, вони не стають щасливішими, розуміння загальної трагедії ще більше посилює їхню особисту драму, веде їх до загибелі або духовного занепаду.

Третій період творчості (кінець 90-х років — початок XX ст.) — розквіт таланту Чехова. Хоча внаслідок важкої хвороби він пише не так багато, як раніше, однак його твори отримують класичну довершеність, ставши новим кроком у розвитку російської та світової прози. У творчості цього періоду письменник дедалі більше відходить від чіткої конкретності в зображенні дійсності. Головними для нього стають не лише якісь певні події в житті людей або зміни в психології персонажів, а й відтворення духовної атмосфери епохи загалом, існування окремої людини в ній. Його герої починають гостріше відчувати свою драму, більше мислити, говорити про невідповідність життя їхнім прагненням та ідеалам. Як правило, розповідь ведеться або від першої особи, або у формі діалогу. Власне авторська оповідь насичується непрямою мовою від імені персонажів. Усе це посилює психологізм творів, змушує шукати істину кожного окремо й усіх разом. Поширення монтажного* принципу, сюжетної незавершеності залишало більше простору читачам для роздумів.

В останній період творчості увага письменника при-кута не тільки до сучасних конкретних проблем, харак-теристик постатей, він передусім намагається з'ясувати причини недосконалості буття загалом, чинники духов-ного розладу суспільства. Все частіше його герої задають

* Монтаж — в літературі добір і поєднання окремих розрізне-них сцен, епізодів за певним внутрішнім принципом в єдине ху-дожне ціле.

Оповідання "Смерть чиновника" (1883) розкриває химерність ідеалів суспільства, де вчинки людини визначаються лише їх місцем у суспільній ієрархії. Страх дрібного урядовця Черв'якова перед незнайомим йому начальником, на якого він випадково чхнув у театрі, вбиває бідолашу. Однак тільки автор усвідомлює справжню трагедію такого жалюгідного життя.

Значущими є назви ранніх оповідань Чехова, які засвідчили утвердження нових тинів епохи: "Товстий і тонкий", "Хамелеон", "Унтер Пришибеев", "Зловмисник" тощо. Письменник порушує складні проблеми сучасності: соціальне розмежування, гноблення народу та його темнота, лицемірство, втрата духовних ідеалів, свавілля чиновників та ін. До того ж він часто розкриває актуальні теми в яскравій гумористичній, а подекуди й сатиричній формі. Особливого значення надає діалогам, деталям, натомість авторські відступи й оцінки скорочує до мінімуму, всі висновки повинні зробити самі читачі. Прекрасний стиліст, Чехов домігся стислості, вважаючи, що "стислість — сестра таланту".

У другий період (друга половина 80-х — початок 90-х років) у творчості митця посилюється увага до "правди життя", розкриваються маленькі щоденні трагедії звичайних людей, поглиблюється психологічний аналіз, ширше вживається підтекст. Водночас в оповіданнях та повістках підсилюється ліризм. Якщо в ранніх творах головна увага була зосереджена на зовнішніх подіях, то в подальших — на розкритті порухів людської душі. Гумор і сатира дедалі більше поступаються "прихованому трагізму речей".

Свідченням творчого розквіту письменника стали оповідання "Анюта" (1886), "Туза" (1886), "Горе" (1885), "Мри" (1886) та ін. Роздумами про шлях Росії й народу пройнята перша повість — "Степ" (1888). Символічний образ степу об'єднує давнину й сучасність, поетичну традицію й нове осмислення дійсності, природну красу і сувору правду реальності. Степ неначе сумує в очікуванні богатиря, який зможе зворотити "невидиму й гнітючу силу", і співця, що має прославити його красу й багатство. Південний степ побачений у повісті чистими й допитливими очима дитини, хлопчика, який вперше в житті подорожує його безмежними просторами, його переживання надають твору особливо го ліризму і щирості. Зображення "віковічної журби степу" асоціюється у письменника з духовною драмою життя, яке потребує докорінного оновлення. Незважаючи на зага-

вим життям, що призводить до загибелі людського в душі. Однак це проблема не тільки Іонича, а суспільства загалом. Зіткнення дійсного та ілюзорного, природного та штучного, справжнього та химерного показано вже на початку оповідання. Іронічно, із смутком розповідає Віра Йосипівна Туркіна читала гостям свій роман про те, як одна "графиня будувала школи, лікарні, бібліотеки, — читала про те, чого ніколи не буває в житті", а в міському саду співали "Лучинушку", і ця пісня передавала те, чого не було в романі, але буває в житті. Все життя сім'ї Туркіних — жалюгідна гра в духовність: Віра Йосипівна жила у світі вигаданих образів своїх нездарних романів, її чоловік Іван Петрович всю свою енергію витрачав на пласкі розважальні жарти для гостей, а дочка Катя відмовилась від щирих почуттів заради слави піаністки, для чого їй бракує таланту. Проте автор показує, що у тому, як живуть Туркіни, немає нічого незвичайного, бо так живе багато так званих інтелігентів. Саме тому лікар Старцев, який в минулому прагнув чогось високого, теж стає схожим на інших обивателів. Наприкінці твору повторюється та сама ситуація, що на початку, хоч минуло багато років: знову Іван Петрович розважає публіку, Віра Йосипівна читає нікому не потрібний роман, а Катерина Іванівна грає на роялі складні етюди — без почуття, без натхнення. Зовні нічого не змінилося, змінився лише герой, який загубив у собі живу душу.

Духовна трагедія життя відображена і в таких творах, як "Моє життя" (1896), "Людина у футлярі", "Азрус", "Про кохання" (1898), "Дама з собачкою" (1899), "Наречена" (1903). Найжахливішим є те, що героям, як би їм не хотілося вирватися зі свого середовища, йти нікуди — скрізь така сама нудна дійсність. І все-таки кращі чеховські герої не втрачають моральної принадності, в їхніх пошуках відчувається потяг до ліпшого, хоча й невідомого, життя, до краси, до щасття.

Отже, у своїй прозі А. Чехов пройшов шлях від все-ликого сміху над певними ситуаціями й вадами людей та суспільства до усвідомлення закономірності трагічних обставин людського існування, до розуміння духовного зuboжіння людей, показавши глибоку драму особистості, яка страждає у безвиході. Однак твори письменника, ксупереч реальному трагізму, сповнені великої туги за ідеалом, залишаючи читачам хоча й недійсненну, але світлу надію.

собі запитання: "Чому людина живе так нудно?", "У чому секрет щастя?", "Хто знає, як виникає і чому зникає кохання?" та ін. Філософічність прози зумовлюють одвічні теми, які порушує письменник: сенс буття, народ та інтелекція, сутність суспільства, духовні цінності тощо.

Змінюється художня манера митця. Сюжетна гострота відступає на другий план. Інколи фабульність (розповідь про події) повністю поступається ліричній оповіді. У центрі уваги — передусім думки й почуття героїв. Пізня проза Чехова відрізняється сильним емоційним підтекстом, велику роль у творах відіграють пейзаж, окремі враження, або асоціації, спогади героїв. Усе це свідчить про збагачення реалістичного методу письменника засобами новітніх течій, зокрема імпресіонізму.

"Будинок з мезоніном" (1896) — яскравий зразок імпресіоністичного оповідання. Розповідь ведеться від імені художника, який познайомився із сім'єю Волчанінових: молодою поміщицею Лідією, котра присвятила себе служінню народу, її сестрою Женєю, а також їхньою матір'ю. Герой покохав Женю, але Лідія, не сприймаючи "мистецького порожнього життя", розлучає їх. Хоча твір і пов'язаний з темою кохання, він виходить за її межі. Це оповідання про призначення мистецтва й буття взагалі, про ставлення до народу й до окремих людей, про нездійсненні мрії й тугу самотності. Для художника як творчої особистості мають значення незначні, на перший погляд, речі: захід сонця, шелестіння дерев, тиха мова очей і жестів. Він намагається усвідомити вічне — те, що пробуджує душу людини. Однак його думки й бажання розуміла лише Женя Волчанінова, яку називали в сім'ї Місюсь, що надавало її постаті милої, дитячої безпосередності. Ліда Волчанінова прагне змінити життя мільйонів і при цьому руйнує щастя сестри. Мати, позбавлена духовної сили, не в змозі запобігти вимушеному розриву закоханих. На сумній ноті завершується це глибоко ліричне оповідання: "Місюсь, де ти?.." Де ж те щастя, що було так близько? Де втрачені надії та ідеали? І де в цьому світі опинилася сама людина?.. Над цими питаннями має замислитися читач.

"Іонич" (1898) — теж оповідання, в якому велике значення має ліричний пласт. Розповідь про життя земського лікаря перетворюється на історію духовної деградації людини. Моральне старіння, соціальна апатія, втрата ідеалів прийшли до людини набагато раніше, ніж вона досягла похилого віку. Вона живе порожнім, фальши-

буденного існування. Однак романтичний ідеал залишається нездійсненним. Нудна, бездуховна реальність відкоряє собі долі героїв. І все ж таки трагічне тло п'єси освітлює слабенький промінь віри в майбутнє: "Музика грає так весело, так радісно, і, здається, ще трохи, і ми дізнаємося, для чого ми живемо; для чого страждаємо... Якби знати, якби знати!.." Хто знає, чи справдяться надії трьох сестер, але чеховські улюблені образи самі по собі несуть прекрасне духовне світло, яке пробуджує душі глядачів.

"Вишневий сад" (1903) — остання п'єса Чехова. Вона сповнена глибокої тривоги автора за руйнацію сімей, садів, людських душ. Вишневий сад стає символом духовності, якій загрожує небезпека, символом чистоти, що зникає із життя, символом Росії, яка втрачає головне — людину.

У драматургії письменника немає традиційного протиставлення дійових осіб. Автор надає перевагу не зовнішнім, а внутрішнім конфліктам. Плин душевних почуттів, внутрішніх переживань становить головний сюжет творів.

Новаторським для тогочасного театру було також відтворення драматургом повсякденного життя з пересічними героями, які займаються звичайними справами, говорять, здавалося б, про звичайні речі, однак за усім цим проглядає велика духовна трагедія суспільства.

Психологічну складність персонажів допомагають розкрити засоби підтексту, тонкої іронії, символіки, а також імпресіоністичні прийоми. Чеховський ліризм став характерною ознакою його пізньої драматургії, яка залишає відчуття чогось навіки втраченого — прекрасного і важливого для всіх. І все ж таки п'єси письменника позбавлені песимістичного відчаю. Як справжні класичні твори, вони пройняті світлом гуманістичного ідеалу автора. Сам він в одному з листів закликав літераторів завжди пам'ятати, що "письменники, яких ми називаємо вічними або просто гарними і які захоплюють нас, мають одну важливу спільну рису: вони кудись ідуть і вас кличуть туди ж, і ви відчуваєте не розумом, а всім своїм єством, що в них є якась мета... Кращі з них реальні й описують життя таким, як воно є, але від того, що кожний рядок насичений, як соком, усвідомленням цілі, ви крім життя, що є, відчуваєте ще й те життя, яке повинно бути, і це зачаровує вас". Драматургія Чехова кличе до духовного пробудження, осмислення сенсу буття, повернення краси, взаєморозуміння, гармонії в житті людини.

НОВАТОРСТВО ДРАМАТУРГІЇ ЧЕХОВА

Протягом усього життя Чехов працював у жанрах прози і драматургії, між якими існував тісний зв'язок. Навіть у ранніх п'єсах письменника відчувається потяг до морально-філософської проблематики, до заглиблення у внутрішній світ людини. Невеликі твори водевільного характеру ("Ведмідь" — 1888, "Пропозиція" — 1888, "Весілля" — 1889, "Ювілей" — 1891) і досі популярні, але у них більше уваги приділялося зовнішній дії, комізму характерів і ситуацій. У першій великій п'єсі "Іванов" (1887—1889) письменник намагався показати драму цілого покоління звичайних людей, які живуть без мети, без віри, без надії, але прагнуть до розуміння сенсу буття. Втім справжню революцію в російському театрі розпочала саме "Чайка", яка була новаторською з точки зору і змісту, і поетики. Вона відкриває низку п'єс Чехова, в яких відтворюються духовна трагедія людини й суспільства, втрата моральних і соціальних ідеалів.

У п'єсі "Дядя Ваня" (1896) йдеться про щастя і нещастя людей. З одного боку, письменник викриває безцільність існування таких, як бездарний професор Серебряков, а з іншого — висвітлює "теорію маленької користі" задля інших, втілену в образах Івана Войницького, доктора Астрова, Соні. Однак навіть ті чеховські герої, які працюють, намагаючись працею виправдати своє існування, не можуть бути щасливими. Їхня праця більше нагадує забуття, намагання у щоденній важкій роботі уникнути тих проблем, на які хворіє суспільство й усе людство. У творі автор порушив важливе питання про те, що немає нічого важливішого, ніж особисте щастя людини в поєднанні з соціальною гармонією. А якщо людина відчуває себе непотрібною, нещасливою, значить, усе життя розвивається не в тому напрямку. "Я працюю, — каже доктор Астров, — але у мене попереду немає вогника".

П'єса "Три сестри" (1900) розповідає про мрію, яка ніколи не здійсниться, про красу, що йде із життя, про кохання, яке не може заглушити біль. Постаті трьох сестер — Ольги, Марії, Ірини Прозорових — сумні, самотні, безпритульні, втілюють трагедію чеховського покоління, яке не почувало себе затишно у власному домі — в Росії. "Як хочеться в Москву!" — ця фраза стає головним лейтмотивом твору. Москва постає символом мрії трьох сестер про краще життя, символом надії на зміну сірого,

ти гру акторів, що допомагало їм забути про свої проблеми, то з часів Чехова театр перебирає на себе нові функції: він стає місцем духовного пробудження, прозріння, самоусвідомлення. Відповідно до потреб часу "Чайка" відкрила еру інтелектуальної драматургії в російському мистецтві, змусивши читачів і глядачів замислитися над тим, як вони живуть, що відчувають, куди йдуть і про що мріють.

У листі до Немировича-Данченка Чехов писав: "І публіці, і акторам потрібен інтелігентний театр". Письменник приніс на сцену дихання самого тогочасного життя, відтворив за допомогою нових драматургічних засобів порухи людських сердець, показавши складність і багатогранність картини буття, в якій мали знайти своє місце і глядачі. За його задумом, актори повинні були "позбутися самої гри", а "жити, діяти, відчувати на сцені, як у житті — просто, невимушено". А головне — повернути сцені "живу психологію, живу мову, живу дію", знайти драматизм у "психологічних колізіях".

ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРУ

Дія п'єси відбувається у маєтку Петра Миколайовича Соріна, колишнього судового чиновника, де збираються його сестра — відома актриса Аркадіна, її син — драматург-початківець Костянтин Треплев, молода дівчина Ніна Заречна, белетрист Борис Олексійович Тригорін, лікар Дорн, вчитель Семен Медведенко, а також управляючий маєтком Соріна Ілля Шамраєв, його дружина Поліна Андріївна, дочка Маша. Зовні події розгортаються за водівільним сценарієм: Ніна Заречна грає у перших п'єсах Треплева, вони кохають одне одного, але поява популярного письменника Тригоріна руйнує їхні стосунки. Ніна кидає свого коханого заради нового любовного захоплення і сцени, але в новому житті переживає глибоку особисту драму, втрачає надії. Її повернення додому не означає повернення до Костянтина, який закінчує життя самогубством. Здається, письменник не випадково обирає таку підкреслено театральну лінію сюжету. Кохання і вірада, розлука і самогубство — ці теми були настільки поширені в тогочасній драматургії, що вже набридли глядачам надуманістю ситуацій, неприродністю стосунків, штучністю слів і жестів. Взагалі, у чеховській п'єсі дуже багато театрального: Костянтин ставить "новітню драму",

“Чайка” (1896)

“ЧАЙКА” — ПЕРША П'ЄСА НОВОЇ РОСІЙСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Прем'єра драми відбулася 17 жовтня 1896 р. в Олександринському театрі в Петербурзі. Режисером був Євтихій Карпов, головні ролі зіграли відомі на той час актори. Однак, незважаючи на велику майстерність виконавців, вистава успіху не мала. Утім, невдачі зазнав не автор, а передусім стара театральна система, яка не була готова до постановки таких п'єс. Є. Карпов зрозумів твір як мелодраму, де “поражена в саме серце Ніна Заречна самотньо й гордовито протистоїть усім іншим персонажам, егоїстичним обивателям”. Але зміст п'єси набагато ширший. “Чайка” відтворює загальну драму суспільства, де режисером виступає “життя, яким воно є”. Тому грати таку п'єсу треба було зовсім по-іншому, були необхідні нові форми, нові засоби театральної естетики, які врешті-решт знайшли режисери К. Станіславський і В. Немирович-Данченко разом з акторами Московського Художнього театру.

Прем'єра “Чайки” в МХТ відбулася 18 грудня 1898 р. І хоча головні ролі, на думку критиків і глядачів, не були вдалим, вистава викликала бурхливі овації публіки. Письменниця Т. Щепкіна-Куперник писала: “На сцені відбувалося щось дивовижне: йшла не п'єса — там було саме життя. Життя, як воно є, вражаюча драма в той час, коли в сусідній кімнаті стукають ножами й виделками...” Літератор П. Сергієнко, друг драматурга, також відзначав, що “актори грали не “Чайку”, а життя, яке себе відстоювало, давши глядачам і насолоду, і мораль”. З того часу почалася нова епоха російської та світової драматургії, а “Чайка” йде в різних театрах із незмінним успіхом досьогодні.

Драма Чехова з'явилася на російській сцені тоді, коли театр жадав оновлення, задихаючись від відсутності сучасних актуальних п'єс, “написаних відповідно до духовних змін, які сталися в людях і в суспільстві”, — зазначав Немирович-Данченко. У той час драматургія переносила глядачів або у далеке минуле, або у сферу фантазії, або в сучасне, проте чуже життя. А “Чайка” принесла нову правду, “разючий реалізм”, “складну психологію”, змінивши напрям театральної системи взагалі. Якщо раніше люди ходили в театр розважитися, побачи-

Станіславський називав реалізм "Чайки" різким, зазначаючи, що по сцені "ходить і мучиться юрба людей, які могли б жити зовсім інакше, але вони такі, як є, тому і п'єсу важко дивитися, бо важко жити".

Головний настрій "Чайки" — нудьга, яка поступово змінюється тривогою. Дивлячись, як герої п'ють, їдять, грають у лото, глядачі дедалі більше переймаються відчуттям чогось невідворотного, жакливого, що насувається, немов темна хмара. Так воно й трапляється. Якщо на початку п'єси Костянтин убиває лише чайку, а белетрист Тригорін одразу записує "сюжет для невеличкого оповідання", якщо Треплев робить театральну спробу застрелитися, щоб привернути до себе увагу всіх, то в кінці твору розгортаються справжні трагедії. Життя і кохання Ніни зруйновані, вона стала провінційною актрисою і, мабуть, на неї чекає втрата сил і таланту в бездарних п'єсах. Мапа забуває про свою дитину, робить нещасним чоловіка. Сорін помирає, так і не дочекавшись підтримки й розуміння близьких. Треплев закінчує життя самогубством, а Аркадіна, якій не одразу повідомляють про це, продовжує грати в лото. Втім, трагедією було все життя героїв. А головне — п'єса неначе обривається на півслові, бо її продовжує сама реальність.

Отже, порушуючи питання мистецтва у п'єсі, автор сам відповів на нього всім ходом твору: мистецтво повинно відтворювати життя людей, їхні почуття, мрії, бажання, духовну сутність. Мистецтво має допомогти людині усвідомити сенс свого існування, свої внутрішні прагнення, замислитися над тим, чи можна змінити сюжет "життєвої драми". Для письменника розв'язати проблему мистецтва можна було лише одним шляхом — усвідомити проблеми життя, які стоять перед людиною.

ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНІЧНОГО КОНФЛІКТУ ТА РОЗВИТКУ ДІЇ

Новаторство "Чайки" полягає в новому підході автора до конфлікту, який зумовлює сюжет драматичного твору. Якщо традиційні п'єси будувалися на гострому зіткненні персонажів або протиставленні одухотвореного головного героя бездуховному середовищу, то в "Чайці" домінує тонкий психологічний аналіз. Письменник надає перевагу не стільки зовнішнім, скільки внутрішнім конфліктам, які розгортаються в душах героїв.

Фактично глибоку драму переживає кожен із персонажів. У кожного з них свої протиріччя, свої страждан-

Аркадіна весь час грає якусь роль, промовляючи вивчені монологи або розігруючи мізансцени зі своїми близькими, Ніна мріє стати актрисою, навіть управляючий Шамраєв, колишній поручик, добре обізнаний з подіями містецького життя. Театральність підкреслюють і окремі деталі, інтер'єр — домашня естрада в маєтку Соріна, вбита Треплевим чайка, з якою порівнюватиме себе Ніна, дерев'яний медальйон, подарований Заречною Тригоріну на знак самовідданого кохання.

Усі говорять про театр, про п'єси, про мистецтво взагалі. Треплев вимагає нових форм, він вважає, що "життя слід зображувати не таким, яким воно має бути, а таким, яким воно постає у мріях". Ніна, навпаки, каже, що в його п'єсі важко грати — там немає живих людей і мало дії. Медведенко пропонує зображувати в мистецтві реальну правду важкого життя, наприклад, учителя. Дорн виступає за змалювання лише важливого й вічного, крім того, "у творі повинна бути якась чітко визначена думка". Аркадіна відстоює принципи старого театру з його традиційними формами, відмежуванням гри від життя. Отже, одна з центральних проблем п'єси — призначення мистецтва. Однак, беручи участь у дискусіях про театр і маючи безпосереднє відношення до мистецтва, герої навіть не здогадуються, що найголовнішим режисером є саме життя, яке розігрує з людьми справжні конфлікти й справжні драми. Мистецька слава, акторська кар'єра, театральна популярність, що здаються героям дійсним буттям, меркнуть перед реальною драмою, в якій беруть участь усі.

Кожний із персонажів переживає свою трагедію: і кохання, і нездійснених мрій, і бідності, і мистецької неспроможності, і загубленої долі. "Сюжетом" драми, яка розігрується на очах у глядачів, стає різкий контраст між тим, до чого прагнули герої, й тим, що сталося з ними, бо у головного режисера — життя є свої жорстокі закони, вигадані самими ж людьми. В ньому панують лицемірство, нищість, бездуховність, протистояння багатства й бідності та ін. Підкреслює трагізм постійний мотив зіткнення прихованих людських бажань з нерозумінням і байдужістю оточення. Аркадіна ревнує свого сина, позбавляє його матеріальної підтримки. Костянтин кохає Ніну, а вона полишає його заради романтичної мрії. Маша любить Треплева, а він не помічає її. Сама ж Маша, виходячи заміж за Медведенка, зневажає його. Ніхто нікому не потрібен, і водночас усі прагнуть до щастя й розуміння.

Взагалі, Чехов відмовився від поділу п'єси на "дії", як це було, наприклад, у М. Гоголя та О. Островського. Твір відрізняється цілісністю будови, поліфонією звучання.

3. Головний сюжет чеховського твору становить не стільки те, що бачить глядач, а те, що він має відчутти в поглядах, жестах, паузах, зрозуміти за висловлюваннями героїв. Це так званий "підтекстовий сюжет", який розкриває духовний розлад усього життя, усього російського суспільства.

4. Намагання відобразити потік життя призводить автора до необхідності відтворити й потік свідомості. Мова героїв максимально наближається до розмовного стилю — з паузами, раптовими змінами ритму, інтонацій, розірваними реченнями тощо. Однак у Чехова нічого випадкового не буває. Мовленнєвий потік героїв допомагає розкриттю їхніх духовних драм.

5. Драматург дотримувався принципу неперервності дії, тому "Чайка", за його задумом, повинна була стати лише окремим фрагментом сучасного йому життя, і глядачі мали самі дійти висновку, як склалися б долі героїв у подальшому, чи змогла б людина подолати важкі конфлікти, як розвивалося б мистецтво.

ЖАНР

Чехов назвав свою п'єсу комедією, а на афіші Московського Художнього театру було зазначено: драма. Водночас весь хід п'єси підказує думку про трагічність твору. До якого ж тоді жанру слід віднести "Чайку"?..

Назвавши п'єсу комедією, автор не помилився. Якщо головним режисером є життя, то це воно, на думку письменника, розіграє з людьми безглузді ситуації, ставить їх у неодоладні становища. Більшість із героїв вважає, що вони грають певну роль у мистецтві, але насправді з ними грається сама реальність. Письменник прагнув викрити смішне намагання людей жити вигаданим, штучним, не природним буттям. Провівши своїх персонажів через пристрасті й розчарування, мрії й страждання, він змусив їх подивитися (особливо в четвертому акті) в обличчя долі й реальної, а не вигаданої, смерті.

Крім того, в XIX ст. у російській драматургії існувала традиція серйозної, або високої, комедії, про яку О. Пушкін писав, що вона "ґрунтується не тільки на сміхові, а на розвитку характерів і нерідко наближається до трагедії".

ня, свої печалі. “Як усі нервуються!” — зауважує Дорн. І дійсно, всі герої приховують у собі щось не сказане, не розгадане, не зрозуміле. Вони часто плачуть, зриваються на крик, скаржаться на свою долю, діють імпульсивно. Реалізм Чехова Станіславський називав “психологічним”, тому що він відтворював життя не тільки зовні, а передусім — зсередини, з боку людської психології.

У кожному з персонажів відчувається напружена внутрішня боротьба. Так, в Аркадіній зіткнулися талант актриси й материнський обов'язок, молодість душі й невідворотна старість. Сорін про себе каже: “Я ніколи не жив так, як хотів”. Ніна переживає конфлікт романтичної мрії та реального життя. Треплев намагається відстояти свою особистість і свої почуття, але це завершується трагічно. Медведенко постійно бореться зі своєю самотністю, буденним існуванням, однак навіть шлюб з коханою дівчиною нічого не змінив у його житті. У Тригорині вступають у конфлікт прагнення до слави та природне бажання бути собою: ловити рибу, жити спокійним життям, незалежно від оцінок публіки. В образі управляючого Шамраєва втілено конфлікт усталених правил, загальноприйнятих порядків (він хоче все спланувати, правильно організувати, всіх підкорити своїм наказам) і мрії про краще, яскравіше життя (тому він з такою радістю згадує акторів, яких колись бачив, вистави, що його вразили). Ці конфлікти неначе відокремлені один від одного, але в структурі п'єси зливаються в одну трагічну картину буття.

Новий підхід до життя і розкриття психологічних конфліктів зумовив своєрідну композицію чеховської п'єси:

1. Сценічна дія відбувається тут суцільним потоком, єдиним, як сама реальність. Глядачеві інколи здається, що він не в театрі, а на деякий час опинився в маєтку Соріна, підгледів чужі освідчення, драми, підслухав чужі розмови. Однак це “чуже” згодом сприймається як “своє”, бо автор зазирнув у найпотаємніші куточки людських сердець, порушивши одвічні проблеми кохання, мистецтва, сенсу буття, духовної реалізації людини.

2. Приховані драми й трагедії в кожній постаті твору вимагали нового принципу художньої організації п'єси — контрапункту: сюжетні лінії окремих персонажів розвиваються відносно незалежно, з різною швидкістю, але в певні моменти перетинаються, щоб потім знову роз'єднатися. Однак “Чайка” не розпадається на окремі епізоди.

ються, як мазки на малярському полотні, в багатогранну картину, що передає духовну атмосферу часу. Наприклад, Маша дуже любить чорний одяг — “жалоба по загубленому життю!” У маєтку Соріна весь час вие собака, а він, господар, не може змусити управляючого Шамраєва щось вдіяти. У п’єсі неодноразово звучить меланхолійний вальс, який грає Треплев за сценою. Перша дія “Чайки” відбувається в сутінках, коли заходить сонце. Зі слів героїв глядач дізнається, що небо то похмуре, то чорне, то червоне. У повітрі відчувається дихання грози. Потім, за контрастом, друга дія відбувається спекотного літнього дня. Аркадіна, Дорн і Маша ведуть невимушену розмову. Здавалося б, навколо все спокійно, безтурботно. Однак тиху картину дня порушують то жіночий плач, то істеричні крики, то постріл Треплева, який убиває чайку і кладе її біля ніг Ніни. У третій дії в домі Соріних пахне ліками. Треплев здійснив спробу самогубства, а його мати й Тригорін готуються до від’їзду. Розкидані речі створюють враження безладу, порушеного порядку. У четвертій дії Аркадіна й Тригорін повертаються до маєтку. Дім освітлює лише одна лампа. В ремарці зазначено, що ввечері чути, як шумлять дерева і вие вітер у трубах.

Врешті-решт усі збираються разом і мирно грають у лото. Проте ця звичайна сімейна гра ще більше підкреслює розлад у сім’ї й у світі. На помираючого Соріна майже ніхто не звертає уваги. Так само залишилась непоміченою загибель Треплева.

Велику роль у п’єсі відіграє підтекст. Важливим є не стільки те, що кажуть герої, а те, що приховується за їхніми словами. Так, Дорн, 55-річний чоловік, заперечує можливість змін у своєму житті “на схилі літ”, однак він наспівує весь час відомий романс “Розкажіть все їй, квіти мої...”, який виказує його приховане почуття до Аркадіної. Або, наприклад, Аркадіна розігрує цілу драму відчаю перед Тригоріним, і лише одна фраза викриває її гру: “Тепер він мій”. Підтекст розкриває справжню духовну сутність героїв і їхніх вчинків.

Особливе символічне значення в п’єсі має образ чайки. З одного боку, вбитий птах є символом умирання життя, загубленої долі. З іншого — це символ прагнення людини до вільного життя, здійснення своєї мети, духовного призначення. Ніна порівнює себе з чайкою. Дійсно, “прийшов чоловік і, не маючи що робити, загубив її”. Проте душа Ніни залишається живою попри всі страждання, негаразди, прикrostі. Вона йде за покликом мис-

Незабаром такий жанр отримав назву трагікомедії. Дійсно, трагічне й комічне у Чехова тісно переплітаються. У персонажах поєднуються високі й смішні, піднесені й буденні риси. Цікаві також авторські ремарки, які допомагають зрозуміти суперечливі почуття, конфлікти й протиріччя людської натури. Наприклад, Маша із захопленням говорить про талант Треплева, а в цей час "чути, як хропе Сорін". Аркадіна ображається на Шамраєва за те, що він не дав їй коней поїхати в місто, говорячи: "Ноги моєї тут більше не буде!" — і йде в купальню, а "через хвилину видно, як вона заходить у дім; за нею іде Тригорін з вудочками й відром". Тонкою прихованою іронією пройнято багато епізодів п'єси. Це мудрий, тверезий погляд автора, який виявляє втрату духовних орієнтирів і загальну абсурдність життя. Але за гіркою посмішкою відчувається глибокий біль за людину і все суспільство.

Художня своєрідність п'єси

Життя у "Чайці" показано як складне переплетіння людських доль. Сюжетну основу твору становить нерозділене кохання, але для автора важлива не сама сюжетна ситуація, а те, як поводитись себе в ній люди з різними характерами і що вони відчують. Цій меті підпорядкована вся поезика п'єси, головною особливістю якої є, за словами Немировича-Данченка, "неперевершений чеховський ліризм". Своєрідність "Чайки" зумовлюють не стільки події, в яких беруть участь герої, а передусім настрої, враження, що залишаються у глядачів. Згадуючи прем'єру п'єси в Московському Художньому театрі, режисер і актор Вс. Мейерхольд писав: "Ні мізансцени, ні цвіркуни, ні далекий тупіт коней — не це створювало враження, а лише виключна музичність виконавців, які відчули ритм чеховської поезії й зуміли огорнути свої творіння місячним серпанком".

Щоб передати глядачам особливий настрій "Чайки" — приховану тугу й безнадійне кохання, біль самотності й трагедію безцільного існування — письменник використовує новаторські засоби художньої виразності. Реалістичність зображення дедалі більше поступається прийомам імпресіонізму. Автор надає великого значення деталям, кольорам, звуковим ефектам, музичному супроводу, окремим висловам, які, створюючи певні суб'єктивні враження, спліта-

важливішими він вважав “відчуття красивого та художнього”, “наслідування людській природі”, “почуття правди”. Засновник нового театру застерігав від зайвої ефектації, надуманої артистичності, а також від шаблону, механічного відтворення тексту, бо “механічно любити, страждати, ненавидіти і виконувати живі, людські задачі моторним способом, без усякого переживання... не можна”.

Чеховські п'єси підказали Станіславському один із принципів його системи — бачення, тобто “бачити внутрішнім зором те, про що йде мова”. Картини, змальовані уявою виконавця в процесі мовлення, повинні, на його думку, враховувати підтекст, прихований зміст. Бачення збуджують почуття, активізують емоційний вплив на глядача. А поняття підтексту в сценічному мистецтві режисер трактував широко — “як явне, внутрішньо відчуте життя людського духу”. Виявлення авторського підтексту і втілення його в підтексті акторському (вони не обов'язково збігаються) є одним із завдань виконавців.

Станіславський наполягав на розвитку образної уяви, яка допомагає авторам розкривати не тільки зовнішні дії, а передусім внутрішні: “рух почуття, думки, мрії”. Це відповідало принципам психологічного аналізу, на якому побудовані п'єси Чехова. Режисер закликав виконавців здійснювати так званий дійовий аналіз твору, тобто визначати, який стан вони мають відтворити в кожному фрагменті, які почуття викликати у глядачів. Однак при цьому не слід забувати про “наскрізну” дію, характерну для кожного персонажа і всього твору: завжди слід мати на меті, “до чого все це говориться і до чого все ведеться”.

В основі вчення Станіславського — думка про “словесну дію” — цілеспрямованість мовлення і мета, яка спонукає виконавця до активної словесної дії. “Говорити — означає діяти”, — зазначав режисер. Щоб схвилювати глядачів, слово, на його думку, має стати живим, дійовим, тільки тоді воно покличе за собою, примусить замислитися, поглянути на своє життя з іншого боку. Мету, яка керує виконавцем у процесі словесної дії, він називав “задачею”. “Дійова задача” підпорядковується “надзадачі” — головній меті акторської гри. “Надзадачі” письменника і виконавця тісно пов'язані між собою, оскільки сценічне втілення твору повинно відображати авторську ідею, однак інколи вони не збігаються (як сталося, наприклад, на першій прем'єрі “Чайка” в Олександринському театрі: режисер поставив п'єсу як мелодраму, але автор висував іншу “надзадачу” — відтворення трагедії життя).

тецтва, знайшовши свій шлях. Що чекає її на ньому — вона не знає, але бажання стати актрисою більше за неї. До того ж Ніна зберегла в собі й своє кохання, хоча Тригорін не вартий його, та для неї головне — кохати самій, бо без любові немає життя.

Після прем'єри "Чайки" в МХТ образ Заречної викликав бурхливі дискусії. Деякі критики висловили думку, що Ніна винна в самогубстві Треплева, відмовивши йому. З приводу цього Чехов зауважив: "Але ж вона не один раз відмовляла йому!.." Дійсно, здається, ключовими словами для пояснення драми Треплева є його зізнання: "Ви знайшли свій шлях, ви знаєте, куди йдете, а я ще літаю в хаосі мрій і образів, не знаючи, для чого і кому це потрібно. Я не вірю і не знаю, в чому моє призначення". Треплев не знайшов свій шлях, але правильні дороговкази втратило й усе суспільство, загубивши духовні орієнтири. Тому його смерть не є випадковою у п'єсі, це закономірний фінал закономірного розвитку подій, які не могли не завершитися драмою. Утім, автор далекий від того, щоб пояснювати всі людські невдачі суспільними чинниками. Він шукає причини всіх трагедій насамперед в душах людей, намагаючись привернути увагу сучасників і нащадків до важливості особистої відповідальності за те, що відбувається в світі, до необхідності морального прозріння й розвитку.

ЧЕХОВ І СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

Поєднання таланту Антона Чехова як автора і таланту Костянтина Станіславського як режисера відкрило нову фазу російської та світової драматургії. Використання новаторських принципів письменника в театральній практиці підтвердило життєвість його художніх відкриттів і, в свою чергу, зумовило розвиток системи Станіславського, яка мала великий вплив на подальшу долю сценічного мистецтва ХХ ст.

Щодо своєї системи режисер і теоретик зазначав: "Ніякої "моєї" системи і "твоеї" системи не існує. Є одна система — органічна творча природа. Іншої системи немає". У своїй теорії і практиці, він виходив з передумови, що мистецтво має відтворювати правду життя. Це збігалось і з прагненням Чехова. У книзі "Робота актора над собою" Станіславський писав про шляхи "кристалізації простої, життєвої людської правди в художню", серед яких най-

він мріяв про духовне оновлення людства. Величезним був вплив Чехова-художника на світові новелістику і драматургію. Майже всі зарубіжні письменники ХХ ст. зазначали, що вчилися у нього, видатні актори прагнули грати в його п'єсах, які й нині посідають важливе місце в репертуарах театрів світу.

3 теорії літератури

Психологічний конфлікт — конфлікт який, на відміну від інших видів конфлікту (історичних, соціальних, побутових, політичних, виробничих тощо), зосереджений не в зовнішньому, а у внутрішньому світі персонажів, відображає їх духовну боротьбу, зіткнення позицій, протиріччя почуттів.

Л. Толстой, Ф. Достоевський, А. Чехов, Б. Брехт, В. Винниченко та інші широко використовували психологічні конфлікти, які драматизували розповідь, оповідь, монолог. Письменники оволодівали поліфонічним словом, яке, крім свідомості промовця, містило “чужу” свідомість, наснажувалося духовними колізіями та ідейними шуканнями епохи. Діалог, пряма мова, потік свідомості та інші засоби вираження психологічного конфлікту відображали внутрішню конфліктність духовного світу суспільства.

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Що вплинуло на формування письменницького таланту Чехова?
 Назвіть етапи творчості митця. Чим вони відрізняються?
 Що характерно для пізньої прози й драматургії Чехова?
- ПОДУМАЙТЕ** У чому полягає новаторський характер “Чайки”?
 З’ясуйте особисту трагедію кожного із персонажів твору. Що їх об’єднує?
 Чому автор назвав “Чайку” комедією?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Яке ставлення до мистецтва в різних героїв твору? Чиї думки поділяє автор?

Ставлячи "Чайку", Станіславський втілював свої принципи в життя. Написавши детальну "партитуру" п'єси (хто куди йде, що говорить, що має відчувати), він не нав'язував акторам своїх оцінок, спонукав їх знаходити засоби, які відповідають їхній внутрішній природі. Однак саме "партитура" допомогла відчуті органічну поліфонію чеховського твору, яка "лунає на різні голоси", виявляючи своєрідність кожної постаті й водночас їх спільну трагедію.

Станіславський по-новому вирішив проблему сцени. Вона не була вже місцем для гри, це був світ, де живуть люди. Кожна річ, кожна деталь неначе ожили, вони говорили за своїх господарів не менше, ніж ті самі.

Дія розвивалася одночасно в різних напрямках, що зумовлював принцип контрапункту чеховської п'єси. На виставі в маєтку Соріна режисер посадив акторів спиною до глядачів, це об'єднало їх усіх: глядачі п'єси Треплева разом з глядачами п'єси Чехова дивляться на Ніну Заречну. Поступово зал дедалі більше залучався до життя в будинку Соріна. Станіславський, як і Чехов, хотів сказати: "Це наша сучасність, а режисер — життя".

Імпресіонізм чеховської п'єси знайшов втілення у численних звукових знахідках режисера (дзвін, тупіт коней, приглушені романси, незакінчений вальс тощо). Але головне — актори не грали, вони жили життям своїх героїв, відчуваючи їхні особисті драми, і ці настрої передавалися глядачам. Система пауз, поглядів, жестів — усе це наближало сценічний час до часу реального й спонукало присутніх хвилюватися й страждати разом з персонажами. Отже чеховська драматургія збагатилася скарбиною світової літератури, а Станіславський знайшов систему, яка допомогла утвердити нові форми в театрі. Московський Художній театр дав щасливе життя творам письменника, і понині чайка є емблемою цього театру — як символ злету високого мистецтва.

Наслідуючи традиції російської класичної літератури, Чехов по-новому підійшов до розробки теми "маленької людини", а також порушив проблему духовної деградації суспільства, втрати моральних цінностей та ідеалів. Він показав трагедію людини, яка шукала й не знайшла мета свого існування, відповіді на свої думки й почуття. Але письменник ніколи не втрачав віри в сили особистості. Досліджуючи людську психологію, проникаючи в найпотемніші куточки серця,

Бути великим —

значить бути
таким, якого не розуміють.

О. Уайльд

Оскар Уайльд

(1854—1900)

Оскар Уайльд пізнав вершину слави і безодню падіння. У своєму житті та творчості він любив контрасти, завжди балансував між витонченим, піднесеним і скандальним, реальним та уявним. Навмисно доводячи установлені принципи до абсурду, письменник намагався врятувати суспільство від духовного занепаду, байдужості та сліпої віри в прописні істини. З цією метою він вирішив "лікувати подібне подібним", "годуючи" читачську публіку гіркими пігулками своїх парадоксів.

Сучасники не пробачили йому яскравої індивідуальності, оригінальності мислення, критики загальноприйнятих правил. Але, як зазначав митець, без "постійної боротьби з юрбою не було б ні моїх творів, ні моїх ідей".

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ

Оскар-Фінгал-О'Флаєрті-Уїлс-Уайльд народився 16 жовтня 1854 р. (за іншими джерелами 15 жовтня 1856 р.) в сім'ї дублінського лікаря-окуліста, відомого своїми блискучими операціями у всій Ірландії. Людина обдарована в багатьох галузях, батько знаходив час на все: видання наукового журналу, мандрівки по світу, дослідження творчості Дж. Свіфта та П. Беранже, гучні бенкети та амурні пригоди. Добропорядних сусідів дратувало таке розмаїття інтересів "найбруднішого чоловіка Ірландії" (як вони його називали), це ставлення не змінив навіть титул баронета, який надала лікареві королева Вікторія. Мати письменника теж була великою оригіналкою як у своїх літературних уподобаннях, так і в манері поведінки. Романтична, замріяна жінка жила у світі античної поезії, патріотичних ідей звільнення Ірландії, а також у колі власних тво-

З'ясуйте підхід до постановки п'єси в Олександринському театрі (режисер Є. Карпов) і в Московському Художньому театрі (режисер К. Станіславський). Чому перша прем'єра була невдахою?

НАПИШІТЬ Знайдіть у тексті "Чайки" іронічні авторські ремарки, спробуйте зробити письмовий коментар до них: "Над чим сміється А. Чехов?" За допомогою яких засобів створюється основний настрій "Чайки"? У пошуках земного й небесного простору для злету (за п'єсою А. Чехова "Чайка").

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Бердников Г.П.* А.П. Чехов: Идейные и творческие искания. — М., 1984.
- Зингерман Б.И.* Театр Чехова и его мировое значение. — М., 1988.
- Паперный З.С.* "Вопреки всем правилам...": Пьесы и водевили Чехова. — М., 1982.
- Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского ("Чайка" Чехова и др.). — М., 1982.
- Семанова М.Л.* Чехов-художник. — М., 1976.
- Чудаков А.П.* Антон Павлович Чехов. — М., 1987.

це були вірші на давньогрецькі мотиви, потім — балади, сонети. За поему "Равенна" Уайльд-студент одержав золоту нагороду Оксфордського університету. Прочитавши твір зі сцени, вперше почув оплески на свою честь.

Отримавши у 1878 р. ступінь бакалавра мистецтв, він почав самостійне життя в Лондоні. Як колись в університеті, зосередився на тому, щоб привернути до себе увагу. Годинами молодий поет проводив перед дзеркалом, вивчаючи своє обличчя, рухи, жести. І незабаром з'явився новий імідж: довге волосся, одяг у стилі епохи Відродження (короткі штани, оксамитова курточка, великий берет), а в руці квітка лілеї або соняшника. Вигляд юнака шокував консервативних англійців, але саме на таку реакцію він і очікував.

Перша збірка віршів "Поезії" вийшла друком 1881 р., на неї звернули увагу критики, відзначивши наближеність творчої манери поета до французьких символістів та імпресіоністів. Але надалі Уайльд практично відмовився (за деякими винятками) від віршування, за його словами, "книжки молодих поетів — це векселі, яких ніколи не оплачують".

Проте до юного поета прийшла слава, про нього дізналися в Парижі, навіть запросили до Америки, де протягом 1882—1883 рр. він читав лекції, пропагуючи естетизм — нову філософську й літературну течію. З Америки повернувся до рідної Ірландії, де теж читав лекції з естетики в Дублінському університеті. Тут познайомився зі своєю майбутньою дружиною — Констанцією Ллойд, дочкою адвоката.

Перші роки сімейного життя були щасливими. Лагідна, чуйна молода дружина народила двох синів — Сиріла та Вів'єна. Наслідуючи естетизм чоловіка, до гостей (серед них були відома французька актриса Сара Бернар, письменники Марк Твен, Джон Рескін, Алджернон Суїнберн та ін.) Констанція Уайльд кожного місяця виходила у новому вбранні, яке символізувало різні епохи мистецтва: античність, середньовіччя, Відродження.

У 80-х роках відбулося становлення Уайльда як журналіста, критика, есеїста, прозаїка, драматурга, майстра усної бесіди. Свої естетичні смаки, потяг до декоративності письменник задовольняв, редагуючи журнал "Світ жінки". Перші прозові твори — оповідання та есе — вийшли у 1887 р. Оповідання "Злочин лорда Артура Севіла", "Взірцевий мільйонер", "Кентервільський привид" були першими прикладами втілення його теорії естетиз-

рів, які підписувала псевдонімом "Сперанца" (Надія). У літературних салонах леді Джейн привертала до себе увагу примхливими прикрасами: золота лаврова корона, медальйони, квіти. Її завжди супроводжував хлопчик з довгим волоссям та дорослим поглядом — це був майбутній "Король життя", який пішов значно далі від своїх батьків у руйнуванні загальноприйнятих норм та забобонів.

В одинадцять років його віддали до дублінської школи, королівського закладу Портора, а після закінчення — до Триніті-коледжу Святої Трійці. Це були складні роки життя. Чутливому, витонченому Оскарові здавалися нестерпними грубість школярів, їхня байдужість до мистецтва, до краси. Усі три роки навчання він ні з ким не приятелював, був завжди самотнім, проте мав великі успіхи у навчанні, зокрема у вивченні античного та сучасного мистецтва. Коледж юнак закінчив із золотою медаллю за блискучі знання з давньогрецької літератури. Відзнака відкрила двері найпрестижнішого закладу Європи — Оксфордського університету.

17 жовтня 1874 р. він приїхав до Оксфорду, який за тих часів більше нагадував аристократичний клуб молоді, ніж навчальний заклад. Юні багатії мали власних коней, собак, човни, коштовні меблі, але Уайльд не міг дозволити собі розкіш, він обрав інший шлях, щоб вирізнятися з-поміж студентів. Цю відмінність визначали не гроші, вона була у ньому самому: в одязі, витончених манерах, жестах, навіть інтонаціях голосу.

Майбутній письменник став членом елітарного клубу знавців мистецтва, центром якого був викладач університету Джон Рескін, відомий англійський літератор. Це була людина, закохана у мистецтво, яке уславлює красу у всіх її проявах. Учений закликав молодь бачити і цінувати красу скрізь: у коштовному кам'яні, квітах, травах, весняних хмарах. Крім Дж. Рескіна думками студентів володів викладач Уолтер Пейтер — "людина самотнього серця", як його називали за відлюдний спосіб життя. Його книга "Ренесанс" вплинула на естетичні погляди молодого Уайльда. "Мистецтво приходить з єдиною метою: прикрасити швидкоплинність життя", — стверджував автор. Цю концепцію природи мистецтва (або, як її пізніше називали — "чистого мистецтва") Уайльд розвивав у своїй творчості.

Канікули він проводив в Італії або Греції. Античні статуї, архітектура, яскраві фрески й мозаїки Рима, Венеції, Мілана, Равенни надихали на творчість. Спочатку

нилися всі двері Англії. Сім'я і друзі зреклися його. Хоча англійська публіка зацікавлено сприйняла нові твори письменника — *“Баладу Редінгської в'язниці”* (1898) і *“Тюремну сповідь”* (лист з в'язниці до Альфреда Дугласа), надруковану після смерті автора у 1905 р., ім'я Уайльда було виключено з числа шанованих авторів на багато років уперед. Журнали його не друкували, книги вилучали з бібліотек, і він вимушений був полишити Англію.

Через три роки постійних блукань Європою письменник оселився у Парижі, де і помер 30 листопада 1900 р. самотній, в якомусь другорядному готелі. Свою смерть він немовби передбачив у казці *“Хлопчик-зоря”*: *“Надто великими були його муки, надто важкими виявилися для нього випробування — і через три роки він помер”*.

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ

До історії світової літератури Уайльд увійшов як представник естетизму — своєрідного філософсько-естетичного напрямку кінця XIX ст.

Головним для прихильників естетизму був культ краси. Першими, хто проголосив мистецтво та красу явищами самоцінними, стали французькі романтики та символісти Т. Готье, Ж. де Нерваль, П. Борель, Ш. Бодлер. Захоплення античністю, критичне ставлення до загальноприйнятих істин, обожнювання прекрасного у всіх його проявах — все це об'єднувало французьких представників “чистого мистецтва” з англійськими естетамі. Витоки естетизму беруть початок у “Прерафаелітському братстві”, яке за свій ідеал обрало культуру середньовіччя (до Рафаеля), сповнену краси та гармонії, вільну від усталених норм та авторитетів, на думку учасників братства. Уайльд деякий час відвідував збори товариства, спілкувався з Д.-Г. Росетті, Ч.-А. Суїнберном та іншими прерафаелістами, які мріяли відкрити нове бачення краси, що трансформувало б усталені смаки старої Англії.

Великий вплив на естетичні погляди письменника мали його оксфордські наставники — Дж. Рескін та У. Пейтер. Саме від них прийшло обожнювання краси у мистецтві та житті й нове епікурейство — відхід від проблем буття у світ власних витончених почуттів.

Свою теорію естетики Уайльд виклав у книзі *“Задуми”* (1891), зокрема у трактаті *“Занепад мистецтва Брехні”*, побудованому у формі діалогу. Співрозмовники

му в творчості. Нового звучання проблеми призначення краси у житті людини додали казки зі збірок *"Щасливий принц та інші казки"* (1888) та *"Гранатовий будинок"* (1891). Того ж року побачили світ есе *"Душа при соціалізмі"*, книга статей і діалогів *"Задуми"* та роман *"Портрет Доріана Грея"*.

У 90-х роках письменник створив драматургічні твори *"Соломея"* (1893), *"Ідеальний чоловік"* (1895), *"Як важливо бути серйозним"* (1899), сценічний успіх яких зробив його багатим. Нарешті він зміг задовольнити свій смак, втілити в життя любов до коштовних речей. Його дім на Тайт-стріт наповнився старовинними гобеленами, срібним посудом, антикварними книгами. Уайльд майже перестав писати й повністю віддався світському життю. Сучасники називали його *"Королем життя"* або *"Принцем парадоксів"*, наслідуючи його смаки, манери, захоплення. Він забув про свій юнацький костюм і почав носити сюртуки, редінготи, циліндри. Коштовні прикраси обирав залежно від пори року, погоди, настрою. Незмінною залишалась лише свіжа квітка у петельці, але це був не соняшник чи лілея, а орхідея або гвоздика.

Уайльд мав чималі прихильників, але не менше було й ворогів. Настрої зачарованої публіки виявилися мінливими. Спочатку цензура заборонила драму *"Соломея"* як аморальну. А потім над письменником почався судовий процес. Він подав позов до суду на лорда Куїнсберрі, який письмово образив його, звинувативши у розбещенні свого сина Альфреда Дугласа. Але на лаву підсудних потрапив сам Уайльд, який внаслідок хитрої гри старого лорда на пуританських уподобаннях англійської публіки із позивача перетворився на відповідача.

Процес над письменником викликав великий резонанс. Знайшлося багато свідків аморального, антисуспільного життя Уайльда, які виступили в суді. Сам підсудний на всіх судових засіданнях сидів мовчазний, не вимовивши жодного слова на свій захист. Друзі пропонували йому втекти з Англії, але він відмовився.

25 травня 1895 р. *"Короля естетів"* засудили на два роки ув'язнення. Це були роки пекельних мук душі і тіла. Із кандалами на руках і поголеною головою, завжди голодний і стомлений від важкої праці, в'язень кликав смерть, але доля примусила його випити чашу страждань до кінця.

Повернення до колишнього життя так і не відбулося, навіть після звільнення із в'язниці. Перед митцем зачи-

Важливе положення естетики Уайльда — співвідношення мистецтва і моралі. У цьому питанні письменник знайшов своєрідну позицію. Поширюючи тезу про самодостатність мистецтва, він заперечував вплив морально-етичних законів суспільства на митця та його твори: “Немає книг моральних або аморальних. Є книги добре написані або погано написані. Ото й усе”, “Митець не має етичних уподобань”. Такі різкі висловлювання дали підставу до звинувачення письменника в аморальності. Але знов-таки треба враховувати одвічне прагнення естета до епатажу (скандальних вчинків), парадокса, заперечення загальноновизнаних норм. Не мораль взагалі відкидав письменник, а банальне розуміння моральних настанов. Цю думку доводив він у своїх творах, зокрема в оповіданні “Злочин Артура Севіла” (1887). Герой твору дізнався від хіроманта, що “записано” на його руці — він має вчинити вбивство. Витончений юнак передусім згадав про своє весілля, яке незабаром відбудеться, і вирішив прискорити події. Якщо злочин повинен трапитися — нехай він буде перед одруженням. Жертвами юнак обрав своїх родичів, але доля врятувала їх. Нарешті задумане здійснилося — Артур Севіл втопив самого хіроманта. Іронічну гру Уайльда в цьому творі критики й досі приймають за аморальність, за “естетизацію злочину”, не помічаючи авторського глузування зі сліпої віри у безперечність “писаних” законів. Якщо людині напроорокували її долю — вона без вагань “готує отруту для тітоньки”. Так і усталені моральні закони суспільства, на думку письменника, звільняють людину від роздумів, вибору, страждань сумління, проте завжди дають готовий рецепт. Така мораль не варта своєї назви, це, дійсно, непотрібна, вигадана річ. Саме проти такої штучної моралі виступали свого часу Л. Толстой, Ф. Достоевський, Ф. Ніцше, Г. Ібсен.

Яскравим прикладом того, що проблеми морального життя людини не були байдужими письменнику, є його казки. Естетизм автора у казках “Щасливий принц”, “Відданий друг”, “Соловей і троянда” (усі 1888), “Рибалка та його душа” (1891) сповнений справжньої, нештучної моральності, яка утверджує взаємодопомогу, любов, відданість.

Письменник вигадував і розповідав казки своїм синам, яких хотів навчити розуміння краси та любові. Саме ці два поняття протиставлені у творах, написаних для дітей, але звернених до серйозних дорослих проблем. Зоряний хлопчик, закоханий у власну красу, через страж-

Сиріл та Вів'ен (це імена дітей письменника) уособлюють два протилежних погляди на природу та мету мистецтва. Сиріл захищає традиційний реалістичний погляд на мистецтво як дзеркало життя. Радикальний Вів'ен, навпаки, стверджує, що "життя тримає дзеркало перед Мистецтвом", тобто життя наслідує мистецтво значно більше, ніж мистецтво життя. Своє твердження Вів'ен аргументує появою у житті вігіліста, вигаданого І. Тургенєвим і завершеного Ф. Достоевським. У запропонованій формулі мистецтва, яке дивиться в люстерко, що тримає життя, відбилися основні положення уайльдівського естетизму:

- велич і вічність мистецтва;
- самодостатність мистецтва;
- мистецтво вище за істину й мораль;
- замилювання прекрасним;
- естетична увага до почуттів, вражень людини;
- зображення краси у всіх її проявах;
- проголошення насолоди як вищого сенсу існування (гедонізм).

Широко відомі парадокси Уайльда, за які його назвали "Принцом парадокса". Парадоксальність можна вважати виявом естетизму письменника, своєрідним розумовим гедонізмом — насолодою від гострої гри думок. Російський дослідник творчості Уайльда К. Чуковський назвав його парадокси "загальними місцями навиворіт". Звичайна, поширена думка набувала в обробці митця незвичайного висновку: "Бути природним — це поза", "Егоїзм — це не означає жити, як собі хочеш, це означає вимагати від інших жити, як ти хочеш".

Парадокси письменника не завжди розкривають його ставлення до проблеми, яку він "вивертає навиворіт". Сам автор казав, що "парадокси завжди безпечні", і мав рацію, тому що балансування митця на межі серйозного й кумедного звикли розглядати як його творче та життєве кредо. Так сталося, наприклад, з афористичним визначенням природи мистецтва ("Життя тримає дзеркало перед Мистецтвом"), у якому письменник насамперед заперечував спрощене трактування цього складного явища та споживчий підхід до нього. "Не дзеркало, а кристал, який створює свої власні обриси та форми", — це визначення мистецтва наблизило Уайльда не стільки до позиції "чистого мистецтва", скільки до сучасного йому уявлення про природу людської свідомості та підсвідомості.

гиставлення внутрішнього світу людини бездушній, грубій дійсності, проголошення насолоди як сенсу буття (гедонізм). Проблему співвідношення естетичних проблем з етичними законами суспільства письменник зроби́в головною, почавши з передмови, а закінчивши експериментом над життям головного героя — Доріана Грея.

Передмова до роману складається з 25 афоризмів, які декларують естетичну програму автора. У парадоксальному вигляді повторюються основні положення естетизму: “Митець — творець прекрасного”, “Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво”, “Обранцями є ті, для кого прекрасне означає лише одне — Красу”. Не обминув письменник і питання моральності мистецтва, роз’єднавши ці поняття як несумісні: “Етичні уподобання митця призводять до манірності стилю”, “Розбещеність і чеснота для митця — матеріал мистецтва”. Протé життя головного героя демонструє небезпечність штучного роз’єднання етичних і естетичних принципів.

Автор поставив свого героя Доріана Грея у надзвичайну ситуацію: йому даровані вічна молодість і краса, а старіє і стає чимдалі жахливішим лише його зображення на портреті. Багатий, вродливий юнак поринув у царину насолод услід за своїм вчителем лордом Генрі Уоттоном, який підказав ідею вічної молодості, милуючись портретом Доріана у майстерні художника Безіла Голуорда. Художник, вражений чистотою юного Грея, вклав у портрет свої мрії, почуття, своє бачення краси, “самого себе”. Прекрасний витвір мистецтва увібрав душу митця, здатну впливати й підкоряти інших. Але Доріана Грея привабили не почуття Безіла, а ідеї лорда Генрі, на думку якого людина повинна не довіряти мистецтву, не вчитися краси у нього, а сама шукати її у житті: “Впливати на когось — це означає віддавати комусь власну душу. Людина вже не захоплюється своїми природними пристрастями. І чесноти вона переймає від інших, і гріхи — коли є така річ, як гріх, — запозичує. Мета життя — розвиток власного “я”. Повністю реалізувати своє ество — ось для чого існує кожен з нас”.

Між художником і лордом розгортається битва за душу юнака, перемогу в якій на перших же сторінках роману одержує лорд, мабуть тому, що його слова впали на благодатний ґрунт. “Прекрасне у житті — це насолода почуттів, — навчав злий геній Доріана, — треба лише втратити вбив кожному почуттю, втілити кожну мрію”. “Єдиний спосіб позбутися спокуси — піддатися їй” — цей

дання зрозумів силу любові. Він втратив красу зовнішню, щоб отримати красу внутрішню — душу.

Роз'єднання душі й тіла стало головною темою казки *"Рибалка та його душа"*. Рибалка, закохавшись у Діву морську, мріяв позбутися власної душі. Полишивши Рибалку, його душа вешталася світами, черствіла, а коли повернулася до хазяїна, не змогла бути з ним, бо у його серці жила русалка. Лише після смерті душа опанувала тілом юнака і проросла дивними білими квітами, які пробуджували людей до любові.

Алегорія допомагає письменнику знайти відповідь на складне питання: "Як повинна жити творча людина у світі, де переплуталися добро і зло, краса і потворність, мистецтво і злочин? Чи варто віддавати свою душу єдиному, навіть високому, почуттю?" Рибалку від зла врятувало кохання, як митця рятує мистецтво. Пристрасне служіння красі проросло білими квітами — новою красою. Можливо, це і є вирішенням проблем Уайльда: через естетичне — до етичного.

Схожим шляхом пішов митець у романі *"Портрет Доріана Грея"*, де теж роз'єднав людину на прекрасну оболонку і химерну душу.

Цікавою сторінкою творчості Оскара Уайльда є його драматургія. Він створив вишукані "салонні" комедії: *"Віяло леді Уїндермір"* (1892), *"Ідеальний чоловік"* (1895), *"Як важливо бути серйозним"* (1899) та ін. У них письменник виступає як тонкий спостерігач світського життя, розкриваючи психологічні колізії, що обумовлюють духовну атмосферу суспільства. За зовнішньою дотепністю й парадоксальністю ситуацій комедій Уайльда прихована не тільки естетична гра автора з глядачами, але й намагання зрозуміти таємні порухи людської душі.

"Портрет Доріана Грея" (1891)

Філософсько-естетичні та моральні проблеми твору

Свій єдиний роман Уайльд написав на замовлення американського журналу *"Ліппінкотс Манслі Мегезін"*. Над твором письменник працював усього декілька тижнів. Для окремого видання (1891) дописав деякі розділи, оскільки англійська романна традиція вимагала "солідних" форм.

У романі найповніше втілюється естетичний ідеал Уайльда: абсолютизація творчості та творчої особистості, про-

Краса для головного героя — це краса статична, декоративна, вона немовби замкнена, як і його душа, у картинну раму. Ф. Достоевський, пишучи про рятівну місію краси ("Краса врятує світ"), мав на увазі красу гармонії, яка поєднує прекрасне з духовним. У романі Уайльда ця єдність штучно порушується, відкидається внутрішній зміст краси.

Доріанові невдовзі стало мало вишуканих речей та салонного життя. Від світських салонів він перейшов до брудних притонів, опіумних курилень, за ним потяглися темні плітки. Але не тільки бажання насолоди жене його у бруд, а постійний страх, що хто-небудь побачить портрет. Першому, кому відкрив Грей таємницю портрета, був Безіл. Вражений спотворенням твору власних рук, художник закликає звернутися з каяттям до Бога, але Доріан не зглянувся на його благання. Натомість Безіл отримує від нього ніж у шию. Цей злочин потягнув за собою інший. Шляхом шантажу Грей примушує колишнього приятеля хіміка Алана Кемпбела знищити тіло художника. Свідків і доказів злочинцю допомогла позбутися доля: Алан наклав на себе руки, а Безіла ніхто не розшукував, бо він збирався їхати до Парижа.

Лише раз у житті Грея знаряддя помсти в образі моряка Джеймса Вейна промайнуло зовсім поруч. Двічі Джеймс намагався помститися за сестру, але першого разу його ввела в оману зовнішність Доріана, а вдруге — сліпа куля рикошетом влучила у нього самого, коли він на полюванні цілюся у свого ворога.

Відділивши від краси її духовну сутність, Доріан Грей став потворним символом "нового гедонізму", до якого закликав лорд Генрі, — вчення, що стверджувало насолоду як вищий сенс буття. Сам герой нарешті теж зрозумів, до чого призвело нехтування мораллю: "Смерть власної душі в живім тілі". Блискучі парадокси ("Доброго впливу взагалі не існує", "Сумління — це страх", "Життя — це лише нервові волокна і клітини мозку") порівняно зі страшними змінами на портреті втратили свою привабливість і стали марними. О. Уайльд, почавши із заперечення моралі в мистецтві, закінчив запереченням її заперечення. Навіть чимось більшим — визнанням мистецтва найвищим людським сумлінням, невідкупним і незнищеним.

Руйнівні сили, які впустив у свою душу Доріан Грей, знищили врешті-решт і його тіло: коли він кинувся з носком на портрет, то вбив самого себе. Юний і чистий го-

свій улюблений парадокс Уайльд вклав у уста саме лорда Генрі.

Доріан Грей пішов за своїм новим учителем без довгих вагань, промінявши власну душу на пошук вічної насолоди. За допомогою фантастики автор матеріалізував слова юнака: "Якби це я міг лишитися навик молодим, а старішав — портрет. За це... За це... я віддав би все". І портрет, створений Безідом, узяв на себе і тягар часу, і моральну відповідальність за спрагу гострих відчуттів.

Насолода завжди вимагає жертв: Першою даниною стало кохання до юної актриси Сибіли Вейн, яка вразила естетичні почуття Грея незвичайним талантом перетворення. Але кохання швидко минуло, коли Сибіла, закохавшись в юного красеня, не змогла більше вдавати кохання на сцені. Не отримавши насолоди від вистави, Доріан Грей грубо відштовхнув дівчину не тільки від себе, а й від життя — вона отруїлася. Це був перший злочин, який відбився на портреті. Спочатку він злякав Доріана, його мучило сумління, але егоїзм та гедонізм перемогли: він сховав портрет і почав нове життя.

Це нове життя було подвійним. На людях Грей — блискучий денді, кумир молоді, яка наслідує його манери, стиль, висловлювання. Любов до краси виявляється у прагненні до вишуканих коштовних речей, які приваблюють його естетичний зір, слух, нюх. Жадібний до нових незвичайних вражень, одвічний юнак умеблював свій дім з великою пишністю, зібрав колекцію старовинних gobelенів і рідкісних парфумів, коштовного каміння та екзотичних музичних інструментів. В описах інтер'єру Уайльд вплив одну з рис естетизму — декоративність — увагу до зовні ефектних та живописних речей, які прикрашають саму людину та її помешкання. "Цілий рік Доріан усе збирав найдобріші зразки тканин і вишиванок. Мав він чудовий муслин із Делі — з гарно витканими візерунками із золотого пальмового листа і райдужних крилець жуків; газ із Дакки, через свою прозорість знаний на всьому сході під назвами "ткане повітря", "водяний струмінь", "вечірня роса", "книжки в оправі з брунастого атласу або красивого блакитного едбабу, затканого французькими ліліями, птахами та іншими образками..." Простір роману замкнений у межах кімнат, шкатулок, флаконів. Як зазначив один із дослідників: "Жодного пейзажу, жодного подиху свіжого повітря! — лише кімнати, стіни, gobelени!" Це світ мертвої краси Доріана Грея.

шлях до злочину. Фантастичний злам сюжету дозволяє уявити незвичайність позиції Доріана Грея, який все переплутав: життя, мистецтво, красу, потворність. Мистецтво має власні закони розвитку, які не можна переносити на людське життя.

Уайльд збагатив світову романну традицію не стільки новими проблемами, скільки незвичайними шляхами їх вирішення. Парадоксальність мислення письменника поширилася на зображення естетичних проблем та їх етичне осмислення. Балансування на межі звичайного та незвичайного, усталеного та зухвалого дозволило йому звернути увагу на такі питання, які здавалися давно вирішеними.

Крім інтелектуалізму роман відзначається нетрадиційною поетикою, характерною для раннього модернізму. Тут порушується межа між дійсним і фантастичним, об'єктивним і суб'єктивним, свідомим і підсвідомим. Зміни на портреті реальніше відображають стан героя, ніж його зовнішність, яка, за всіма законами, повинна б змінюватись. У зображенні автора світ почуттів, вражень, насолод виявляється значущішим для формування світогляду, ніж об'єктивні умови. Нерідко читач втрачає відчуття того, де герой мислить, а де марить, занурившись у химерні мрії. Існування Доріана Грея перетворюється на своєрідне вигадане життя уяви, жахливість якого доводять ганебні вчинки героя.

У центрі роману постає особистість. Дослідження її психології становить головну мету автора. Уайльд використовує імпресіоністичний стиль, фіксуючи непомітні, на перший погляд, порухи людського серця. У процесі становлення Доріана важливе все: не тільки те, що він побачив і почув, а навіть натяки, окремі враження, настрої, асоціації. Портрет є символом людської душі, яка стає все потворнішою. Героя поступово захоплює стихія власних відчуттів, з яких він робить культ. Письменник майстерно відтворює подальшу моральну деградацію Доріана Грея. Врешті-решт він не може вже дивитися на портрет — свою душу.

Роздивляючись портретну родинну галерею, Доріан Грей відчув, що він несе у собі "незбагненні спадки думок і пристрастей" своїх предків, що його плоть заражена їхніми страхітливими хворобами. Своїх останніх фарб додало до портрета мистецтво, яке естетизує людські вади, отруюючи потягом до незвичайних вражень.

Це відчуває сам герой: "Вони всі близькі йому — ті дивні й жахливі постаті, що пройшли світовою сценою і

ловний герой роману опинився між двома протилежними ідеями — теорією “чистого мистецтва” Безіла та вченням лорда Генрі, який бачив мистецтво у самому собі. Але “митець власної душі” та “митець власного життя” не бачили душ інших людей, вони прогледіли душу юного красеня. Учень заперечив теорії своїх наставників: у пізнанні життя став злочинцем, для себе — власним душегубцем. Однак справжня краса існує поза теоріями, про це свідчить відродження портрета після того, як його тілесний двійник усвідомив хибність бездушного життя. Портрет — один із головних персонажів роману. Він є тим магічним дзеркалом, який, наче рентген, висвітив сутність буття. Визначивши хворобу, показавши всі затемнення, портрет знову засяяв вічною красою.

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ

Тяжіння твору до розкриття складних філософських проблем у вигляді розумових рефлексів героїв та автора, показу протиставлення ідей є ознаками інтелектуального роману, який набув розвитку у ХХ ст.

У романі “Портрет Доріана Грея” стикаються різні погляди на мистецтво, його природу, мету. Ці точки зору уособлюють естет-художник Безіл і гедоніст лорд Генрі. Але особливість їхніх суперечок полягає у тому, що вони, відстоюючи засади естетизму, борються не стільки один з одним, скільки разом проти загальноприйнятого, усталеного, традиційного погляду на мистецтво, життя, мораль. Думку про самодостатність мистецтва стверджує художник, який відчуває красу, творить її, віддає їй свою душу. Лорд Генрі — проповідник насолоди від життя та мистецтва. Практичне ж втілення естетичних ідей у життя уособлює Доріан Грей.

Бездумне наслідування ідей, як і одягу чи модних аксесуарів, завжди призводить до краху. Пам’ятаючи про парадоксальне мислення Уайльда, можна припустити, що життя Доріана Грея — це не тільки заперечення заперечень зв’язків мистецтва з моральними принципами, як доводив естетизм, але й доказ головної ідеї письменника про розвиток мистецтва за власними законами та принципами, які не збігаються із законами життя. Ідеолог гедонізму Генрі Уоттон не робить нічого аморального. Як зауважив Безіл: “Ти не говориш нічого морального і не робиш нічого аморального”. Тобто естетизм — це не

могою якої лорд Генрі "отруїв" Доріана. Герой твору, молодий аристократ Дез-Ессент, влаштував собі життя "навпаки" загальноприйнятому, відгородившись від цілого світу. Його купання у витончених ароматах, кохання в екзотичних рослинах нагадують життя не лише Доріана Грея, а й самого Уайльда. Герої романів обох письменників сповідують імпресіоністичний принцип "все — у враженні". На уламках старого світу вони створюють новий світ краси, яка вища за мораль, а тому їм "усе дозволено". Заради оригінального враження, свіжих відчуттів вони ладні на все, навіть на вбивство.

"Портрет Доріана Грея" перегукується також із повістю О. де Бальзака "*Шагренева шкіра*" (1831). Коли письменникові це зауважили, він відповів: "Не стану я переробляти свого роману через те, що якийсь недійшлий самовбивця отруював собі життя шматком осяччої шкіри". Це, мабуть, був жарт, тому що, незважаючи на різні естетичні погляди та творчі манери, письменників об'єднувало вирішення спільної проблеми — сенс людського буття. Головні герої обох романів порушили гармонію душі й тіла, і за те були жорстоко покарані. Уайльдівський Грей і бальзаківський Рафаель опинились у залежності від реальних предметів — портрета та шагреневої шкіри, які фіксували їхні бажання та вчинки. Саме ця наочність морального падіння зробила нестерпним їхнє життя і призвела до загибелі. Штучні відбитки душ героїв були непідкупними та незнищенними — саме такими повинні бути живі людські душі. Це доводили своїми творами Уайльд і Бальзак. Французького реаліста більше вабило дослідження психології людини, тоді як англійського естета хвилювало інтелектуальне осмислення людського буття й ролі мистецтва у ньому.

До таких творів слід додати повість М. Гоголя "*Портрет*" (1842). Уайльд добре знав і високо цінував творчість російських письменників. М. Гоголь був близьким йому своїм тяжінням до фантастики та гротеску.

У ХХ ст. уайльдівські проблеми постали ще гостріше, особливо в тих країнах, де придушували вільну думку, переслідували власну позицію і свободу творчості. Мистецтво, підкорене ідеології, — ця неволя страшніша за примусову моральність, проти якої бунтував англійський естет. Але саме його думки знаходимо у творах М. Улґакова ("*Майстер і Маргарита*"), В. Винниченка ("*Чорна пантера і Білий медвідь*") та ін.

зробили гріх таким чудовим, а зло сповнили такої витонченої привадиності. Здавалося, їхні життя в якийсь таємничий спосіб переплелися з його власним". Поступово портрет стає символом гріхопадіння не тільки героя роману. Письменник майстерно імпресіоністичними засобами створює узагальнений символ — портрет людського гріха.

Ранній модернізм був тісно пов'язаний із романтизмом. У романі Уайльда відчувається відгомін романтичних традицій, але в парадоксальній інтерпретації. Герої шукають для себе нових ідеалів, протиставлених реальній дійсності. Доріан Грей знаходить свій ідеал у насолоді, Безіл — у творенні прекрасного, лорд Генрі — у вільному самовиявленні, Сибіла Вейн — у коханні тощо. Усі вони так чи інакше прагнуть втекти у світ своїх уподобань. Однак, якщо в романтичній літературі все чітко визначено: світ — жадливий, а романтичний ідеал — прекрасний, то у любителя парадоксів Уайльда визначеності немає й не може бути. Особистість у нього постає в складному сплетінні протиріч, розв'язати які не в змозі навіть саме життя.

Роман переобтяжений різними, іноді суперечливими, думками, образами, ідеями, які повинні викликати у читачів власні асоціації, роздуми, настрої. Одне витікає з іншого, або, навпаки, начебто виникає раптово. Усе це створює ефект постійного плину "свідомості як вона є", що, за словами автора, "має полонити всю увагу".

МІСЦЕ РОМАНУ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

"Портрет Доріана Грея" має численні паралелі з творами світової літератури як за схожістю сюжету, так і за розкриттям глобальних проблем життя людини. Фантастичний сюжет, коли герой отримує за допомогою темних сил довголіття, молодість, багатство або славу, досить поширений у літературі. Появі Доріана Грея передували твори англійського романтика Чарлза Метюріна, званого Уайльдом з родинних переказів (він був дядьком його матері). Його роман "Меломт Блукач" (1820) — це історія про угоду з дияволом заради вічного життя. Німецький літератор А. Шаміссо у повісті-казці "Історія Петера Шлеміля" (1814) описав продаж героєм заради успіху власної тіні дияволу. Подібні ситуації можна зустріти в творах Е.-Т.-А. Гофмана, І.-В. Майнгольда, Е. По, Р. Стівенсона. Роман Ж.-К. Гюїсманса "Навпаки" (1884) згадується у творі Уайльда як книга, за допо-

- ПОДУМАЙТЕ** Чому Уайльду так подобалися парадокси? Матеріалістичним чи ідеалістичним було світо-сприйняття письменника? Доведіть це. Як ви розумієте вислів Уайльда: "Та думка у мистецтві найслухніша, протилежність якої так само слухна". Письменник писав: "Кожна людина бачить свої власні гріхи в Доріанових". Які гріхи бачите ви у собі?
- ПОРІВНЯЙТЕ** Що спільного і відмінного між романом О. Уайльда та твором О. де Бальзака "Шагренева шкіра"?
- НАПИШІТЬ** Як би поведівся Доріан Грей у нашому сучасному житті? У чому полягає імпресіоністичність стилю О. Уайльда?

РАДИМО ПРОЧИТАТИ

- Афанащенко Л.М.* Формула смисла життя Оскара Уайльда // Русская словесность в школах України. — 1998. — № 3.
- Барановська М.* Парадокси Оскара Уайльда // Зарубіжна література. — 1997. — № 43.
- Міщук В.В.* Своєрідність естетизму Оскара Уайльда і його роман "Портрет Доріана Грея" // Відродження. — 1993. — № 8.
- Парандовский Я.* Король життя // Алхимия слова. — М., 1990.
- Соколянський М.Г.* Оскар Уайльд. Очерк творчості. — К., 1990.
- Чуковский К.* Оскар Уайльд // Люди и книги. — М., 1960.

Оскар Уайльд — одна з найкolorитніших постатей світової культури. На оltар мистецтва він поклав не тільки свій талант, але й своє життя, підкоривши його естетичним теоріям. Як лікар-експериментатор випробовує на собі нові ліки, так і Уайльд прожив життя під гаслом естетизму та гедонізму. Але душа — не вигадка, мистецтво — не розвага, життя — не експеримент. “Принц парадокса” своїм життям і своїми творами дав людству важливі моральні уроки. І це, мабуть, найпарадоксальніший парадокс письменника.

3 теорії літератури

Естетизм — 1) збірна назва літературно-мистецьких течій, які у своїх маніфестах і творах висувають на перше місце естетичні програми та естетичні особливості мистецтва (“парнасці”, символісти, “неокласики” та ін.); 2) філософська теорія, яка обстоює пріоритет мистецтва, його іманентну сутність, художню автономність, вічну красу і силу.

Інтелектуально проза (лат. *intellectus* — розум, пізнання, *intellectualis* — розумовий, розсудливий) — проза, в якій відчутно переважають інтелектуально-раціональні елементи образного мислення митця над емоційно-чуттєвими.

У творах це виявляється у схильності персонажів, оповідача, ліричного героя до розумових рефлексій, самоаналізу, в яких домінує абстрактне мислення; у порушенні й художньому втіленні важливих проблем, у розкритті інтелектуального драматизму мислителів; у схильності письменників до певних жанрів (філософський роман, драма ідей, медитативна лірика тощо).

ПЕРЕВІРТЕ СЕБЕ

- РОЗКАЖІТЬ** Яким було життя О. Уайльда? Що вплинуло на формування його характеру, творчих здібностей?
 Що таке естетизм?
 Які естетичні та етичні проблеми відображено у романі “Портрет Доріана Грея”?
 Що нового вніс письменник у розвиток світового інтелектуального роману?

| | |
|---|-----|
| Із "Віршів у прозі" | 227 |
| Сонфитеор художника | 227 |
| Поль ВЕРЛЕН | 230 |
| Осіня пісня ✓ | 238 |
| "В серці і сльози, і біль..." | 239 |
| Поетичне мистецтво | 241 |
| Артур Рембо | 246 |
| П'яний корабель | 252 |
| Голосівки | 255 |
| Відчуття ✓ | 257 |
| Вороня | 258 |
| Стефан МАЛЛАРМЕ | 262 |
| Дар поезії | 270 |
| Лебідь ✓ | 271 |
| Уолт УІТМЕН | 275 |
| Збірка "Листя трави" | 278 |
| Пісня про себе – програмовий твір поета | 281 |
| ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ | |
| КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ | |
| Генрік ІБСЕН | 297 |
| Ляльковий дім | 305 |
| Антон ЧЕХОВ | 317 |
| Чайка | 328 |
| Оскар УАЙЛЬД | 341 |
| Портрет Доріана Грея | 348 |

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| ЗОЛОТИЙ ФОНД СВІТОВОГО МИСТЕЦТВА | 3 |
| ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ XIX СТОЛІТТЯ | 5 |
| З ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНУ XIX СТОЛІТТЯ | 23 |
| Оноре де Бальзак | 41 |
| Людська комедія | 46 |
| Гобсек | 58 |
| Гюстав Флобер | 65 |
| Пані Боварі | 73 |
| Чарлз Діккенс | 86 |
| Домбі і син | 96 |
| Федір Достоевський | 105 |
| Злочин і кара | 115 |
| Лев Толстой | 124 |
| Війна і мир | 134 |
| Анна Кареніна | 150 |
| ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА НАПРЯМИ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ | 162 |
| З ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ЛІРИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ | 174 |
| Поетична група “Парнас” | 175 |
| Школа “чистого мистецтва” в російській поезії | 189 |
| Французький символізм | 202 |
| Шарль-П'єр Бодлер | 213 |
| Збірка “Квіти зла” | 216 |
| Альбатрос | 220 |
| Падло | 221 |
| Moesta et errabunda | 223 |
| ✓ Гімн красі | 224 |
| Зосередження | 226 |

З-34 Зарубіжна література XIX ст. / За ред. О.М. Ніколенко, В.І. Мацапури, Н.В. Хоменко. — К.: Видавничий центр "Академія", 1999. — 360 с. (Відкритий урок)
ISBN 996—580—051—5

У посібнику, який складено відповідно до нової (1998 р.) програми Міністерства освіти України, розглянуто головні тенденції розвитку літературних напрямів, течій, жанрів у XIX ст., висвітлено життєвий і творчий шлях видатних письменників епохи, проаналізовано їх кращі твори.

Для учнів і вчителів шкіл, гімназій, ліцеїв, усіх тих, хто цікавиться проблемами світової літератури.

3 4703000000—011
ВЦ "Академія"—99

Без оголошення

ББК 84.4/8

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

Серія "Відкритий урок"
Заснована в 1999 році

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА XIX ст.

ПОСІБНИК

Редактор
Т.Д. СТАНШЕВСЬКА
Технічний редактор
А.С. КОВАЛЬСЬКИЙ
Коректор
Т.В. ТИХОНОВИЧ

Підписано до друку з ориг.-макета 07.07.99.
Формат 84x108/32. Папір друкарський № 2.
Гарнітура шкільна. Друк високий.
Умовн.-друк. арк. 18,9.
Умовн. фарб.-відб. 19,32.
Обл.-вид. арк. 21,0. Зам. 9—415.

Видавничий центр "Академія"
254119, м. Київ-119, а/с 861.
Тел./факс (044) 211-06-80, 446-84-63.

Головне підприємство Республіканського виробничого об'єднання "Поліграфкнига"
252057, Київ, вул. Довженка, 3.