

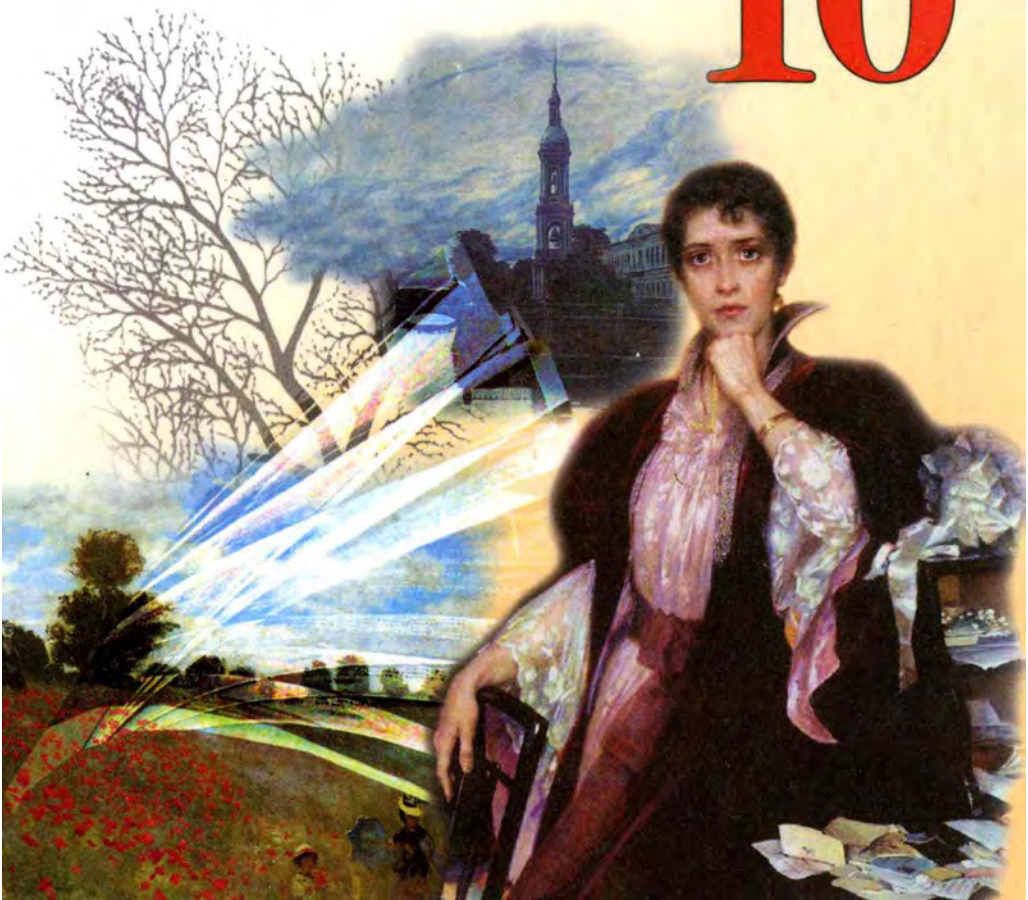


В.Я.ЗВИНЯЦЬКОВСЬКИЙ, Т. Г.СВЕРБИЛОВА, О.Є.ЧЕБАНОВА

Світова ЛІТЕРАТУРА

РІВЕНЬ СТАНДАРТУ

10



*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(Наказ Міністерства освіти і науки України № 544
від 08.06.2010 р.)*

ВИДАНО ЗА РАХУНОК ДЕРЖАВНИХ КОШТІВ. ПРОДАЖ ЗАБОРОНЕНО

Наукову експертизу підручника проводив Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України;

Психолого-педагогічну експертизу проводив Інститут педагогіки Національної академії педагогічних наук України;

Експертизу підручника здійснювали: *Пономаренко Г. В.*, методист Миколаївського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти; *Рада І. М.*, методист Миколаївського навчально-наукового інституту Одеського національного університету; *Дячок А. В.*, вчитель-методист Вінницького технічного ліцею

Автори розділів:

«Шановні друзі!», «Федір Достоєвський», «Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини ХІХ століття», «Волт Вітмен», «Шарль Бодлер», «Ідейно-естетичні засади і художні напрями літератури другої половини ХІХ століття», «Поль Верлен», «Артур Рембо» — **В. Я. Звinyцьковський;**

«Соціально-психологічна проза ХІХ століття» — **В. Я. Звinyцьковський, Т. Г. Свербілова;**

«Стендаль», «Оноре де Бальзак», «Ранній модернізм», «Оскар Уайльд», «Узагальнення та систематизація вивченого протягом року матеріалу» — **Т. Г. Свербілова;**

«Лев Толстой» — **О. Є. Чебанова**

УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ



— завдання з теорії літератури



— опрацьовуємо прочитане



— «вічні» питання



— варіації на теми вивченого



— літературні ігри



— культурологічний контекст



— підсумовуємо вивчене

© В. Я. Звinyцьковський,
Т. Г. Свербілова, О. Є. Чебанова, 2010
© Видавництво «Освіта», 2010
© Видавництво «Освіта», художнє оформлення, 2010

Перед вами підручник, автори якого поставили собі за мету розкрити закономірності й особливості розвитку одного з видів мистецтва — літератури.

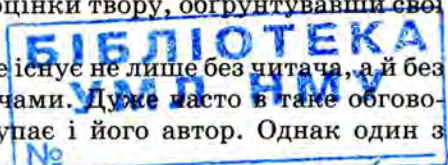
Розвиток письменства завжди пов'язаний із розвитком читачтва. ХІХ століття — Золотий Вік літератури, коли читання стає масовим. Однак процес читання літератури ніколи не переривався, його розвиток продовжується і сьогодні.

У цьому навчальному році, як і в минулому, основний зміст наших студій складатимуть *історія літератури, літературний процес*. У ході літературного процесу відбуваються становлення і розвиток *літературних (художніх) напрямів*.

Однак **літературний напрям** — це суто зовнішня, **історична спільність літературних явищ**, зумовлена подібністю **духовних і соціальних чинників естетичної еволюції**. Внутрішньо така єдність може і повинна характеризуватися подібністю індивідуальних стилів письменників, що тяжіють до одного напрямку. Тоді говорять про великий стиль, або стиль епохи. Скажімо, **романтизм** — це літературний напрям і великий стиль епохи романтизму, тобто кінця ХVІІІ — першої половини ХІХ століть. У ХІХ столітті літературні напрями урізноманітнюються, що пов'язано з непинним зростанням свободи вибору для індивіда. Так, саме в епоху романтизму постає новий художній напрям — **реалізм**. У період розквіту реалізму (друга половина ХІХ століття) виникають **натуралізм, імпресіонізм і символізм**.

Читання самих художніх творів важливіше, ніж читання про них. Читач читає конкретну книжку конкретного автора. Авторі підручника теж читачі — і готові не тільки поділитися з вами своїми знаннями, думками з приводу прочитаного, а й пропонують вам вступити в дискусію. Запитання та завдання у підручнику спрямовані на те, щоб викликати вас на диспут, дати змогу висловити власні оцінки твору, обґрунтувавши свої твердження.

Література як мистецтво не існує не лише без читача, а й без обговорення творів між читачами. Дуже часто в таке обговорення художнього твору вступає і його автор. Однак один з



парадоксів мистецтва полягає у тому, що коли мистецький твір завершено, його автор втрачає над ним будь-яку владу. Його подальша доля залежить від сприйняття читачів, слухачів, глядачів... У школі ви дізнаєтеся, як саме слід читати художні твори певної доби і що корисного для нашого життя можна звідти почерпнути. Отже, мета вивчення літератури полягає не в тому, аби засвоїти *прийняті* тлумачення, а в тому, щоб виробити більш-менш *прийнятні*.

Пушкін говорив, що письменника слід оцінювати лише за тими законами, «які він сам над собою визнає». Зміна цих законів в основному і відбувається у формі розвитку літературних напрямів. Ваше завдання — пізнати ці закони щодо ХІХ століття: їх мінливість, а не сталість. Гнучкість читацького сприйняття і вміння одержувати естетичне задоволення — це і є культура читання. А культуру не можна знати — тільки мати. Так само і літературу: читаючи, ти ніби привласнюєш собі певний досвід, він уже твій і ніхто не може його в тебе відібрати. Але ж привласнити цей досвід для тебе або замість тебе не зможе жоден підручник... Отже, наше завдання хоча й подвійне (бути і довідником, і співрозмовником), проте досить скромне.

Бажаємо успіхів у навчанні, — *автори підручника*.





Вступ. Із літератури реалізму

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА ПРОЗА ХІХ СТОЛІТТЯ

Як працює механізм історії?

У минулому навчальному році ви закінчили вивчення європейської літератури доби романтизму — першої половини ХІХ століття. Однак у багатьох літературах Європи ця доба збіглася у часі з добою початку нового художнього стилю, або напрямку, який сьогодні умовно називають *реалізмом*¹.

Як ви пам'ятаєте, у російській літературі перші паростки нового методу — реалізму — пробивалися вже у 20—30-ті роки ХІХ століття. Так, наприклад, пушкінський роман у віршах «Євгеній Онегін» (1830) — не лише ліричний твір, у якому поет висловлює свої думки і почуття, своє сприйняття світу. Це твір також епічний — перший російський *реалістичний психологічний роман*. А Микола Гоголь у 30—40-х роках створив *реалістичні типові образи* в комедії «Ревізор» і поемі-романі «Мертві душі».

Отже, реалізм виникає насамперед із спроби митця з'ясувати зв'язок між долею людини і долею країни, суспільства. Наступний крок — спроба зрозуміти рушійні сили самої долі країни, суспільства, тобто історії. Куди мчить гоголівська Русь-«трійка»?.. Чому Тетяна Ларіна не кидає чоловіка заради

¹ Термін *реалізм* виник набагато пізніше, ніж саме явище. Стендаль і Бальзак, яких ми вважаємо засновниками реалізму, не знали цього слова, а Флобер, творчість якого є вершиною нового методу, все життя воював зі словом «реалізм», яке у 50-ті роки ХІХ століття ввели письменники Дюранті й Шамфлері.

Онегіна?.. Для читачів — як і для самих авторів! — це далеко не риторичні запитання.

Уже з першої половини ХІХ століття стає очевидним, що історія кожної країни і людства загалом має свої об'єктивні закони. І ці закони стосуються кожної людини. Іноді людям здається, що вони живуть так, як вони бажають. Насправді вони бажають того, чого має прагнути людина конкретного суспільства. Те, що є цінним для сучасної «цивілізованої» людини, не є цінністю для людини, що живе поза межами цивілізації.

У 30—40-ві роки ХІХ століття французький письменник **Проспер Меріме** (1803—1870) написав цикл екзотичних новел, серед яких найвідоміші — «*Маттео Фальконе*», «*Коломба*», «*Таманго*» і «*Кармен*». В екзотичних творах зображуються незвичайні для літератури явища, які на тлі традиції вражають особливими, нетиповими якостями. Мораль головних героїв згаданих новел Меріме протилежна моралі «сучасної цивілізованої людини». Ці герої нічим не відрізняються від так званої «природної людини», відомої вам з творів просвітителів і романтиків. Змінилося лише ставлення до літературних персонажів автора твору.

Маттео Фальконе живе собі на екзотичному острові Корсиці, за словами Меріме, «чесно, тобто нічого не роблячи». Він з презирством ставиться до зиску, і коли його десятирічний син продає те, що Маттео Фальконе вважає честю родини, то розгніваний батько, недовго думаючи, бере рушницю і вбиває сина. Бо Маттео Фальконе — славний «макі» (український відповідник цього слова в контексті доби романтизму — «козак»). І коли 1832 року було надруковано російський переклад новели Меріме, вона справила таке велике враження на 23-річного Миколу Гоголя, що він почав писати повість про козака, який убив свого сина. Ви добре знаєте цю повість... І хоча твір Меріме був написаний раніше, ніж твір Гоголя, віднесення «Тараса Бульби» до попередньої літературної доби — «доби романтизму», а твору Меріме — до «доби реалізму» є цілком слушним. Чому?

У гоголівському «Тарасі Бульбі» є виразні, яскраві прикмети української історії. Проте немає головної прикмети реалістичного історичного твору — *історизму*, тобто розуміння відносності, історичної змінності людських цінностей. До свого головного героя Гоголь ставиться саме так, як Жан Жак Руссо і (під впливом останнього) усі романтики — до «природної людини». До речі, на відсутність об'єктивного історизму в «Тарасі Бульбі» вказували Пушкін і Меріме. Останній знав російську мову і прочитав повість Гоголя у пошуках матеріалу для історичних студій, над якими саме тоді працював: «Коза-



Ежен Делакруа. Свобода на барикадах. 1830 р.

ки України та їхні останні отамани» і «Богдан Хмельницький». Меріме, звичайно, не впізнав у Тарасі Бульбі свого ж Маттео Фальконе, як не впізнав і «козака», відомого йому з вивчення історичних матеріалів, і закидав російському письменнику «захоплення якимись бандитами»... Такий літературний казус стався тому, що сам Меріме, на відміну від романтиків, не ідеалізував своїх «екзотичних» героїв, а розглядав їх з позицій історизму. Один із сучасних істориків культури пише: «Історизм — типовий продукт тих націй, для яких історія не була безперервним жахом». Для росіян і українців історія була «безперервним жахом» і лишалася такою за часів Гоголя і Пушкіна у відсталій феодальній імперії, де всі народи страждали під гнітом російського царату.

Французам за часів Меріме щастило більше. Не те щоб їхнє життя було раєм, але хоча б дехто з них міг реально впливати на перебіг історичних подій і, отже, знав, як працює механізм історії, точніше, що він таки працює. Залишилося зрозуміти, як саме.

Характери та обставини

Слава прижиттєва і слава посмертна не завжди супроводжують одних і тих самих осіб. Часто геніїв не визнавали їхні

сучасники. А уславлені за життя митці нерідко бували забути-ми вже наступним поколінням.

У XVIII — першій половині XIX століття митці та читачі Європи послуговувалися французькою мовою. Хоч улюбленим літературним жанром був роман, мало хто тоді читав Бальзака. І майже ніхто не читав Стендала. Навіть читачі, котрим, як пушкінській Тетяні, романи «заміняли все», віддавали перевагу зовсім іншим письменникам.

Кумиром європейської молоді 20-х років XIX століття був **Бенжамен Констан** (1767—1830) — автор роману «*Адольф*» (1816). Головний герой та оповідач роману (основна частина твору написана від першої особи) — типовий романтик. Пошук щастя — його спосіб життя, і щастя він шукає у коханні. Відчайдушно кидається у вир пристрастей, але щастя не знаходить...

Зберігся примірник роману Констана, який свого часу прочитав Пушкін і на полях книжки залишив свої зауваження. Там, де Адольф розмірковує про розрив з черговою коханкою і з подивом каже, що «ми жорстоко страждаємо, покидаючи тих, біля кого перебували без задоволення», — Пушкін закреслює слово «задоволення» (*plaisir*) і пише слово «щастя» (*bonheur*). Без задоволення така людина, як Адольф, нічого не робила б... А от щастя — немає.

Абсолютний егоїст, який шукає тільки власного задоволення, Адольф у своїх нещастях, у своєму розчаруванні в житті звинувачує... суспільство. Це воно, мовляв, розчавило нестандартну особистість, змусило Адольфа, такого на інших не схожого, жити, як усі...

Однак Адольф — тільки оповідач своїх нещасть, а не автор роману. Автор, який нібито знайшов рукопис Адольфа (типовий прийом романтичної літератури), суворо засуджує свого нещасного героя. І дуже важливо — за що саме: Констан засуджує Адольфа за те, що він слабкий: «Я ненавиджу, — проголошує він, — цю слабкість, яка завжди звинувачує інших у власному безсиллі і не бачить, що зло криється у ній самій. Обставини значать мало, характер — все».

Тим самим Констан перекрив «шлях відступу» — шлях соціального романтизму та соціального сентименталізму (на цьому шляху, навпаки, «характер значить мало, обставини — все»). І цим же самим засудженням людської слабкості Констан відкриває шлях до *реалізму*. **Реалізм — це насамперед історично обґрунтоване усвідомлення взаємин людини і суспільства — характеру і обставин.**

Де є перебільшення одного з двох чинників (або характеру, або обставин), про новий метод — реалізм — іще не йдеться.

Засуджуючи «закоренілого романтика» Адольфа, Констан, однак, засуджує його з романтичних позицій. При цьому він прагне показати героя, типового для свого суспільства.

Зображення літературного персонажа як типового відкриває можливість для використання його у подальшому розвитку світової літератури. І коли Пушкін, прочитавши «Адольфа», задумав свого «Євгенія Онєгіна», він тим самим уже погодився з типовістю як характеру, так і обставин, змальованих Констаном. Полемізуючи з автором «Адольфа» в своєму романі, Пушкін показав не погоню за задоволенням, а спробу знайти щастя. Однак і герой пушкінського роману якимось незрозумілим для нього чином потрапив «під колесо історії». Як саме, чому?.. Відповіді на ці запитання Пушкін не дає так само, як і Констан.

Не випадково кумиром європейської молоді 30—40-х років став Альфред де Мюссе (1810—1857), автор роману «*Сповідь сина століття*» (1836). Адже він намагався відповісти саме на ці фатальні запитання.

Брак щастя, який так гостро відчували на собі люди попереднього покоління, усі ці Адольфи і Чайльд Гарольди, Мюссе називає «хворобою нашого століття» і зазначає дві її причини: перемоги Наполеона кінця XVIII — початку XIX століть і його ж поразки у 1812—1815 роках. Героя роману Мюссе під час тріумфів Наполеона не було ще на світі, а під час поразок — він був надто малий, аби щось запам'ятати... Проте відповідь автора роману про «причини хвороби» на той час усіх задовольнила. І не в останню чергу тому, що мало хто прочитав написаний на шість років раніше роман Стендаля «Червоне та чорне», де йдеться, власне, про те ж саме...

Чому ж роман Стендаля пройшов повз увагу читацького загалу? Мабуть тому, що десь поміж творами Мюссе і Стендаля, у перехідній епісі 30-х років, і проходила та, досить умовна, «межа», що розділила старе й нове в мистецтві, — романтизм і реалізм. Заслугою ж французьких романістів першої половини XIX століття перед світовою літературою є те, що вони створили складну й привабливу форму соціально-психологічного роману, найбільш придатну для дослідження гострої, «хворобливої» залежності людини від суспільства.

Однак для того щоб відкрити справжні причини цієї залежності та віднайти способи боротьби проти неї, необхідно було, щоб суб'єктивне відчуття її переросло в об'єктивне розуміння. Розуміння ж, як правило, приходить зовсім не звідти, звідки його чекають, до того ж буває надто жорстоким. І має спливати певний час, аби люди до нього звикли...

Ось чому далеко не завжди одні й ті самі письменники здобувають прижиттєву славу і славу посмертну.

Що таке реалізм?

Хоч якою умовною не була б «межа» поміж романтизмом і реалізмом, однак саме тут література набула нових рис, які до цього не були виражені так чітко і які змушують говорити про появу нового літературного напрямку. Причому найбільш яскраво вони виявилися саме в жанрі соціально-психологічного роману. Які ж основні риси реалізму?

1. Історичний та соціальний детермінізм¹. Людина розглядається як продукт історії, поведінка її соціально обумовлена, адже особа належить до певної соціальної групи. Гіпертрофія цього принципу передусім спричинила появу натуралізму, провісником якого став Еміль Золя. Натуралізм визначає життя людини не стільки соціальними чинниками, скільки фізіологічними (спадковість, статевий потяг тощо). Також принцип соціального детермінізму призвів до появи соціалістичного реалізму літератури ХХ століття.

2. Цікавість до фактів, подробиць повсякденного життя. Починався реалізм з фізіологічних нарисів під назвою «Фізіологія Парижа» або «Фізіологія Петербурга». Фізіологія Парижа — це жанрові замальовки неофіційного життя міста — побут вулиць, темних дворів, ринків, будинків розпусти, життя злодіїв, повій, п'яниць. Фактографія гіпертрофована веде до фотографії, цікавість до якої теж є ознакою доби.



Жан Огюст Домінік Енгр.
Мадам Рів'єр. 1805 р.

Відірвана від духовності мистецтва, фактографія вироджується у копіювання дійсності.

3. Психологічний детермінізм. Внутрішнє життя людини розглядається як певна «діалектика душі», позбавлена невмотивованості та ірраціональності. Все можна пояснити і описати як безперервний внутрішній рух. Особливо виразно цей принцип розвивається в творчості Льва Толстого. Пізніше було доведено, що людина — істота більш ірраціональна, ніж позитивна.

4. Створення соціальних типів, адже людина — продукт суспільства. Адекватність соціальної

¹ Д е т е р м і н і з м — філософський принцип, що стверджує об'єктивну закономірність і причинну зумовленість усіх явищ природи і суспільства.

поведінки людини: якщо ти лихвар, то й поведься відповідно. Проте цей принцип порушено вже у творах Бальзака. Ще Пушкін зазначав у нотатках про Шейлока у Шекспіра, що лихвар, крім скупості, має багато інших рис.

5. Віра в те, що література може вплинути на життя, змінити його на краще. Ця наївна віра робить реалізм привабливим у важкі часи існування людства, незважаючи на те, що ідеологічна догматика ХХ століття використовувала поняття «стиль епохи» та «метод» у власних корисних цілях і виправдовувала реалізмом тоталітаризацію мистецтва та культури.

Оскільки кожний художній напрям має свій термін історичного життя, то вже в останні десятиліття ХІХ століття реалізм вичерпав себе. Почали виникати інші напрями, об'єднані словом «декаданс», або «декадентство», що не зовсім правильно, тому що *декаданс*¹ — це світовідчуття, філософія життя, а напрям чи течія — суто художнє, естетичне явище. Цей час визначається як доба кризи гуманістичної культури. Формуються такі визначальні течії в мистецтві, як *символізм*, *імпресіонізм*. Соціально-психологічний роман замінюється на суб'єктивно-психологічний.

Завдяки зростанню рівня освіти читання у ХІХ столітті стає масовим, виникає попит на сюжетну літературу. Письменницька праця стає прибутковою, адже романи мають великий успіх у читача, активізуються книговидавці. Але якщо сучасний масовий роман чітко розподіляється на історичний, детективний, еротичний, авантюрний тощо, то у ХІХ столітті ці ознаки мав роман соціально-психологічний. Стендаль і Бальзак, Діккенс і Толстой, Флобер і Достоевський створили високоякісну романну продукцію з погляду духовної культури людства, тобто спробували розв'язати одвічні філософські питання, проблеми особи і суспільства, сенсу людського життя. При цьому майже в кожному тогочасному романі ви знайдете і детектив, й історію кохання, й авантюрний сюжет. Чим ближче до межі століть, тим більше письменники віддаляли авантюрну фабулу від справжнього філософського змісту твору, перетворюючи детектив, еротіку та авантюру на вишукану гру з довірливим читачем. Тому нам легше розуміти твори Бальзака, ніж твори Оскара Уайльда. Але прийнявши умови гри, навчаємося бачити за авантюризм не тільки соціальне чи психологічне, а й суто художнє. Просто слід погодитись із тим, що література — не відображення, а альтернативна форма життя. І в неї власні правила — закони художнього слова.

¹ Декаданс — (фр. *décadence* — занепад) — узагальнена назва кризових явищ у літературі й мистецтві другої половини ХІХ століття.



У чому полягає різниця між об'єктивною істиною та суб'єктивною думкою? Чи може літературний твір бути абсолютно об'єктивним чи абсолютно суб'єктивним? Відповідь обґрунтуйте.



1. Поясніть термін *соціально-психологічний роман*.
2.* Які з прочитаних вами літературних творів ХІХ—ХХ століть ви можете віднести до реалістичних? Чи всі із зазначених вище рис реалізму притаманні названим вами творам? Які з ознак реалістичного твору ви вважаєте основними?¹

3.* Чи погоджуєтесь ви з тезою про приналежність повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя до романтичних, а новели «Маттео Фальконе» П. Маріме — до реалістичних творів? Обґрунтуйте свою відповідь.



З історії відомо, що Гонта не вбивав своїх синів. Чим ви можете пояснити появу цього мотиву в поемі Т. Шевченка: літературними впливами; прагненням трагічно загострити, романтизувати історичний образ чи іншими причинами? Поміркуйте, за якими ознаками поему «Гайдамаки» можна віднести до романтичних чи реалістичних творів.



Розгляньте картини Е. Делакруа «Свобода на барикадах» (с. 7) та Ж. Енгра «Мадам Рів'єр» (с. 10). Як ви вважаєте, це твори романтичні чи реалістичні? Обґрунтуйте свою думку.

¹ Зірочкою позначено запитання і завдання підвищеної складності.



ДЗЕРКАЛО НА БИТОМУ ШЛЯХУ

Творчість Анрі Марі Бейля, відомого під літературним псевдонімом Стендаль, розпочинає новий період у розвитку не лише французької, а й західноєвропейської літератури, який протягом тривалого часу визначав естетичні смаки XIX сторіччя.

У памфлеті «*Расін та Шекспір*» (1823) Стендаль називає цей новий напрям романтизмом (термін *реалізм* з'явився лише у середині XIX століття). Стендалю та французьким романтикам, що об'єдналися навколо свого головного теоретика — Віктора Гюго, протистояли представники класицистичної школи, що наслідували творчу манеру Расіна і вважали правила мистецтва незмінними. Стендаль доводив, що часи після Великої французької революції та падіння Наполеона вимагають нових творів, які відобразили б сучасність. Орієнтиром для прогресивних митців можуть бути хроніки і трагедії Шекспіра, якого Стендаль вважав романтиком. «По суті всі великі письменники були в свій час романтиками», — такого парадоксального висновку дійшов Стендаль. Прозаїк, на його думку, повинен бути істориком і політиком, а головним художнім законом має стати правда життя. У славнозвісному творі «Червоне та чорне» автор висловився про роман як «дзеркало, з яким ідеш уздовж битого шляху. Воно відбиває то небесну блакить, то багно і калюжі. Іде людина з дзеркалом, а ви звинувачуєте її в аморальності! В дзеркалі відбивається бруд, а ви нарікаєте на дзеркало! Обвинувачуйте вже скоріше битий шлях з його брудними калюжами або, ще краще, дорожнього наглядча, який допускає, щоб вода застоювалась і утворювалось болото».

Однак трактувати цю цитату Стендаля як визначення виключно відображальної ролі мистецтва було б неправильним. Адже дзеркало — не фотографія. Віддзеркалення завжди містить у собі щось таємне, незрозуміле, неадекватне дійсності. Адже, як пізніше доведе Льюїс Керролл у творі «Аліса в країні чудес», країна Задзеркалля, хоча і має спільні риси з реальною дійсністю, але будується за власними законами — законами країни фантазії, творчої уяви. Не фотографія, а альтернативна дійсність — так скажемо ми. А Стендаль додасть, що такими законами для мистецтва Расіна та Шекспіра стануть типізація, узагальнення характерів та ситуацій за авторським задумом. Єдина його вимога — творча уява не повинна вступати у суперечність із «залізними законами реального світу». Мабуть, з цим ми сьогодні вже можемо не погодитись... Але повернемося у 1830 рік, коли побачив світ роман «Червоне та чорне» — перший твір, в якому паростки нового стилю з'явилися як принципова позиція автора.

Іван Франко зазначав, що зусиллями Стендаля та його послідовників — Бальзака, Флобера, братів Гонкурів та Еміля Золя — «рамки роману розширились у небувалий досі спосіб; при цьому вони поглибили цей роман, удосконалили метод творчості і вивели на шлях суспільно-психологічних дослідів».

АНАТОМІЯ КОХАННЯ

Анрі Бейль народився за шість років до Великої французької революції на півдні Франції у Греноблі. Батько його був адвокатом. Після смерті матері хлопчика виховувала її родина. Його дід, лікар, співчував революціонерам, прищепив онукові симпатію до енциклопедистів. У школі Бейль захопився математикою, що пізніше значно вплинуло на його творчість, адже митець намагався «пристосувати прийоми математики до людського серця, покласти цю ідею в основу творчого методу».

Після успішного завершення школи Анрі 1799 року їде до Парижа з наміром стати письменником. Але родичі влаштовують юнака на військову службу, і в 1800 році з армією Наполеона він вирушає у похід до Італії, та за рік подає у відставку, вирішивши присвятити своє життя літературі. Стендаль починає з комедій, вивчає філософію та етику, природознавство та медицину, адже переконаний: «Мистецтво завжди залежить від науки, воно користується методами, відкритими наукою». Створює власну формулу щастя: «Шляхетна думка діє в ім'я власного щастя, але її найбільше щастя полягає в тому, щоб приносити щастя іншим». «Полювання за щастям» як голов-



Василь Верещагін. Кінець Бородинської битви. 1900 р.

ний двигун людських вчинків Анрі Бейль розглядає у контексті соціального середовища.

Але у 22-річного юнака ще немає певної професії, що давала б йому постійний заробіток. Спроба зайнятися комерцією виявилася невдалою, і він змушений повернутися на військову службу, де кілька років брав участь у наполеонівських війнах, пізнаючи життя не за книжками. Пізніше у романі «Пармський монастир» він описав славетну битву при Ватерлоо так яскраво, що викликав захоплення навіть таких майстрів батальних сцен в літературі, як Бальзак і Лев Толстой. Анрі Бейль став свідком Бородинської битви, пожежі Москви, відступу французів Старо-Смоленським шляхом, загибелі наполеонівської армії в холодних російських степах, страшної переправи через Березіну. Зречення Наполеона, Реставрація Бурбонів поклали кінець його військовій службі. Сім років митець жив у Італії, де опублікував свої перші праці з музики, живопису, дорожні нариси. Він зблизився з італійськими романтиками, тісно пов'язаними з національно-визвольним рухом. За зв'язки з карбонаріями, борцями за незалежність Італії, Стендаля після придушення визвольного руху вислали за межі країни, і він повернувся до Парижа. Тут друкує книги про Італію, літературний маніфест «Расін та Шекспір». «Від усього, що йому передувало, — пише Стендаль, — XIX сторіччя буде відрізнятися влучним та проникливим зображенням людського серця».



Йохан Олаф Содемарк.
Портрет Стендаля. 1840 р.

Одну з перших спроб «математичного аналізу» почуттів митець зробив у трактаті *«Про кохання»* (1822). Відтоді Стендаль дивиться на сучасну дійсність крізь внутрішній світ людини, в першу чергу, через переживання людиною любовних почуттів. Саме це становить специфіку його романів. Стендаль створив соціально-психологічний роман, де розкрив анатомію пристрасті на тлі широких історичних подій.

Перший роман Стендаля — *«Арманс»* (1827). Його героїня — загадкова росіянка, в яку закохується паризький аристократ Октав. Найціннішим у цьому ще експериментальному романі є те, що письменник простежує еволюцію кохання залежно від соціального становища та поведінки героїв. Цей твір пронизаний духом романтизму.

У 1830 році письменник завершує свій головний твір — *«Червоне та чорне»* — про трагічну долю талановитого плебея у Франції доби Реставрації. Проте роман залишився майже непоміченим тогочасними читачами та критикою.

Оскільки письменницькі гонорари не могли прогодувати автора, Стендаль згоджується на маленьку посаду консула у далекій провінції Італії, містечку Чивіта-Векк'я, де пише автобіографічні твори, розпочинає роман *«Червоне та біле»*, що залишився незавершеним.

Помер Стендаль 23 березня 1842 року в Парижі, впадши на вулиці під час прогулянки. Виконуючи заповіт письменника, на могильній плиті напис зробили італійською: *«Арріго Бейль. Міланець. Жив. Писав. Кохав»*.

БАЛЬЗАК — КРИТИК СТЕНДАЛЯ

У другій половині 30-х років Стендаль жив у Франції, багато працював, обробляв старовинні італійські рукописи. На цій основі було створено цикл *«Італійські хроніки»*.

Із одного з таких старовинних рукописів постав сюжет останнього шедевра Стендаля — *«Пармський монастир»* (1839). Змінено час дії — не середньовіччя, а доба наполеонівських війн та місце дії — вигадана італійська держава Парма.

Кінець XVIII — початок XIX століття в історії Італії та в історії її культури отримав назву Рісорджементо — Друге

Відродження. В атмосфері свободи формуються й характерні головних героїв. Фабріціо, вихований на ідеях визволення, бачить в Наполеоні не успішного кар'єриста, як Жульєн Сорель, а героя революції, визволителя Італії. Тому він мчить у 1815 році під Ватерлоо на допомогу Наполеонові. Але не втілюючи мрію про громадянський подвиг у життя, Фабріціо поринає в авантюри кохання. Сильний і незалежний характер має його тітка, аристократка Джина, яка вступає в конфлікт із володарем Парми. Лицемірство та підступність пармського двору Стендаль передає, вдаючись до сарказму та іронії.

Роман викликав захоплення у Бальзака, яке він висловив у «Етюді про Бейля» (1840) та в особистих листах. Бальзак назвав роман «великою та прекрасною книгою», «найкращою з усіх, що з'явилися за останні п'ятдесят років», «шедевром», правдивим, як «саме життя». Під час листування між Бальзаком та Стендалем виникла дискусія з приводу стилю. Позбавлений прикрас, лаконічний стиль Стендаля контрастував з бальзаківським пишним, багатобарвним живописом, з його увагою до зовнішнього життя, майстерним зображенням побутових деталей. Стендаль ж цікавило передусім внутрішнє життя особистості, еволюція психології героя, відтворення людських пристрастей. Тому навколишній світ у його романах завжди на другому плані, він немовби не дуже й цікавить письменника. Тож зауваження Бальзака стосовно стилю Стендаль не міг прийняти, тому що це зруйнувало б самобутність його художньої системи. Стендаль відповідав, що він пише не красномовно, — «з перебільшеною любов'ю до логіки».

Думку, що Стендаль недостатньо дбає про форму, висловлено вперше Бальзаком, далі повторювали Флобер, Золя, численні критики. Стендаль визнавав, що його романи написані «мов цивільний кодекс», проте вважав, що головне завдання полягає у тому, щоб «бути ясним». Деяким сучасним критикам здається, що романи Стендаля написані як наукове дослідження психоаналітика.

ВИБІР НАРЕЧЕНОГО ЯК ЛОГІЧНА ВПРАВА

Ось, наприклад, молода дев'ятнадцятирічна вродлива дівчина Матильда де ла Моль, багата аристократка. У ній немає характерних для юної дівчини рис. Матильда — філософ, психоаналітик, Вольтер у спідниці. Ось вона на балу, горда не своєю красою, що вражає молодих людей, а власними знаннями. В одному з визначних романів XIX століття теж знайдемо аналіз думок та переживань такої ж молоді дівчини на балу. Це — «Війна і мир» Льва Толстого. Але його героїня — Наташа Ростова — дуже далека від інтелектуального самоаналізу

героїні Стендаля. Її думки та поривання є природними для звичайної дівчини, хоча Наташа — дівча не зовсім звичайне. Їй дуже хочеться, щоб її запросили танцювати, в той час як Матильда відмовляє своїм кавалерам, розмірковуючи про високі матерії. Зацікавленість Матильди Жульеном Сорелем починається з розмови про «Громадський договір» Жана Жака Руссо, а потім про Дантона. Коли до Матильди наближається її наречений, — молодий красень-аристократ, вона відчуває нудьгу і підозрює, що благопристойне життя з ним буде такою ж суцільною нудьгою. Наречений звертається до неї, а Матильда в ту мить думає про те, що єдина річ, яку не можна купити, — це смертний вирок. Дивні думки у такій ситуації для дівчини її віку. Але через кілька місяців саме смертний вирок буде оголошено Жульенові Сорелю, тоді вже її коханому та батькові її майбутньої дитини, якого вона обрала саме через несхожість на інших чоловіків.


Кохання Матильди до Жульєна починається як суто розумове, «з перебільшеної любові до логіки». Їй здається, що кохання саме до селянського сина позбавить її від нудьги, внесе в життя сенс і непередбачуваність майбуття. Вона вирішує питання про своє кохання як логічне завдання: зважуючи всі аргументи за і проти. Але холодність Жульєна вразила навіть Матильдине серце, і воно, «що звичайно було холодне, байдуже, чутливе тільки до розуму, пройнялося пристрасним почуттям, на яке тільки воно було здатне. Але в характері Матильди було разом з тим надто багато гордоців, і тому зародження почуття, яке ставило її частя в залежність від іншого, завдало їй глибокого смутку». Автор навіть цілий розділ роману назвав «Думки молодій дівчини», де Матильда, написавши першого листа — освідчення в коханні, аналізує свої почуття майже як професіонал-психолог. Згадаймо, що так само необачно вчинила Тетяна в «Євгенії Онєгіні» Пушкіна. Але російська героїня, на противагу французькій, була цілком під впливом почуття, хоча й книжного, але щирого. Ось такої природності, щирості почуття і бракує сміливій та інтелектуальній Матильді. По-різному складаються й стосунки між автором та героїнею: пушкінська Тетяна інколи вражає автора своєю поведінкою, Матильда ж аналізує свої почуття разом із Стендалем.

На прикладі «анатомії» зародження почуття в романі Стендаля ми бачимо, що в ролі психоаналітика виступає як сама героїня, що оцінює себе й оточуючих з погляду логіки, так і автор, який починав розвідки «анатомії кохання» ще в трактаті «Про кохання». Автор усвідомлює, що його Матильда може видатися неправдоподібною декому із сучасників, викличе незадоволення у надто цнотливих читачів. Тому він дає необхідні

пояснення: «ця героїня роману є цілковитим витвором фантазії й виходить за межі соціальних звичаїв, які, безумовно, забезпечать цивілізації XIX століття таке почесне місце». Він іронізує над дівчатами, сучасницями Матильди, які пристрасно прагнуть саме того, що наводять нудьгу на Матильду — багатства, виїзду у світ, гарних маєтків. Водночас поспішає додати, що ця дійова особа — «виняток серед своїх сучасниць».

Ми ж сьогодні вважаємо героїню неправдоподібною не через те, що вона першою зізнається в коханні, а тому, що її власний логічний аналіз нічим не відрізняється від авторового. Вони діють як колеги. Логіка почуттів дівчини не збігається з традиційними уявленнями про пристрасть як феномен ірраціональний, неконтрольований розумом і волею. Вона кохає, тому що це логічно.

Оскільки твори Стендаля були незвичними для сучасних йому читачів, мало хто міг їх належно поцінувати. Письменник неодноразово повторював, що його твори читатимуть через багато років: «Я беру квиток у лотереї, головний виграш якої такий: щоб мене читали у 1935 році». Цей квиток справді виявився виграшним.


 1. Стендаль порівнював роман із дзеркалом, яке несуть уздовж битого шляху. Уявіть, що це дзеркало — романтичне мистецтво. Що, на вашу думку, буде відображати таке дзеркало? Чим це віддзеркалення шляху буде відрізнятися від інших дзеркал — реалістичного мистецтва, фотографії? Чи пов'язаний характер відбитку, віддзеркалення із певним художнім напрямом? З історичною добою? Як саме?

2.* Що означає визначення мистецтва літератури як альтернативної дійсності? Чи стосується воно певних видів мистецтва, літературних напрямів, чи має універсальний характер?

3. Чи згодні ви із тезою Стендаля, що мистецтво залежить від науки? Аргументуйте свою відповідь.

4. Чи згодні ви з оцінкою сучасниками Стендаля його прози як недостатньо обробленої стилістично з погляду художньої форми? Поясніть, як ви розумієте саму художню форму. А стиль?

5. Як ви розумієте вислів, що романи Стендаля написані «немов цивільний кодекс»? Чи можливо сьогодні писати романи так, як написано цивільний кодекс? Що це буде за роман?

 1. Як ви вважаєте, у власній епітафії Стендаль виявив себе романтиком чи реалістом? Чому напис на його могильній плиті зроблено італійською мовою? Чому француз хотів, щоб його запам'ятали міланцем?

2. Чи має сьогодні постать Наполеона таке важливе значення, яке вона мала у часи Стендаля для освіченої людини XIX століття? Чому? Як у творчості митця відобразилося це значення? Чи може, на вашу думку, життя такої видатної людини, як Наполеон, бути прикладом для сучасного юнака, що мріє зробити кар'єру? Свою відповідь обґрунтуйте.

3. Чому в творчості Стендаля багато «італійських» мотивів? Що приваблювало француза в Італії початку ХІХ століття? Чи є географічні, кліматичні, етнологічні подібності між Греноблем, де народився Анрі Бейль, Італією, де він провів значну частину життя, та Україною, де гіпотетично міг бути?

4. Уявіть, що під час кампанії Наполеона Анрі Бейль потрапив на територію Малоросії (сучасної України¹). Він зацікавився б її історією, згодом написав би роман «Мазепа». Як ви вважаєте, яким би був твір — романтичним чи реалістичним? Схарактеризуйте загальні риси гіпотетичного роману: сюжет, характери головних героїв, пейзажі.

ПРО КОЛЬОРИ ЧАСУ

Символіку роману *«Червоне та чорне»* (1830) намагалися збагнути кілька поколінь літературознавців. У тлумаченні кольорів протягом 130 років після виходу твору критики врахували вже, мабуть, усе: від кольорів рулетки до кольорів революції та реакції. Але сам Стендаль не залишив пояснень...

У європейській традиції символічного тлумачення кольорів, що йде від Середньовіччя до Просвітництва, а потім — романтизму, червоне означає пристрасть, любов, жагу, чорне — символ зла, смерті, жалоби. Загальноприйняте народне тлумачення збігається з цим. З іншого боку, червоне — колір крові, символ агресії, гільйотини, на якій загинув Жульєн Сорель. Чорний для героя роману Стендаля — це колір його повсякденного одягу — спочатку семінариста, потім секретаря Маркіза де ла Моля. Символіку кольорів обіграно у фабулі роману. Перед тим, як вперше вирушити до Реналів як вихователь їхніх дітей, Жульєн заходить до церкви: «Вона була темна і порожня. З нагоди свята всі вікна були запнуті червоною тканиною, і сонячне проміння, проходячи крізь неї, створювало разучий світловий ефект, величний і суворий». На лаві Жульєн знаходить клаптик паперу, де читає: «Подобиці страсти і останні хвилини життя Луї Женреля, страченого в Безансоні...», а на звороті — «Перший крок». Жульєна вразило те, що закінчення прізвища страченого збігається з його власним. Коли він виходив з церкви, «йому здалося, що біля кропильниці кров: це була розлита свячена вода, але від червоних завіс на вікнах вона мала вигляд крові». Такі передбачення подій, таємні пророцтва щодо життєвого шляху і майбутньої загибелі були характерними для естетики романтизму, як і взагалі символіка кольорів. Реалістичний роман Стендаля тяжіє до романтичної традиції в європейській літературі. Символіка

¹ Відомо, що Наполеон мав особливі плани стосовно Малоросії, яка була тоді в складі Російської імперії. Довідайтесь про це за допомогою пошукового сайту в інтернеті.

кольорів, передбачення подій у сюжеті пов'язані з романтичним коханням Матильди, епатуючий фінал роману, гірські пейзажі, авантюрні риси сюжету — все це належить до романтичної естетичної системи.

Навіть тема роману — протистояння талановитої особистості суспільству — у загальних рисах відповідає цій романтичній традиції. Проте характер головного героя, нового суспільного типу людини, всебічне зображення його внутрішнього життя в розвитку, панорама суспільно-історичного життя Франції доби Реформації, пошуки причин суспільних рухів, — виходять за межі романтизму.

Отже, роман Стендаля засвідчує, що романтизм та реалізм розвиваються паралельно і не суперечать один одному.

АНТУАН БЕРТЕ І ЖУЛЬЄН СОРЕЛЬ

У 1827 році Стендаль прочитав у газеті про справу Антуана Берте, юнака, засудженого до страти за замах на життя колишньої коханки, пані Мішу. Антуан, син селянина, вирішивши зробити кар'єру, працював гувернером у родині місцевого багатія, але втратив місце, викритий як коханець матері своїх вихованців. Його вигнали також із семінарії, потім — з паризького аристократичного дому де Кардоне, де він скомпрометував себе інтимним зв'язком з дочкою хазяїна і листуванням з пані Мішу. Антуан Берте стріляв у церкві в пані Мішу і намагався покінчити з собою. Як бачимо, реальні події відображено в романі досить детально. Але невдаха та честолюбець Антуан Берте перетворився під пером Стендаля на героїчний та трагічний образ Жульєна Сореля, а кримінальний факт — на літопис французького суспільства.

ЩО ТАКЕ ХРОНІКА ХІХ СТОЛІТТЯ?

Письменник дав роману підзаголовок «Хроніка ХІХ століття». *Хроніка*, або *літопис*, як жанр претендує на всебічне охоплення історичної епохи в її найголовніших подіях, висвітлених максимально об'єктивно. Ще одна риса цього жанру — лінійність, хронологічна послідовність композиції, що реалізується Стендалем через життєпис героя. Тобто доля персонажа пов'язана із суспільними подіями. Лінійну побудову композиції твору на основі біографії героя використовували романісти ХVІІІ століття, зокрема Філдінг. Але якщо Філдінг будує сюжет на авантюрно-пригодницькій основі, то Стендаль — на основі духовного життя героя. У Філдінга головне — сама подія, у Стендаля події передують складна робота свідомого героя. Тому такими важливими в романі є внутрішні монологи персонажів. У цьому — відмінність творів Стендаля

від романів не тільки його попередника — Філдінга, а й сучасника та послідовника — Бальзака. Адже події у творах Бальзака викладено не послідовно, а паралельно, з поверненням у часі назад, з розповідями про багатьох героїв, чії долі переплітаються. Його персонажі теж мають схильність до роздумів, але їхні монологи — зовнішні, оповідні, звернені до слухача. Так, наприклад, «Гобсек» може вважатися монологом оповідача — адвоката Дервіля. У повісті «Батько Горію» Растіньякові сповідаються Вотрен та Горію. Герой Стендаля сповідається тільки самому собі. Він абсолютно самотній у цьому жорсткому світі, де б він не був: у провінційному маленькому Вер'єрі, вигаданому автором, у центрі провінції — Безансоні, де автор ніколи не був, у Парижі.

Власне, ці три сфери життя і репрезентують широку картину життя Франції часів Реформації. Стендалю вдалося викласти в одному романі те, що Бальзак зобразив у серії романів — епопеї «Людська комедія». Але чи складає глибинний зміст роману гостра критика режиму Реставрації? Чому він із цікавістю сприймається масовим читачем вже тоді, коли і сама Реставрація, і її критика перестали бути сучасними і давно стали набутком істориків?

У постійному жаху перед революцією живе провінційна шляхетна родина де Реналів. Пан де Реналь під час минулої революції доніс поліції на чоловіка, що ховався на даху, бунтівника схопили і стратили. Цей злочин тяжіє над усією родиною, і пані де Реналь, впевнена, що під час наступної революції їм не врятуватись, благає Жульєна Сореля подбати про її дітей. Матильда де ла Моль, міркуючи про переваги кохання до простолюдина Сореля, вирішує, що під час майбутньої революції вигідно бути дружиною такого чоловіка. Пан де ла Моль, прагнучи відвернути соціальні зміни, бере участь у таємній змові з іноземцями. Тільки пан Вально, «новий француз», нічого не боїться. Адже внаслідок кожної революції збагачуються саме такі, як він — не обтяжені моральними зобов'язаннями перед аристократичними предками, поняттями честі й совісті. Саме він, таємно отримавши посаду префекта, засуджує на смерть свого колишнього суперника, що завоював серце пані де Реналь — Жульєна Сореля.

На думку Жульєна, столична знать нічим не відрізняється від провінційної — ті ж лицемірство, егоїзм, підступність, жорстокість, але прикрашені аристократичним блиском, витонченими манерами та зовнішньою елегантністю.

Між зображенням провінції та столиці в романі подано опис життя Жульєна в семінарії у Безансоні. Жорстокі закони панують і тут, де справжню віру в Бога підмінили фальшиві

почуття, облудні думки, брехливі обіцянки, негідні вчинки. Суворий та чесний абат Пірар, ректор семінарії, змушений залишити свою посаду, не спромігшись протягом багатьох років підвищити духовний рівень викладачів та учнів. Жульєна цькують у семінарії не лише тому, що він улюблений учень опального ректора, а й тому, що він розумніший, талановитіший за інших. Втрачає посаду вер'єрського кюре і добрий наставник Жульєна абат Шелан, друг Пірара, тільки тому, що наважився показати приїжджому з Парижа перевіряючому в'язницю та притулок для бідних — установи, які безсоромно оббирав Вально. І тільки один веселий та освічений старий єпископ безансонський може втриматися в цьому багні. Але з точки зору іезуїтів, він не є типовим служителем католицизму: його більше цікавить світська антична культура, ніж богословське середньовіччя. Він безмежно радий, коли раптово зустрічає в особі Жульєна однодумця і змагається з ним у знанні латинської класики. Це — поодинокі світлі спогади про перебування Сореля у безансонській семінарії.

Молодий єпископ агдський, з яким доля звела Жульєна на святі прибуття короля в Безансон і на таємній раді в Парижі, — не радий зустрічі з хлопцем. Адже Жульєн був свідком брудних ігор цього кар'єриста в Безансоні. Закономірне завершення ланцюга підлих вчинків єпископа — його присутність серед змовників, які намагаються віддати Францію інтервентам. У цьому об'єднанні різних верств заможних та впливових людей, які зраджують свою країну, — завершення сумного суспільного огляду: у гонитві за кар'єрою, багатством, владою немає і не може бути ні релігійної віри, ні патріотизму, ні честі й совісті.

Але провінційним і столичним дворянством не обмежується суспільне тло роману. Це ще і селянство та дрібні підприємці, до яких належить і батько Жульєна — тесляр Сорель, власник лісопилки, який продає навіть сина. А коли засуджений до страти Жульєн вирішує зробити батька своїм спадкоємцем, старий Сорель невимовно радий, адже він вважає, що багато витратив на харчування та навчання сина. «Коли-небудь у неділю після обіду він показуватиме всім заздрісникам у Вер'єрі своє золото: «За таку ціну, — говоритиме його погляд, — хто з вас не був би радий, щоб синові відрубали голову?» Так передбачає Жульєн.

Відвернути лихо намагається друг дитинства Жульєна, лісоторговець Фуке — людина самотня, віддана і чесна. Він пропонує продати все своє майно, щоб допомогти Жульєнові втекти з в'язниці. Фуке не може зрозуміти честолюбні поривання друга, але здатний любити його жертвовно. Та любов і

відданість Луїзи, Фуке і Шелана не врятували Жульєна від смерті. Перемагає підступний кар'єрист Вально.

На перший погляд, перед нами типовий соціальний роман, в якому дії пов'язані з гострою критикою режиму французької Реставрації, а основою сюжету стає конфлікт головного героя із суспільством. Внутрішня драма героя виникає як наслідок цього конфлікту. Проте література, як ви знаєте, є не відображенням реальності, а альтернативною дійсністю, тому не все так просто в цьому романі. За його соціальністю, за зрізами суспільства, яке давно вже відійшло в історію, проглядається роман психологічний, в якому психологія людини хоча й залежить від історичного періоду, проте залежність ця не є абсолютною. І саме тому почуття та переживання персонажів можуть порівнюватися з модерними почуттями.

ЧИ ВИЗНАЧАЄТЬСЯ СОЦІАЛЬНИЙ СТАТУС ЛЮДИНИ ЇЇ ХАРАКТЕРОМ?

Створюючи соціальний роман, автор не розподіляє світ на добрих та злих людей залежно від їхнього матеріального становища. Багаті та знатні для нього — не завжди агресивні, ворожі та лицемірні. Найкраще ілюструють це стосунки Жульєна з маркізом де ла Моєм, батьком Матильди. Вони зовсім не схожі на відносини між аристократом та плебеєм. Маркіз, який зазнавав випробувань в еміграції внаслідок революції, був людиною з палкою уявою. Він не почував себе залежним від своїх величезних багатств. Багата уява рятувала його від «згубної отрути золота», але в нього була давня мрія — видати дочку заміж за титулованого вельможу. Та, мабуть, кожен батько мріє про незвичайного нареченого для своєї єдиної доньки, хіба можна це закидати маркізові? До Жульєна спочатку він ставиться приязно: «маркізові подобалась його вперта працьовитість, його мовчазність і розум» у справах, які Жульєн упорядковував для де ла Моля. Сам маркіз як багата людина шукав у справах «розваги, а не користі». «В ті хвилини, коли високі честолюбні задуми, яким віддавався маркіз, дозволяли йому трохи перепочити, він дуже розумно порядкував своїми справами. Бувши завжди в курсі всіх новин, він успішно грав на біржі». Так оцінює автор вдачу де ла Моля. Поступово маркіз зближується зі своїм секретарем, тримається з ним, як з рівнею. Жульєн нестандартно оцінює вдачу свого покровителя: «Дивний талант». Оскільки Жульєн і сам був талановитою, непересічною особистістю, він саме так схарактеризував маркіза. Де ла Моель мав таку ж «палку уяву», як і його секретар. Ця їхня схожість, власне, виявилася фатальною для Жульєна.



Антоніо Канова. Паоліна Боргезе¹ в образі Венери. 1805—1807 рр.

Критики вважають безпосередньою причиною трагічного фіналу роману лист пані де Реналь до маркіза у відповідь на його запит про Жульєна. Але причина краху — не в самому листі, а в особливостях вдачі маркіза та Жульєна. Недаремно Матильда, знаючи і свого батька, і свого чоловіка, так побоювалася. Дізнавшись про таємні взаємини між дочкою та Жульєном, маркіз, після гніву та багатьох вагань, погоджується на цей шлюб, дарує зятеві титул, нове ім'я, гроші, військову посаду, маєток. Він хоче упевнитись, що Жульєн кохає його дочку, а не звабив її заради багатства. І в цьому маркіз діє не як всевладний аристократ та багатій, а як особа, що керується загальнолюдськими принципами. Одружитися задля багатства — з точки зору маркіза — аморально. У цьому він ідеаліст і максималіст, адже бачить навколо суцільні порушення цього морального принципу. У сцені на балу ми дізнаємося про думки пана де Круазнуа, який має намір одружитися з дочкою маркіза. «Матильда трохи химерна, — цинічно розмірковує цей пан, — це не зовсім зручно, але зате яке прекрасне становище у вищому світі вона забезпечить своєму чоловікові!

¹ Паоліна Боргезе — сестра Наполеона.



Антоніо Канова.
Статуя Наполеона. 1805 р.

не помітив. Та й Жульєн, дізнавшись про остаточне рішення батька Матильди, поспішає помститися пані де Реналь, ні хвилини не обмірковуючи мотиви її поведінки.

Саме маркіз де ла Моль зрозумів сутність суперечливого характеру Жульєна. Дивуючись, що юнак не прагне забезпечити себе підтримкою та зв'язками в суспільстві, яке базується саме на зв'язках, маркіз помічає, що Сорель водночас «керується далеко не високими правилами». Врешті маркіз здогадується, що Жульєн «прищеплює собі ці правила, щоб не давати волі своїм пристрастям». Цей блискучий здогад немовби пояснює особливість характеру Жульєна, і не випадково належить людині, близькій за вдачею до молодого честолюбця.

Перед смертю Жульєн Сорель своє життєве кредо визначає так: *«я жив на землі не самотньо, мене запалювала могутня ідея обов'язку. І цей обов'язок, який я сам собі приписав, — помилявся я чи ні, — був для мене наче стовбуром міцного дерева, на який я спирався в бурю; я хитався, я метався, адже зрештою я тільки людина... та все ж таки я вистояв»*. Останнє,

що вимагає від нього цей суворий обов'язок, — триматися мужньо, щоб ніхто не помітив його слабкості в день страти. І мужність його не покинула...

За Стендалем, приналежність людини до певної соціальної групи не є визначальною. Якщо виходити з традиційних уявлень, абат Шелан — нетиповий кюре, абат Пірар — нетиповий ректор, Фуке — нетиповий лісоторговець, пан де ла Моль — нетиповий маркіз. Останній має спільні риси вдачі з селянським сином Сорелем і відчуває до нього симпатію, яка зникає лише тоді, коли маркіза переконують у користолюбстві Жульєна. І сам Жульєн — нетиповий честолюбець.

Коли персонажі роману дослухаються веління серця й чинять добро, вони ігнорують інтереси своєї соціальної групи. Суспільна приналежність позбавляє людину можливості вільного вияву своєї індивідуальності. Проти цього і постають герої, для яких індивідуальне волевиявлення стає сутністю їхньої природи.

Майстерність Стендаля полягає в тому, що він виводить особу з-під абсолютної залежності від суспільства. Це стосується багатьох героїв, передусім Жульєна Сореля. Життя цього обдарованого юнака не вкладається у звичну для цього суспільства схему.

ІСТОРІЯ МОЛОДОЇ ЛЮДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У 30-ті роки ХХ століття Максим Горький започаткував видання серії книжок під назвою: «Історія молоді ХІХ століття». Метою видання було довести, що героїв класичної літератури об'єднує не тільки двадцятирічний вік, а й честолюбні прагнення до збагачення та кар'єри, і на цьому шляху герої позбуваються юнацьких ілюзій. Звісно, тоді не було сумніву, що честолюбство та жадоба збагачення — риси старої буржуазної свідомості, тож молоді люди ХХ століття повинні цікавитися зовсім іншими речами. До цієї серії увійшли і романи Бальзака та Стендаля. Але якщо Растіньяк, герой Бальзака, справді є типовим кар'єристом ХІХ століття, то герой Стендаля зазнав невдачі на шляху до слави.

Дослідники роману «Червоне та чорне» зазначали, що перед Жульєном стояло завдання, з яким Растіньяк впорався б досить легко. Це завдання — за допомогою закоханих у нього жінок брати від життя все можливе. Але саме це Жульєну не вдається реалізувати.

В епоху класицизму герої, вирішуючи, що для них важливіше — обов'язок чи пристрасть, — віддавали перевагу обов'язку. Жульєн, дитя романтичної епохи, теж вирішує цю

ж дилему, стаючи рабом обов'язку. Що це за обов'язки, «правила», про які здогадався маркіз де ла Моль?

Головний герой твору народжений і змушений жити у містечку, де всім керує один принцип — «давати прибуток». Пан де Реналь, мер Вер'єра, стверджує: «Не розумію, для чого ще може служити дерево, коли воно не дає прибутку, як, наприклад, горіх». У середовищі людей брутальних, позбавлених почуття краси, Жульєн виглядав дивною істотою, від нього ще з дитинства всі відцуралися. Знехтуваний рідними, хлопець «ненавидів своїх братів та батька. У святкових іграх на міській площі він завжди бував битий». Як правило, такі «знедолені» відсутність колективного визнання компенсують інтелектуальним розвитком власної особистості. З того ж починав і Жульєн. Але освіта, яку він здобув з допомогою старого полкового лікаря, була дуже обмеженою. Він читав лише три книжки: «Сповідь» Руссо, збірку реляцій наполеонівської армії та «Меморіал Святої Єлени». «Він готовий був віддати життя за ці три книги. Він не вірив ніяким іншим книгам». Іншим його вчителем був старий абат Шелан, заради якого Жульєн вивчив напам'ять латиною Новий Заповіт. Але, на жаль, він не вірив у те, що вчив. Чому?

З дитинства Жульєн марив військовою службою, кар'єрою Бонапарта, що став володарем світу за допомогою лише шпаги. Але згодом зрозумів, що часи змінилися, і вирішив стати священником, лицемірно демонструючи побожність. «Хто б міг подумати, що це юне, майже дівоче обличчя, таке бліде і лагідне, таїло непохитну рішучість витерпіти які завгодно муки, аби лиш пробити собі дорогу. Пробити дорогу — для Жульєна означало насамперед вирватися з Вер'єра».

Якій жінці міг сподобатися такий юнак? Пані де Реналь, незважаючи на свою красу, знатне походження, багатство і становище у суспільстві, була невпевненою у собі, слабкою і простодушною. Її лякали та дратували грубі, зухвалі й галасливі вер'єрські чоловіки. Вона уникала світських розваг, віддаючи перевагу відпочинку в своєму розкішному саду. Чоловік пані де Реналь здавався їй не таким нудним, ніж інші знайомі чоловіки. Повага до нього компенсу-



Антуан Гро. Бонапарт на Аркольському мосту. 1797—1798 рр.

вала жінці відсутність кохання. Вихованій у монастирі, пані де Реналь бракувало життєвого досвіду й освіти. «Обдарована чутливою і гордою душею, вона у своєму несвідомому прагненні щастя, властивому всякій живій істоті, здебільшого просто не помічала того, що робили всі ці грубі люди, серед яких вона жила волею випадку». Не дивно, що пані де Реналь захопилася Жульєном, який мав душу благородну, горду та людяну. «Йому єдиному віддавала вона всю ту симпатію і навіть захоплення, що їх збуджують ці чесноти в благородних душах».

Жульєн став добрим вихователем дітей у родині де Реналів, хоча й не мав відповідної освіти і не любив дітей. Проте він завжди був спокійним, справедливим, розсудливим і не нав'язував свої думки вихованцям, тож діти обожнювали його.

Жульєн болісно переживав, що не вмів поводитися у світському товаристві, розважати дам тощо. Він не помічав, що пані де Реналь приваблює саме природність його поведінки, щирість інтонацій, навіть якщо тема розповідей юнака — скажімо, хірургічні операції — аж ніяк не цікавила жінку.

ІСТОРІЯ КОХАННЯ

У «Червоному та чорному» співіснують, поєднуються, взаємодіють дві теми: честолюбство та кохання. Власне, тема одна — кохання, адже кожна сторінка роману доводить оманливість життя заради кар'єри, почетеї, слави й утверджує природність щирого почуття. Може тому ця книга залишається протягом майже двох століть одним із кращих романів про кохання. Звісно, змінилися уявлення читачів про стосунки закоханих, тому сучасним юнакам важко зрозуміти страждання героя твору через те, що він не зважується взяти за руку молоду жінку: «Як тільки проб'є десяту годину, я виконаю те, що цілий день обіцяв собі зробити ввечері, — інакше піду до себе і застрелюсь». І коли це відбулося, просту дію було виконано, «душа його сповнилася щастям; не тому, що він любив пані де Реналь, а тому, що нарешті кінчилась ця жахлива мука». А трохи пізніше Сорель «зовсім знесилений тією боротьбою, яку весь день вела в його серці боязкість і гордість, враз поринув у міцний сон». Сучасні юнаки скажуть, що привід для таких сильних переживань надто мізерний. Але ж сила почуття не залежить від причини, що його викликала! Така сила почуття Жульєна — дар від Бога, так само, як фізична сила чи розумові здібності. І цей дар дається не кожному. Дамо слово Стендалю: «Душа двадцятилітнього юнака, що дістав хоч яку освіту, вже безмежно далека від тієї невимушеності, без якої кохання часто перетворюється на найнудніший обов'язок».



Жак Луї Давид.
Портрет мадам Серизія
з сином Емілем. 1795 р.

можливі психологічні нюанси, описуючи зближення Жульєна та пані де Реналь. «Але навіть у найсолодші хвилини цей чоловік, жертва своїх безглузких гордощів, намагався грати роль покорителя жіночих сердець: він докладав усіх зусиль, щоб зіпсувати те, що було в ньому привабливого. [...] він ні на хвилину не дозволяв собі забути про свій «обов'язок». Він боявся, що потім буде гірко дорікати собі і навіки осоромить себе, якщо відступить від ідеалу, який він сам собі вдумав».

Після перших інтимних побачень Жульєн розчаровується в коханні. Оце й усе? І тільки полишивши грати роль досвідченого чоловіка і «виконувати обов'язок», він відчув справжню насолоду від кохання. Його взаємини з коханою стали відвертими і щирими. «Завдяки пані де Реналь йому відкрилося тепер багато нового в книгах. Він насмілювався розпитувати її про безліч дрібниць... Це виховання любов'ю, яке провадилося жінкою зовсім недосвідченою, було для нього справжнім щастям. Жульєн безпосередньо побачив суспільство саме таким, яким воно тоді було».

Але після тяжкої хвороби сина пані де Реналь сприймає своє кохання як великий гріх, який спокутують її діти. «Тепер їх щастя іноді нагадувало злочин» і водночас «стало вищим, а полум'я, що сушило їх, запалало ще сильніше».

Ось чому нині нам здаються дивними страждання Сореля, для якого все життя — це боротьба із самим собою.

Зустріч увечері в саду з пані де Реналь, її «скромна і зворушлива краса, одухотворена думкою... немов збудила в Жульєні таку сторону його душі, про яку він сам і не підозрював».

Відчуття внутрішньої свободи охопило юнака у гроті на вершині гори вночі, по дорозі до друга Фуке. Пізніше, засуджений до страти, він згадає цей грот і попросить друга поховати його саме там.

Стендаль, автор трактату «Про кохання», може вважатися справжнім майстром у галузі психології. Здається, він враховує усі

ПРО ЗАСОБИ Й ТИПИ ПСИХОЛОГІЗМУ В РОМАНІ СТЕНДАЛЯ «ЧЕРВОНЕ І ЧОРНЕ»

Ви вже знаєте, що утвердження реалізму як напряму пов'язане саме з літературою XIX століття, зокрема з розвитком форм роману. Професор Д. С. Наливайко, наприклад, серед типологічних рис реалізму XIX століття — аналітичного підходу до дійсності, «наукових» методик художнього дослідження, зосередження уваги митця на соціальній сфері, «романізації» жанрів (тобто впливу роману на інші жанри) — називає і психологізацію індивідууму. У зв'язку з цим виникає необхідність психологізації й усієї атмосфери твору.

Психологізм реалістичних творів — це відтворення духовного, внутрішнього життя людини у русі, тобто у взаємодії багатьох мотивів.

А що таке *соціальний психологізм*? Це зумовлення поведінки людини переважно її соціальною роллю, місцем у суспільстві. Але така визначеність лише копіюватиме суспільне життя. У реалізмі ж розкриття психології людини залишає простір для індивідуальних виявів, які, власне, і створюють людську неповторність. Тобто, висуваючи дотримання принципу адекватності персонажа самому собі, реалізм сам же його і порушує.

Що таке «адекватність самому собі», тобто власному психологічному типу?

По-перше, це — ознака психічного здоров'я. Людина завжди реагує на життєві події згідно із власним типом психічної особистості, тобто не зраджує себе. По-друге, у теорії художніх напрямів, наприклад реалізму, психологічна адекватність персонажа означає вмотивованість його вчинків й еволюцію діяльності згідно з певними закономірностями. Персонаж сприймається адекватно, якщо він діє згідно з власною логікою. Це правило роману соціально-психологічного. Воно зовсім не є обов'язковим для будь-якого іншого роману, скажімо, модерністського, де вимагається саме психічна неадекватність персонажа самому собі. Проте і в соціально-психологічному романі психологічно визначена адекватність не є абсолютною. Якби митці не шукали нових художніх форм, порушуючи при цьому існуючі канони, мистецтво не розвивалося б. Та безсумнівно, що у психологічному романі психологізації підлягає усе — вчинки і висловлювання персонажів, пейзажі, авторські коментарі поведінки героїв, їх зовнішності тощо.

Стендаль — не лише глибокий аналітик, що простежує діалектику людських почуттів, а й майстер психологічної деталі, що відтворює стан душі персонажа в той чи інший момент. Деталь замінює довгі психологічні пояснення і діє не на розум, а на емоційне сприйняття, яке може не збігатися у

героя та у читача. Пані де Реналь пише зворушливого листа до Жульєна з проханням написати анонімного листа її чоловікові... Лист був сповнений орфографічних помилок. «Звичайно пані де Реналь старанно дотримувалась усіх правил правопису, і ця дрібниця так його розчулила, що він навіть забув про жакливу необережність своєї коханки». Якщо у читача орфографічна невправність героїні твору викличе посмішку, то для Жульєна вона — свідоцтво безоглядності та сили почуття коханої і водночас зворушливий доказ її слабкості та наївності.

Важливим засобом психологічного аналізу в романі є монологи героїв. Дія роману швидше внутрішня, ніж зовнішня. Внутрішній монолог властивий і тим героям, яких, здавалося б, не цікавить нічого, крім прибутку. За Стендалем, перед обличчям страждання всі рівні: і натури делікатні, і натури вульгарні. Наприклад, внутрішній світ пана де Реналь для читача закритий до моменту, коли герой дізнається про невірність дружини. Автор дає йому визначення «нещасний чоловік». Пан де Реналь справді такий приголомшений новиною, такий безпорадний, що його жаліють навіть невірна дружина та її коханець. Але нещасний персонаж передусім тому, що не в змозі позбутися власного егоїзму навіть за трагічних обставин. Його внутрішній монолог викликає у читача співчуття до скривдженої людини й водночас іронію до персонажа, чиї дріб'язкові міркування аж ніяк не відповідають драматизму ситуації.

Ще однією формою введення іронічного контексту у внутрішній монолог є авторський коментар думок героя.

Жульєн, запрошений на обід до пана Вально, чує непристойну вуличну пісеньку знадвору. За наказом Вально пісенька уривається. Незважаючи на звичку до лицемірства, Жульєн не зміг приховати душевного болю через таку зневагу: в нього по щоді скотилася сльоза. Далі подано внутрішній монолог Сореля: «Ось він, той дрібний добробут, якого й ти можеш добитись і тішитись ним, але тільки на таких умовах і в такій компанії. Можливо, ти матимеш посаду в двадцять тисяч франків, але, обжираючись м'ясом, ти повинен будеш не давати співати біднякові. Ти влаштуватимеш обіди на гроші, які вкрадеш з його жалюгідного раціону, і під час твого бенкету він буде ще нещаснішим». Цей монолог, гідний епохи Великої французької революції та наполеонівських війн, супроводжується авторським коментарем: «Признаюся, що через слабкодухість, виявлену Жульєном у цьому монологі, я дуже невисокої думки про нього. Він був би гідним собратом тих змовників у жовтих рукавичках, що хочуть змінити весь життєвий лад великої країни, але не бажають мати на своєму сумлінні найменшої плямочки».

Чи викликаний такий коментар необхідністю рахуватися з цензурою напередодні Липневої революції 1830 року? Чи це — художній прийом, елемент художньої структури роману-дзеркала? Жульєн у Стендалю постає то як пристрастний романтичний герой, то як честолюбець і лицемір. Тому і його патетичний внутрішній монолог іронічно висвітлено автором. Адже Жульєн все ж таки обідає у людини, що його зневажає, а покидаючи дім Вально, з огидою думає про відсутність будь-якого аристократизму в поведінці цих людей, їхню брутальність. Отож і авторський коментар несе подвійне навантаження: дає змогу побачити героя відсторонено і забезпечити власну благонадійність за допомогою автора, що недвозначно оцінює діяльність змовників — «лицарів без страху та докору».

Ще один приклад авторського втручання в текст — коментар вчинків персонажів. Описуючи нерозважливі вчинки Матильди, автор вдається до коментаря, нібито для виправдання: «Ця сторінка може дуже пошкодити нещасному авторові. Люди з холодною душею обвинуватять його в непристойності. Але він зовсім не хоче образити блискучих молодих панночок, прикрасу паризьких салонів, і не допускає думки, ніби хоч одна з них здатна на подібні безумства, що принижують Матильду».

Читач розуміє, що автору імпонує його екзальтована героїня саме через те, що вона більше дбає про романтичне минуле своїх предків, ніж про власний добробут.

Ви вже знаєте, що автора об'єднує з цією героїнею розсудливість в аналізі почуттів. Вони обоє виступають у ролі психологів-аналітиків, при цьому внутрішній аналіз Матильди інколи збігається з авторською оцінкою. Ви знаєте також, що відсутність індивідуалізації у внутрішніх монологів персонажів дала привід Бальзакові закидати Стендалю недбалість щодо стилю. Але ставлення автора до персонажів в цілому позбавлене однозначності. Ось, наприклад, його романні «взаємини» з Матильдою. Автор, віддаючи належне її благородству і безкорисливості, її душевній величчю, що так відрізняли пані де ла Моль від звичайних панночок-аристократок, все ж не може не повернутися до її головної риси — погордливості, що схиляє її завжди розцінювати життя як театральну виставу, де вона грає головну роль. Це не давало їй змоги щиро віддаватися своєму почуттю: «Жульєн... стомився від усього цього героїзму. Якби перед ним була проста, щира і трохи боязка ніжність, він був би чутливий до неї. А погордливій душі Матильди, навпаки, уява завжди малювала аудиторію, глядачів, вона плекала бажання вразити світ своїм надзвичайним коханням, величчю своїх вчинків». Матильда так і не зрозуміла, чому Жульєн стріляв у пані де Реналь в церкві, де

його одразу схопили, а не таємно, сховавшись у саду де Реналів, звідки легко втекти. А чи зрозуміло це вам?

Автор настільки мало уваги приділяє зовнішнім діям, що, наприклад, опис спроби вбивства у церкві подається без коментарів і займає менше сторінки. Мотиви вчинку Жульєна авторів цілком зрозумілі, хоча пізніше сам Жульєн намагається збагнути, чому хотів убити свою коханку — з честолюбства чи з любові до Матильди? Авторіві близька палка натура головного героя, що не може утриматися у межах розсудливості. Погордлива ж душа Матильди «просякнута сухою розсудливістю, яка у вищому світі прагне замінити порухи людського серця, нездатна була відразу зрозуміти, яку радість дає людині нехтування всякою обачністю і яким сильним може бути це почуття в палкої натури». Отже, хоч і письменник, і його героїня — аналітики, він спроможний зробити те, на що нездатна вона — зрозуміти людину, яку палко кохала.

Незважаючи на різницю в емоційній обдарованості цих двох натур — Жульєна та Матильди, їх об'єднує спільна риса — честолюбство, що спонукає до дії. Честолюбство, що змушує людину грати в житті певну роль, перетворювати інтимні почуття на предмет звеличення в суспільній уяві.

КОХАННЯ ТА ЧЕСТОЛЮБСТВО

Пригадаймо, як починалася ця любовна історія. Отримавши від Матильди листа із зізнанням у коханні та призначенням побачення, Жульєн поводить себе не як щасливий коханець, а як розвідник у ворожому стані, що ризикує життям щомиті. Так, Жульєн, знявши копію, відсилає Матильдиного листа з власним коментарем другові, заховавши листа у книгу. Жульєн зазирає під ліжко дівчини, щоб пересвідчитись, що там немає ворогів. Якщо він і йде на побачення, то тільки з почуття гордоців та щоб перемогти страх бути викритим. Майстерність Стендаля-психолога в описі любовного побачення, коли обоє його учасники позбавлені еротичних почуттів, вражає. Поглиблення таких відносин, за Стендалем, призводить до подвійного психічного катування і, врешті, до трагічного фіналу, якщо найкращий один з коханців не має щирого, самовідданого почуття.

Саме так розвивалися стосунки Жульєна з Матильдою. Герої ніяковіли через відсутність ніжності, навмисне зувількали час і говорили про незначущі речі. Матильда не уявляла собі, що побачення їхнє виявиться таким холодним, «що можна було зненавидіти саме кохання». Тут уже не стримується від коментаря автор. «Який урок моралі для молодого необережної дівчини! — патетично вигукує він. — Невже варто ризикувати усім своїм майбутнім заради такої хвилини?»



Кадри із фільму «Червоне і чорне».
Режисер *Клод Отан-Лара*, 1954 р., Франція

Саму еротичну сцену описано як акт примусу: «Після довгих вагань, які на поверхового спостерігача могли справити враження справжньої зненависті, Матильда нарешті змусила себе стати його ніжною коханкою». І далі: «Мадмуазель де ла Моль вважала, що виконує обов'язок щодо себе і свого кохання».

На думку Стендаля, таке штучне кохання небезпечне тим, що його герої врешті-решт звикають одне до одного, і їхні стосунки, побудовані на честолюбних розрахунках, не тільки руйнують життя обох, а й імітують справжню любов, про яку апостол Павло говорив: «любов довготерпелива, любов лагідна, любов не задрить, любов не чваниться, не горда, не поводитья нечемно, не шукає свого, не роздратовується, не гнівлива, не радіє з несправедливості, а тішиться правдою, усе покриває, всьому вірить, завжди надіється, все терпить» (1 Кор. 13; 3—7).

Коли Матильда заявила Жульєнові, що між ними все скінчено, він після тривалих роздумів зізнався собі, що кохає її, і докоряв собі за холодність. Матильді ж найбільше сподобалося, що ображений коханець намагався вбити її старовинною шпагою. Якби замість того, щоб сидіти у розпачі дома, Жульєн поблукав садом, — міркує автор, — то побачив би Матильду і вони б порозумілися. Але ж, — додає він, — якби Жульєн був таким завбачливим, то він би і за шпагу не схопився, щоб помститися Матильді. Подібні аналітично-логічні коментарі супроводжують кожен вчинок героїв. Їхні стосунки розвиваються як антагоністичні: коли Матильда відчуває, що Жульєн її справді кохає, то починає його зневажати. А коли він прикидається байдужим, Матильда палко горнеться до нього. «Вона все ще уявляла собі Жульєна як якусь нижчу істоту, яку можна за власним бажанням примусити любити чи не любити». Це, на думку автора, і було найбільшою помилкою цієї жінки, яка прагнула будь-що привертати до себе увагу, грати в житті визначну роль. Жульєн був для неї цінним не сам по собі, а тому що мав допомогти їй звеличитись.

Щодо Жульєна, то він, не маючи життєвого досвіду, виступає в ролі жертви. Юнак у розпачі пояснює самому собі зневагу Матильди тим, що він нудний і нецікавий. Автор тут же коментує: «Такої помилки може припуститись лише людина незвичайна». Жульєн справді закохався у Матильду: «Вона божевільна, це так, — казав він собі, — але хіба від цього вона менш принадна?»

Іронія історії полягає в тому, що найкращу пораду Жульєнові стосовно поведінки з Матильдою подав російський князь Коразов — людина легковажна, але значно досвідченіша у житті, ніж молодий француз. Жульєн, провадячи «російську політику», як він сам каже, переписує любовні листи князя Коразова до іншої жінки, чим викликає ревності Матильди.

Образ Жульєна нагадає читачу, що кохання може бути не лише життєстверджуючим, але й руйнівним для особистості: «Це нещасне кохання зробило з нього якогось маніяка, перевернуло всі його життєві інтереси. Він дивився на все тільки з тієї точки зору, як складуться його взаємини з мадмуазель де ла Моль. Цей холодний, тверезий розум дійшов, як ми бачимо, до цілковитого безумства. З усіх рис характеру, якими він колись відзначався, в нього залишилась хіба що стійкість». Для того, щоб успішно здійснювати «російську політику» і не піддаватися почуттям, «йому потрібна була вся мужність і твердість, на яку лише здатна людина».

Крім листів князя Коразова, Жульєнові допомагає приборкати гордовиту жінку читання «Мемуарів», продиктованих Наполеоном на острові Святої Єлени: «Ворог коритиметься мені тільки доти, — розуміє він, — доки боїтиметься мене». Ворог — це кохана жінка, Матильда.

Банальну інтимну ситуацію Стендаль за допомогою художнього узагальнення піднімає до рівня загальнолюдського випробування сили особистості. На жаль, сила волі Жульєна виявилася лише у сфері міжособових почуттів. Але читачеві зрозуміло, що за інших обставин цей героїчний юнак міг би здійснити суспільно вагому справу. Про долю Жульєна автор розмірковує наприкінці роману, коли і сюжет, і життя юнака вже майже завершені: «Він був ще дуже молодий, але, помію, це була прекрасна людина. Замість того, щоб переходити від чутливості до хитрості, як це трапляється з більшістю людей, він з віком став би сердечнішим і добрішим й вилікувався б від своєї шаленої недовірливості... А втім, навіщо ці марні передбачення?»

ЖИТТЯ ТА СМЕРТЬ МУШКИ-ОДНОДЕНКИ

На початку розділу ми визначили тему «Червоного і чорного» як «кохання та честолюбство». Тепер додамо до цих понять ще й такі: «смерть, вічність, Бог». Події, що швидко розвивалися до кульмінаційного моменту — пострілу у вер'єрській церкві — майже вичерпані. Останні місяці життя Жульєна Сореля перед стратою складають невелику за обсягом, але важливу для розуміння твору частину. Саме в ув'язненні, передчуваючи близьку смерть, Жульєн змінюється внутрішньо: стає поряднішим, добрішим, емоційнішим, намагається досягнути одвічних філософських питань буття і смерті, розмірковує над причинами соціальної нерівності, розкаюється у скоєному: «Честолюбство змерло в його серці, і з праху його з'явилось нове почуття — він називав його каяттям у тому, що він намагався вбити пані де Реналь. Насправді ж він був безтямно закоханий у неї». Коли юнак дізнався, що пані де Реналь жива, то повірив у Бога. Прощення і повернення їхнього кохання завершило перетворення Жульєна.

Результатом роздумів Сореля над соціальними проблемами стала його промова у суді, докір тим, хто хоче «покарати в моїй особі і назавжди зламати ту породу юнаків низького походження, пригнічених бідністю, яким пощастило здобути добру освіту, внаслідок чого вони насмілились проникнути в середовище, яке на мові чванливих багатіїв зветься вищим товариством. Ось у чому, панове, полягає мій злочин...»

Після відвідин каторжників Жульєн, засмучений користюлюбством рідного батька, виголошує пристрасний монолог: «В паризьких салонах повно таких же чесних людей, як мій батько, або таких спритних негідників, як оці галерники. І вони мають рацію: адже ніхто з світських людей не прокидається вранці з думкою: «Як би мені сьогодні пообідати?» А ще пишаться своєю чесністю! А попадуть у присяжні — гордо засуджують людину за те, що вона вкрала срібний прибор, щоб не померти з голоду. Та коли йдеться про те, щоб висунутись при дворі, щоб здобути міністерський портфель, вони підуть на будь-які злочини...»

Мине чотири роки, й у повісті Бальзака «Батько Горіо» каторжник Вотрен буде повчати юного Ежена Растіньяка: «Спробуйте, на лихо собі, поцупити якусь дрібничку — вас покажуть, як диво, на площі Палацу Правосуддя. Украдете мільйон, — і вас вітатимуть у салонах як саму доброчесність». Вотрен — людина дії. Його соціальна філософія — поштовх до вчинків. Немає в'язниці, з якої б цей сильний чоловік не вийшов і не переміг. А Сорель поволі втрачає свою мужню гордість: «Відсутність усякого руху вже почала впливати на його здоров'я, і в його характері з'явилась якась немічна екзальтованість».

Дивно, що ні він, ні пані де Реналь нічого не роблять для втечі Жульєна з в'язниці напередодні страти. Ще раніше Сорель не скористався можливістю підкупити тюремника із камери попереднього ув'язнення, не піддався умовлянням до втечі Фуке, який ладен був продати задля цього усе своє майно. Пані де Реналь нібито забуваючи, що володіє кількома сотнями франків, схованими в печері, не робить спроби порятувати коханця. Навіть коли абат Шелан привіз Жульєнові до в'язниці гроші, юнак відкинув думку про втечу, прирікши себе на смерть. Та й виступ Сореля у суді був схожий на самогубство, про що повідомляє Матильді абат де Фрілер. Згадавши про касти у суспільстві, Жульєн налаштував суддів проти себе, хоч до того вони готові були розчулитися і виправдати злочинця. Насправді борцем він не був. У кінці роману перед читачем постає змучена, розчавлена обставинами людина, яка вже не має сили жити. Рештки волі Жульєн спрямував на те, щоб бути мужнім в останні свої хвилини.

Поетичний образ мушки-одноденки пов'язаний із екзистенційним аспектом роману: «Смерть, життя, вічність — речі дуже прості для того, чиї органи можуть їх сприйняти... Мушка-одноденка народжується о дев'ятій годині ранку в ясний літній день і вмирає о п'ятій годині; ну як же вона може зрозуміти, що значить слово «ніч»? Дайте їй ще п'ять годин існування, і вона побачить і зрозуміє, що таке ніч». «Я заслужив смерть, але, великий Боже, добрий, великодушний Боже, поверни мені мою кохану!» Ось такою молитвою завершує Жульєн Сорель своє земне життя.

Сорель пройшов шлях від хибних істин до розуміння справжніх життєвих цінностей, позбувся суєтності, марнослав'я, лицемірства, пізнав смак щирого, відданого кохання. Тому не заперечення, не боротьби, а ствердження і примирення зі світом прагне герой наприкінці твору. В останніх внутрішніх монологів Жульєна Стендаль вдається до прийому *відображення потоку свідомості героя*. Цей термін застосовується до літератури модернізму ХХ століття, відносно ж роману Стендаля він умовний. Суть його полягає в тому, що автор нібито безпосередньо, без змін передає думки героя у тій послідовності, в якій вони виникають у свідомості персонажа. Жульєн сам аналізує свої думки, підсумовує, повертається до якихось моментів, вибудовує ланцюг асоціацій, намагається звести все до логічного завершення, що не завжди йому вдається. Майстерність Стендаля у здійсненні психоаналізу людини випереджає його добу і є надбанням літератури першої половини ХХ століття...

Бальзак закидав Стендалеві недбалість щодо стилю. Але герої самого Бальзака не вміють так аналізувати свої думки та

почуття, як це роблять персонажі Стендаля. У його романі поєдналися широке об'єктивне охоплення дійсності — від реалізму («Хроніка ХІХ століття»), та пильна увага до духовного світу персонажа — від романтизму. І якщо перше для нас має лише історичне значення, то друге може сприйматися цілком актуальним. Чому? Передусім тому, що в будь-якому демократичному суспільстві існуватиме проблема морального вибору: чи задовольнити честолюбство, посівши високе місце в суспільстві за рахунок інтриг і лицемірства, чи діяти відверто й чесно, щиро кохати і радіти життю, не сподіваючись зробити стрімку кар'єру? І завжди знайдуться люди, подібні до Жульєна Сореля, які віддадуть перевагу щирості й самовідданості.



1. Які символічні значення мають в історії європейської культури «червоний» та «чорний» кольори? Як ви розумієте назву роману Стендаля?
2. У чому полягає різниця між історією реальної особи — Антуана Берте та історією літературного персонажа — Жульєна Сореля?
3. Визначте етапи формування особистості Жульєна Сореля.
4. Чому Стендаль дав роману підзаголовок «Хроніка ХІХ століття»?
5. Порівняйте норми суспільного життя та звичаї у Вер'єрі, Безансоні, Парижі. Що в них спільного і що відмінного? Чи принципово є різниця?
6. Порівняйте внутрішні монологи Жульєна, Матильди, маркіза де ла Моля. Яку стилістичну відмінність між ними ви помітили? Чим її можна пояснити?
7. Чи виявляє автор свої симпатії до когось із персонажів? На підставі чого ви зробили такий висновок?
8. Чим пояснюється те, що Жульєн стріляє в пані де Реналь саме у Вер'єрській церкві? Чому він не намагається врятувати своє життя, потрапивши до в'язниці?



1. Які риси романтизму і реалізму простежуються в романі «Червоне і чорне»?
2. Назвіть особливості роману-хроніки як жанру. Пригадайте, які твори цього жанру ви вже читали.
3. Виходячи з характеру мистецтва, яке завжди орієнтоване на людину та її внутрішній світ, дайте відповідь: яка з двох частин терміна *соціально-психологічний роман* є важливішою — соціальний чи психологічний? Що таке психологізація роману?
4. Що таке психологічний аналіз у літературі? Хто такий психоаналітик? Кого з видатних психоаналітиків ви знаєте? Чи можна назвати Стендаля психоаналітиком? А Матильду? Як правильно визначити психологізм як особливість творчого методу письменника?
5. Що таке психологічна деталь? Наведіть приклади з роману Стендаля.



1. Як ви вважаєте, чи має рацію Сорель, стверджуючи напередодні страти, що смерть, життя і вічність — дуже прості речі для того, хто може їх досягнути, тобто має змогу жити й думати?

2. Поміркуйте і скажіть, до розуму читачів чи до їх почуттів апелює Стендаль в романі «Червоне і чорне».

1. Чи міг би зробити кар'єру Жульєн, одружившись із Матильдою? Чому ви так вважаєте? Уявіть, що вам потрібно продовжити роман з того епізоду, як мадам де Реналь на прохання батька Матильди написала листа. Проте в цьому листі вона надала найкращі рекомендації колишньому гувернеру своїх дітей. Поміркуйте, чи саме «неправильний» лист спричинив трагічну розв'язку.

2. Проаналізуйте образ Матильди з точки зору психологічної достовірності. Чи кохала вона Жульєна? Чи змінювалося це почуття? Пофантазуйте, якою могла б бути подальша доля Матильди та її дитини.

3. Перенесіть історію кохання Матильди і Жульєна у наш час. Чи вплинуть історичні обставини на розвиток стосунків закоханих? Чи можлива така історія кохання на початку XXI ст.? Чому ви так вважаєте?

1. Розгляньте суд над Жульєном Сорелем з погляду сьогодення. Оберіть головних судових діячів процесу, а також обвинувачуваного та свідків. Проведіть судове засідання з присяжними. Замініть смертний вирок більш гуманним рішенням. Чи залежатиме сьогодні рішення присяжних у цьому процесі від зухвалої останньої промови обвинувачуваного?

2. Знайдіть у романі Стендаля сюжетні лінії, які не мають подальшого розвитку. Уявіть, що це комп'ютерна гра, і спробуйте продовжити окремі сюжетні лінії роману, створивши нові рівні дії, та узгодити їх з основним сюжетом. Чи можливо обійтись без них?

1. Розгляньте портрет Стендаля, написаний у 1840 році Йоханом Олафом Содемарком (с. 16). Що ви можете сказати про портретованого? Схарактеризуйте письменника за портретом. Врахуйте вік Стендаля на цьому полотні.

2. Порівняйте два малярських зображення Наполеона Бонапарта, що належать його сучасникам: «Бонапарт на Аркольському мосту» Антуана Гро (с. 28) та «Бонапарт на перевалі Сен Бернар» (с. 42) Жака Луї Давида. До якого художнього напрямку належать перша та друга картини? Чи можна сказати, що це класицизм (неокласицизм) чи романтизм у «чистому» вигляді? У чому ви вбачаєте поєднання стилів та напрямів? Спробуйте порівняти взаємодію романтизму і реалізму в романі Стендаля та взаємодію романтизму і неокласицизму на картині Антуана Гро. Розгляньте репродукцію. Як художник зобразив обличчя героя, його погляд, позу? Поясніть контрастну гру світлотіней, кольорів. Опишіть внутрішній рух, динаміку зображення. Де перетинаються діагоналі руху? Який ефект це створює? Як поєднано на картині А. Гро два жанри: батальна сцена та парадний портрет? Знайдіть за інтернет-джерелами історичні відомості про події на Аркольському мосту. Як ви вважаєте, яка з цих двох картин — «Бонапарт на Аркольському мосту» та «Бонапарт на перевалі Сен Бернар» — сподобалась би Жульєну Сорелю? Чому? Обґрунтуйте свою відповідь.

3. Розгляньте картину В. Верещагіна «Кінець Бородинської битви» (с. 15). Як ви вважаєте, чи могли збігатися погляди російського художника та французького письменника на Бородинську битву? Обґрунтуйте свою думку.

4. Порівняйте дві скульптури Антоніо Канови: «Паоліна Боргезе в образі Венери» (с. 25) та «Статуя Наполеона» (с. 26). Чому Наполеон та Паоліна зображені у вигляді античних богів? Як декоровані персонажі? Що кожен з них тримає у руці і чому? Чи подібні скульптури до реальних прототипів? Адже відомо, що Наполеон був маленького зросту, а скульптура Канови репрезентує атлета з ідеальною статуєю. Чим цікавий вираз обличчя Паоліни? Чи сподобалася б скульптура «Паоліна Боргезе в образі Венери» Матильді де ла Моль? Чим сьогодні цікава ця скульптура? До якого художнього напрямку належать подані витвори мистецтва А. Канови?

5. Розгляньте репродукцію картини Жака Луї Давида «Портрет мадам Серизіа з сином Емілем» (с. 30). Проведіть паралелі між образом портретованої та образом мадам де Реналь. У чому ви бачите схожість та відмінність цих героїнь?

6. За сюжетом роману «Червоне і чорне» створено багато художніх фільмів. Найвідоміші — фільм французького режисера Клода Отан-Лара 1954 року (кадри з фільму подано на с. 35) і радянського режисера Сергія Герасимова 1976 року. Як ви думаєте, чим діячів мистецтва приваблює цей роман?

1. Стендаль називав новий художній метод та стиль романтизмом, тому що:

- а) в романтизмі відображається сучасність;
- б) письменник вважав, що класицизм вичерпав себе;
- в) був романтиком;
- г) терміна *реалізм* як літературного стилю у часи Стендаля ще не було.

2. Бальзак критикував стиль творів Стендаля, тому що:

- а) Стендаль не дбав про обробку своїх творів;
- б) Стендаль був попередником Бальзака і не вмів ще писати так, як останній;
- в) Стендаль був романтиком, а Бальзак — реалістом;
- г) стиль Стендаля був іншим, ніж стиль Бальзака.

3. Поясніть, чому автор протиставляє червоне і чорне у назві роману¹:

- а) автор протиставляє колір крові кольору сутани священика;
- б) автор протиставляє символи любові та смерті;
- в) ми не знаємо, тому що втрачено історико-культурний контекст створення роману;
- г) Стендаль не мав на увазі нічого особливого і сам не міг би пояснити.

¹ Можна обирати два варіанти.



Жак Луї Давид (1748—1825) — французький художник, майстер європейського класицизму. Навчався в Королівській академії живопису і скульптури в Парижі. У своїх історичних полотнах відтворив події різних етапів політичного життя Франції: епохи Людовика XVI, Революції, Консульства, Імперії, Реставрації. У роки Директорії, потім Імперії Давид — «перший художник» Наполеона.



«Бонапарт на перевалі Сен Бернар» — кінний портрет Наполеона, написаний Давидом у 1801 році. Художник зобразив свого героя на здібленому коні під час легендарного переходу французької армії через перевал Сен Бернар в Альпах у травні 1800 року після переможного походу в Італію. Нерухома, як монумент, фігура полководця на коні підноситься на тлі гірських хребтів: здається, що увесь світ завмер, слухняний владному жес-

ту переможця. Камені під ногами коня — своєрідний п'єдестал: на них викарбувані імена трьох великих завойовників, що пройшли цією дорогою, — Ганнібала, Карла Великого і самого Наполеона.

Після написання цієї картини та її ідентичної копії Давид став офіційно визнаним майстром. Картина зберігається у Національному палаці, Версаль (Франція).

«*Портрет мадам Рекам'є*» — картина Жака Луї Давида, написана у 1800 році. Хазяйка модного паризького салону, де бували і політики, і письменники, Жулі Рекам'є замовила Давидові свій портрет. Він розпочав роботу, але постійно не був задоволений умовами, в яких працював. Робота просувалася настільки повільно, що мадам Рекам'є запропонувала іншому художнику закінчити портрет. Коли Жулі Рекам'є наступного разу прийшла позувати Давидові, розгніваний митець повідомив: «У жінок свої капризи, а в художників — свої. Я залишу вам портрет у його теперішньому вигляді». Він шкодував про цей свій вчинок усе життя. Картина ніколи не була закінчена, але незважаючи на це, «Портрет мадам Рекам'є» — прекрасний зразок майстерності Давида.

Мадам Рекам'є зображена напівлежачи на канапі, що нагадує грецьке ложе. Босоніж, у білій довгій сукні на зразок грецької туніки і з високою зачіскою, схожа на героїнь античних міфів. А оливкова, тьмяно-золотиста, сіро-сталева кольорова гама надають образу стриманості й достоїнства. Жулі Рекам'є було 23 роки, коли робота над картиною була припинена.

Портрет знаходиться у Луврі (Париж).





ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК
(1799—1850)

КНИГА ПРО СУЧАСНУ ЦИВІЛІЗАЦІЮ

На кладовищі Пер-Лашез в Парижі над могилою одного з найвидатніших письменників Франції — Бальзака його співвітчизник, інший великий французький письменник Віктор Гюго сказав: *«Всі його твори складають єдину книгу, повну життя, яскраву, глибоку, де рухається та діє уся наша сучасна цивілізація, втілена в образах досить реальних, але овіяна сум'яттям та жахом. Чудова книга, яку її автор назвав комедією та міг би назвати історією, книга, в якій поєднуються всі форми і всі стилі»*. Грандіозний витвір Бальзака називається *«Людською комедією»* і складається з 96 (за іншими підрахунками більше, ніж із 100) романів, повістей, оповідань, п'єс. Але насамперед це — цілісний задум письменника, який хотів усебічно змалювати життя французького суспільства, закономірності та тенденції його розвитку, головні рушійні сили. Романи поєднуються спільними персонажами — а їх в епопеї більше двох тисяч. І кожен має свої біографію, вдачу, долю. Один із провідних персонажів циклу — Растіньяк, бідний молодий провінціал, студент, який поступово позбувається ілюзій про можливість чесного життя, входить до вищого паризького світу, одружується з дочкою мільйонера, стає міністром та пером Франції. Він є головним героєм у романі *«Батько Горіо»*, другорядним — в *«Шагреневій шкірі»*; з'являється або згадується він у романах *«Втрачені ілюзії»*, *«Кухина Бета»*, *«Банкірський дім Нусінгена»*, *«Розкоші та злидні куртизанок»*, *«Депутат від Арсі»*. Колишній каторжник Вотрен діє в романах *«Батько Горіо»*, *«Розкоші та злидні куртизанок»*,

драмі «Вотрен». Про загибель Люсьєна де Рюбампре, головного героя «Втрачених ілюзій», ми дізнаємося з роману «Розкоші та злидні куртизанок».

В епопеї Бальзака постають детальні картини життя провінції та столиці, всі прошарки населення: від селян, дрібних буржуа та службовців, лікарів, адвокатів — до вищої аристократії, міністрів та всевладних банкірів. «Людська комедія» — унікальне явище в історії європейської цивілізації за дві тисячі років. Вражає, що створила її одна людина протягом 20 років. У листах до матері, сестри, а пізніше — до майбутньої дружини, Евеліни Ганської, багатой польської поміщиці, яка жила в Україні, Бальзак детально описує свій робочий день: *«З півночі до півдня я працюю, тобто сиджу дванадцять годин у кріслі, творю і переробляю. Потім з півдня до четвертої години виправляю гранки, о п'ятій обідаю, о пів на шосту я в ліжку, а опівночі встаю і знову починаю працювати».*

Задум про об'єднання романів у гігантську епопею виникає у Бальзака в 1834 році, коли вже вийшли друком і мали великий успіх його перші романи: «Шуани», «Гобсек», «Шагрєнава шкіра», «Ежені Гранде». Спочатку митець задумав видання двох серій: «Етюди про звичаї», або «Соціальні етюди», і згодом додав до них третю — «Аналітичні етюди». У свою чергу, «Соціальні етюди» склалися із шести частин, або сцен: «Сцени паризького життя», «Сцени провінційного життя», «Сцени приватного життя» тощо.

Спроба систематизувати явища життя і творчості характерна не лише для Бальзака, а й для науки XIX століття, зокрема філософії позитивізму — логічного, системного знання про життя, на противагу описовому, ірраціональному. Системними були біологічні теорії Ламарка і Дарвіна, періодична таблиця Менделєєва, вчення про зміну суспільно-економічних формацій, на ґрунті якого виросла економічна теорія Маркса, систематизація художніх епох, методів та стилів в естетиці (що пізніше дало підстави марксистам звести все розмаїття художніх методів до реалізму, вважати їх тільки недосконалим підґрунтям реалізму). На початку ж 30-х років набула популярності природнича теорія «єдності організмів» Жофруа де Сент-Ілера, якою захоплювався Бальзак. Йому імпонувала думка про системну єдність усього живого. Подібну єдність він вбачав і в суспільному житті Франції.

Назва «Людська комедія» виникла трохи пізніше і пов'язувалася з назвою славетної «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі. Але чому серію своїх романів Бальзак назвав «комедією»? Деякі дослідники стверджують, що тогочасне суспільне



*Оноре Дом'є. П'ять бюстів
(на державних мужів та судових виконавців). XIX ст.*

життя — гонитву за успіхом, визнанням, кар'єрою, гроши-ма — Бальзак оцінював як комедію, на протизагу трагедії Великої французької революції кінця XVIII століття, що проголосила, але не здобула, свободу й рівність людей. Термін *комедія* Бальзак застосував у тому сенсі, що й деякі його сучасники, називаючи комедією великий епічний твір, подібний до Дантових «Пекла», «Раю», «Чистилища». Як невдовзі переконаємося, для Бальзака XIX століття стало трагедією втрачених ілюзій.

Упродовж півторацста років внесок Бальзака в історію літератури оцінювався як «звинувачувальний акт» буржуазному суспільству, де панує єдина влада, — влада грошей (таке розуміння капіталістичного суспільства вперше було запропоновано Марксом та Енгельсом у «Маніфесті Комуністичної партії»). Марксистська критика оголосила Бальзака найяскравішим виразником «критичного реалізму». Твори письменника були використані у політичній боротьбі XIX—XX століть. Фрідріх Енгельс зауважив, що з творів Бальзака він дізнався про історію, політику, економіку Франції першої половини XIX століття більше, ніж з наукових праць істориків, політиків та економістів, разом узятих.

Розглядали твори письменника і як історію індивідуального честолюбства, спроможного сильну людину піднести на найвищі суспільні щаблі (Ежен Растіньяк), а слабку — знищити (Люсьєн Левен). «Людську комедію» сприймали і як історію шлюбу XIX століття, і як становлення самосвідомості людини у новітньому суспільстві. Нарешті, твори Бальзака розглядали просто як картини життя, які можуть зацікавити читача динамічними сюжетами, яскравими характеристиками. А може, Бальзак у новонародженому буржуазному суспільстві першої половини XIX століття угледів закономірності вічного, а не історичного існування людства? Спробуємо розібратися.

ПИСЬМЕННИЦТВО ЯК БІЗНЕС

Оноре де Бальзак народився 20 травня 1799 року у французькому місті Турі. Його батько мав прізвище Бальса́, яке переробив на Бальзак, додавши шляхетну частку «де» — де Бальзак. Батько Оноре — чоловік практичний, енергійний та вольовий — став секретарем Королівського суду, під час революції 1792 року був головою секції Прав людини, членом Великої ради комуни міста Парижа. У 1793 році відкрив власну юридичну контору. Деякі факти з життя Франсуа Бальзака його син використав у художній біографії «батечка Горіо». Від батька письменник успадкував такі риси, як життєлюбство, енергійність, впевненість у собі, віру в успіх.

Мати Бальзака — уроджена Анна-Лаура Саламб'є — була жінкою розумною, добре вихованою. Але нерівний шлюб наклав відбиток на її долю. Вона була нервова, дуже вразлива, нестійка в уподобаннях, схильна до рефлексій. З-поміж чотирьох дітей вона любила найбільше молодшого сина Анрі, бо його батьком був чоловік, якого вона кохала. Оноре згадує у листах до сестри, як страждав у дитинстві через байдужість, холодність, з якою ставилася до нього мати. На восьмому десятку свого життя вона стала управителькою майна та справ Оноре. Їхнє ділове листування тієї пори мало схоже на листи матері та сина. Батьки видатного митця мали спільну рису — здатність до бізнесу. Їх об'єднали прагнення будь-що розбагатіти й посісти високе суспільне становище, віра в те, що гроші — головне у житті.

Навчався Оноре у Вандомському колежі в Парижі, потім в Турі, у лицей Карла Великого, де відрізнявся від інших учнів тільки тим, що дуже багато читав. Після закінчення Школи права 1819 року Оноре Бальзак деякий час працював приватним юристом. Батьки мріяли, щоб він став нотаріусом. Але юнак серйозно вивчає філософію, історію літератури і вирішує стати письменником.

Проаналізувавши стан справ у книговиданні, Бальзак дійшов висновку, що ХІХ століття — доба читачів романів і здобути славу можна саме у цій царині. Він вклав у письменство все, що мав: гострий розум та широкі знання, феноменальні пам'ять, працездатність, цілеспрямованість, спостережливість, вміння аналізувати життєві явища, бачити й розуміти людську сутність («бачити — значить знати», — стверджується у романі «Шагренева шкіра»), здатність постійно розвивати свій художній хист, удосконалювати майстерність. Хоч Бальзак опублікував величезну кількість романів, проте не збагатився, навіть чимало років жив і помер у боргах. Але він досяг своєї мети — уславитися — і залишився в історії найзначнішою фігурою нової цивілізації.

У першій половині XIX століття головним видом інтелектуальних розваг було читання. Попит на художню літературу настільки зріс, що поетичну збірку Ламартіна було видрукувано й розпродано накладом у шістдесят тисяч примірників. Фантастичними тиражами виходили романи Дюма-батька. Виникла потреба задовольнити читацький попит. Тому прозаїк-початківець Бальзак сприймав літературу насамперед як бізнес.

Перша невдача його трагедії «Кромвель», що була зорієнтована на естетичні канони класицизму, не засмутила молодого автора: «Це просто значить, що трагедії — не для мене». Бальзак спробував створити роман у листах «Стені, або Філософські хиби», але не завершив твір: автору не вистачило майстерності.

Бальзак співпрацює з «фабрикою романів», розробляючи популярний на той час стиль розважального роману жахів і підписуючись псевдонімом Орас де Сент Обрен. Невдовзі Бальзак повернувся до написання серйозних творів і видрукував свій перший роман «*Шуани*» (1829). Історичну лінію письменник поєднав з історією кохання шляхетного ватажка шуанів Монторана та шпигунки Марі де Верней. Бальзаку вдалося показати трагізм стосунків закоханих, втягнутих у вир запеклої політичної боротьби.

Перший художній твір Бальзака про життя сучасників — повість «*Гобсек*» (1830), у центрі якої постав образ лихваря-філософа. Автор розповів про трагедію родини де Ресто, накресливши сюжетні лінії і типажі «Людської комедії».

«БАЖАТИ» ТА «БУТИ В ЗМОЗІ» («ШАГРЕНЕВА ШКІРА»)

У 1831 році побачив світ роман «*Шагренева шкіра*», який приніс Бальзакові справжню славу. Шагрень — фантастична шкіра віслюка онагри — стала таким же символом в уяві читачів, як казкові образи живої та мертвої води. Фантастичні елементи перепліталися з реалістичною історією про юного науковця Рафаеля, який намагався проводити досліди, переборюючи нестатки. Загнаний у глухий кут, юнак зважується на самогубство, але його рятує загадковий антиквар, подарувавши шагреневу шкіру. Напис на чарівній шкірі, зроблений на санскриті, пояснював, що усі бажання її власника будуть виконуватися, але щоразу шкіра буде зменшуватися, як і життя цієї людини. Рафаель дивовижним чином збагачується, але разом з тим розміри шкіри катастрофічно зменшуються. Усвідомивши загрозу близької смерті, Рафаель намагався позбутися шкіри або розтягнути її, але марно. Врешті, він захворює. Йому не можуть допомогти ні лікарі, ні кохана дружина. Рафаель тікає з міста подалі від спокус, але позбутись

усіх бажань неможливо, тож шкіра усе зменшується і коли зникає зовсім, її власник умирає.

Цей філософський роман Бальзака здобув величезну популярність, адже приваблював читачів тим, що традиційна романтична фабула переплелася в ньому із сучасним сюжетом із світського життя Парижа. Хоча це було не просто поєднання романтизму та реалізму. Романтична фантастика у творі завжди може мати реальне тлумачення, тому історія зі шкірою може вважатися маренням героя. Адже його бажання виконуються насправді, нібито без впливу шкіри. Захотів він розважитись на бенкеті — друзі запрошують його на вечірку з нагоди відкриття нової газети. Побажав Рафаель грошей — і він неждано отримує величезну спадщину. Але й розміри шкіри зменшуються.

Філософський зміст роману криється в опозиціях «бажати» та «бути в змозі». Їхнє протистояння розкриває Рафаелеві на початку роману старий антиквар. Сам же він обирає третю можливість «знати». Відмовившись від пристрастей, що вкорочують людині вік, антиквар давно гамує в собі будь-які емоції, живе і втішається тим, що пізнав істину. Рафаель, заволодівши шкірою, бажає, щоб старий закохався у танцівницю. Бажання здійснюється, і в фіналі ми бачимо кумедного закоханого дідугана. Бальзак висміює самовпевнених філософів, які вважають, що збагнули сенс життя.

Лише єдиний раз шкіра не зменшилася після висловленого бажання: коли Рафаель пристрасно прагнув кохання Поліни. Але ж вона і раніше його кохала, шкірі не довелося втручатися. Тобто єдине, що непідвладне закону життя, — це щире почуття, любов, спроможна протистояти смерті. Останнє бажання Рафаеля — вмерти в обіймах коханої — теж виконується. Поліні протиставлено в романі холодну й жорстоку Федору, що заради власного спокою відмовляється від кохання і дітей.

Бальзак викриває основну ваду сучасника — егоїзм. Розвитку цієї негативної риси посприяла епоха Наполеона, коли не походження, а передусім індивідуальні якості людини вирішували її долю, кар'єру. Зворотним боком індивідуалізму як особистої ініціативи став егоїзм. «Рафаель міг все. Але не здійснив нічого», тому що бажав щастя й багатства лише для себе.

Образом Рафаеля Валантена починається галерея бальзаківських молодих честолюбців, які, втрачаючи ілюзії в жорсткому світі, поступово змінюють моральні орієнтири і перетворюються на егоїстичних кар'єристів (Растіньяк) або гинуть (Люсьєн де Рюбампре).

У «Шагреновій шкірі» Бальзак торкнувся багатьох тем, які згодом розвинув у «Людській комедії». Це тема злочинного ба-



Огюст Роден.
Пам'ятник Бальзаку.
1897 р.

гатства, художньо втілена в історію банкіра Тайфера (оповідання «Червоний трактор»). Це тема «блиску та злиднів куртизанок», розгорнута в історії Аніліни. Це тема продажної паризької журналістики та багато інших. У романі діють вчені і лікарі, паризькі денді та сільські трудівники, які неодноразово з'являються на сторінках «Людської комедії».

Роман «Шагренева шкіра» відкрив перед Бальзаком двері літературних та аристократичних салонів, дав змогу жити на широку ногу.

Митець отримував велику читацьку пошту. З далекої України писала йому таємнича іноземка. Вона аналізувала роман «Шагренева

шкіра» незгірш за літературного критика. Її роздуми про мистецтво зацікавили письменника, почалося листування, що тривало багато років. Іноземкою виявилась багата польська аристократка Евеліна Ганська, що жила зі своїм чоловіком неподалік від Бердичева у маєтку Верхівня. Її чоловік був багатим землевласником, шляхетним, але дуже хворобливим і набагато старшим за дружину. Родинного щастя Евеліна не зазнала. Бальзак вперше зустрівся з нею за кордоном, а після смерті її чоловіка приїздив до Верхівні, Києва, Петербурга. Незадовго до смерті Бальзака Ганська погодилася стати його дружиною, хоч письменник був уже невиліковно хворим і мав величезні борги, які Евеліні довелося сплачувати з власних коштів.

«ПИЛЬНУЙ ЗОЛОТО!» («ЕЖЕНІ ГРАНДЕ»)

У 1833 році вийшов роман «Ежені Гранде», у якому, за словами його автора, «драма полягає у найпростіших обставинах приватного життя». Фабула роману проста: у провінційному містечку Сомюрі точиться боротьба за руку і серце найбагатшої нареченої — Ежені Гранде. Колишній бондар, Фелікс Гранде зумів розбагатіти під час Великої французької революції. Заволодівши колишніми дворянськими землями, він став мером рідного міста, був нагороджений орденом. У період Реставрації його капітал подвоївся. Проте Фелікс Гранде — страшений скнара: маючи дев'ятнадцять мільйонів, тримає дружину і дочку напівголодними, восени починає опалювати свій будинок пізніше за всіх. Він суворо покарав Ежені за те,

що вона подарувала кілька золотих монет коханому. Помираючи, Гранде заповідає дочці пильнувати його золото і позвітувати батькові на тому світі. Перед нами постає людина, яка присвятила свої неабиякі здібності фанатичній ідеї збагачення, так і не зрозумівши, що в житті існують інші цінності.

Ежені Гранде ми спочатку сприймаємо як жертву батька-тирана. Співчуваємо цій нещасній жінці, коли її зрадив коханий. Захоплюємося, коли ніжна, чуттєва Ежені виявляється сильною особистістю, що зуміла гідно витримати удари долі. Вона благородно повелася щодо свого зрадливого обранця, сплативши два мільйони боргів його покійного батька, свого дядечка, щоб кузен не вважався сином банкрута. Ежені продовжила родинний бізнес, але частину коштів спрямувала на допомогу біднякам та на розвиток освіти.

«Ежені Гранде» — роман передусім соціальний, адже автора цікавлять насамперед певні соціальні типи, втілені в персонажах твору.

Саме після публікації роману «Ежені Гранде» автор вирішив у художній епопеї подати галерею соціальних типів своїх сучасників. «Тип, — писав Бальзак, — це персонаж, що має характерні риси всіх тих, хто подібний до нього». За Бальзаком, типізувати можна не тільки людей, а й важливі події.

«СТРАХІТТЯ, ВКРИТЕ ЗОЛОТОМ ТА САМОЦВІТАМИ» («БАТЬКО ГОРІО»)

Перший твір, створений за загальним планом епопеї, — роман «*Батько Горіо*» (1834) — мав великий читацький успіх. Це, мабуть, найголовніший роман Бальзака. І тому, що тут вперше зустрічаються кілька десятків персонажів, які потім мандруватимуть сторінками «Людської комедії»; і тому, що тут створюється зав'язка подальших подій; і тому, що в центрі сюжету — типова для письменника історія втрачених ілюзій юності; і тому, що повною мірою виявив себе славетний *бальзаківський метод* проникнення у сутність конфлікту та психологію людини через світ речей, який її оточує.

Сюжет роману складається з трьох тематичних ліній, хоч і пов'язаних між собою за змістом, але здатних існувати окремо. Зв'язок цих ліній, їх взаємодія й одночасна кульмінація — це особливості типово бальзаківського сюжету, що будується незалежно і разом з тим паралельно. У цьому відмінність романної майстерності Бальзака від Стендаля. Останній, як ви пам'ятаєте, дотримувався лінійно-хронологічного принципу розвитку сюжету.

Які ж три тематичні лінії переплітаються, співіснують, розвиваються у романі «Батько Горіо»? Перша — тема зраджено-

го батьківства — старий Горіо, який все віддав двом своїм дочкам і помер у злиднях самотнім. Друга — тема честолюбства — студент-провінціал Ежен Растіньяк, використовуючи зв'язки, поступово входить у вищий «паризький світ». Третя — тема філософії злочину — каторжник-утікач Вотрен ставить під сумнів добродесну мораль суспільства і відстоює право сильної особистості нехтувати законом.

Перша сюжетна лінія пов'язана з темою влади грошей над людиною. Її відображено і в повісті «Гобсек», і в романі «Ежені Гранде» тощо. Деякі критики навіть стверджують, що саме ця тема і є головною для письменника. Хоча Бальзак вважав основною лінією «Батька Горіо» історію Растіньяка. Проте боротьба героя з самим собою була вже не такою і запеклою. Цей твір умовно можна віднести до жанру «романів виховання», але «виховання» тут відбувається не у тому значенні, якого надавало цьому жанру XVIII століття — століття Розуму, а у значенні втрати ілюзій, входження у світ лицемірства та жорстокості. Перемога аморального світу над Растіньяком була легкою: щоразу, коли його спокушали аристократичним обідом чи новим модним вбранням, він забував про свої наміри бути працьовитим і чесним, досягти всього власними силами та працею. Тож, на думку автора, зло, яке знищує людину, криється в ній самій, в її серці, в її душі. У тому, що колись людина схибила і поставила матеріальний добробут вище за власну совість.

Кілька років письменник працює над романом «*Втрачені ілюзії*» у трьох частинах. Головний герой твору — Люсьєн Шардон — молодий честолюбець, який прибув з провінції до Парижа, щоб зробити кар'єру. Поетично обдарований, ерудований красень, вихований з дитинства як вундеркінд і улюбленець сім'ї, Люсьєн вважає, що генію дозволено переступати закони моралі. До того ж він не здатен на копітку постійну працю. Звісно, врешті Люсьєн зазнає поразки і наприкінці роману «Розкоші та злидні куртизанок» гине.

Люсьєнові в романі протиставлено його родича і друга Давіда Сешара — талановитого винахідника. Позитивна програма автора втілена не тільки в характері та планах Давіда, а й в історії членів спілки «Співдружність», які поставили собі за мету творчу працю, служіння улюбленій справі. Однак важко цілком віддатися творчій праці у суспільстві, в якому панує ідея збагачення. Благородного Сешара знищують жорстокі конкуренти.

Після роману «Втрачені ілюзії» було опубліковано наступний — «*Розкоші та злидні куртизанок*», де на перший план виступає уже знайомий читачам каторжник Вотрен. Його життя зазнає кардинальних змін: вчорашній бандит працює в паризькій поліції.

З-поміж останніх романів Бальзака тісно пов'язані два — «*Кузина Бета*» (1846) і «*Кузен Понс*» (1847), присвячені темі розпаду родинних зв'язків. Роман «*Селяни*» змальовує боротьбу за землю як джерело економічної та політичної влади.

В історії літератури існує міф, згідно з яким Бальзак був поганим підприємцем. Та в перспективі кожен діловий вибір письменника виявлявся не тільки правильним, а й міг принести у майбутньому величезні прибутки. Іронія долі полягає в тому, що Бальзак помер, не дізнавшись про свій діловий успіх. Так, у 40-х роках він вклав весь свій статок і частину грошей Ганської у компанію Північної залізниці. Справа була новою, залізниці щойно починали діяти, тому спочатку акції цієї компанії різко падали. Це закон біржі. Бальзак, а після його смерті Ганська розпродали акції, втративши великі кошти на їх падінні. Разом із Бальзаком вклав гроші в Північну залізницю інший відомий чоловік. Він не продав жодної акції — і став одним з найбагатших людей світу. Це був Ротшильд, прототип барона Нусінгена у «*Людській комедії*». Іронія долі полягає і в тому, що невеликий будинок на вулиці Фортоне, з любов'ю облаштований Бальзаком, було з роками знесено і на його місці побудовано великий особняк для однієї зі спадкоємиць Ротшильда.

Бальзак міг би бути талановитим консультантом у справах комерції та бізнесу. Але сталося так, що він став геніальним письменником.



1. Як філософію позитивізму пов'язано з художнім стилем та методом реалізму? Наведіть приклади позитивізму в науці XIX століття.
2. Що таке, за Бальзаком, *типовий персонаж*, *типові обставини*? Чи заперечує принцип типізації індивідуалізацію персонажа? Наведіть приклади.



1. Чому Бальзак писав не окремі романи, а гігантську епопею, де всі сюжети взаємопов'язані? Обґрунтуйте свою думку.
2. Чому «*Людську комедію*» Бальзака називають «енциклопедією життя Франції першої половини XIX століття»? Поясніть назву цієї грандіозної епопеї.



1. Чи поділяєте ви точку зору молодого Бальзака на літературу як бізнес? Чи можна вважати сучасне книговидавництво комерційним? Наведіть приклади. Чим відрізняється «*Людська комедія*» від сучасних бестселерів?
2. Чим ви можете пояснити раптовий перехід Бальзака від написання низькопробних комерційних творів до високохудожніх?

ЦЕЙ НЕЩАСНИЙ ГРАФ ДЕ РЕСТО

Повість «*Гобсек*» (1830) складається з трьох історій. Пердусім це історія оповідача, адвоката Дервіля, який допоміг віконтесі де Гральє повернути свої статки, експропрійовані

революцією, і хоче прислужитися родині ще раз, допомігши Камілії вийти заміж за молодого графа де Ресто. Наступна історія — це оповідь про старого лихваря Гобсека, з яким доля пов'язала Дервіля. І нарешті, це трагічна історія родини де Ресто. Графиня, віддавши всі гроші коханцеві Максиму де Траю, йде на злочин, щоб забезпечити своїх молодших дітей, яким старий граф де Ресто не був батьком.

Постать графа у «Гобсеку» змальовано з більшою симпатією: він — жертва пристрастей власної дружини, яка витрачає усі їхні кошти, навіть збуває лихварю фамільні діаманти його матері, щоб сплатити картярські борги свого коханця.

За часів Бальзака жінка у шлюбі була в нерівному майновому становищі з чоловіком, адже її посаг належав чоловікові, та на деяких фінансових документах вимагався і її підпис. Граф, таємно перевіривши свою нерухомість на лихваря Гобсека, хотів залишити документ, згідно з яким Гобсек у випадку смерті старого графа мав повернути все майно його старшому сину, вказавши при цьому долю молодших дітей. Саме останнього не знала графиня, гадаючи, що граф має намір позбавити спадщини молодших дітей. Вона ізолювала помираючого чоловіка в його кімнаті, нікого не пускаючи до нього. Тому де Ресто не зміг передати адвокату свій заповіт. Одразу після його смерті графиня шукає скрізь у кімнаті цей документ, перекидає тіло небіжчика, вириваючи в нього з руки папір. Але, почувши кроки адвоката та лихваря, спалює, не прочитавши, папірець, тим самим позбавляючи спадщини власних дітей.

Нам не зрозуміло, чому так побивається графиня. Адже її старший син, хоч і позбавлений спадщини, яку захопив Гобсек внаслідок помилки матері, все ж отримав блискучу освіту. Дійові особи повісті оцінюють становище графині, як злиденне. Але ми добре розуміємо, що справжні «злидні» не дали б змоги юнакові отримати прекрасну освіту й відвідувати ті аристократичні салони, де він згодом зустрівся зі своєю нареченою. Згадаймо, як переживав Бальзак, коли не мав достатньо грошей, щоб одягтись як належить справжньому паризькому денді. Тобто «злидні» графині та її дітей — не крайня бідність, а вимушене обмеження забіганок аристократів. Тож важко звинувачувати Гобсека за те, що він не поспішає повернути юнакові спадщину. Його аргументи мають виховний характер: «Нещастя навчить його знати ціну грошам і людям, чоловікам і жінкам. Нехай поплаває по паризькому морю. А коли стане вправним лоцманом, ми дамо йому корабель». Так і сталося, адже батечко Гобсек був чесною людиною, і після його смерті юнак отримав всю спадщину свого батька.

У цій історії немає винних. Всі — жертви. Графиня де Ресто — не лиходійка, а нещасна жінка, яка багаторічним піклуванням про дітей і добропорядністю спокутувала свій гріх. Старий граф — теж страдник. Безперечно, у ролі лиходія не виступає також і лихвар, чого можна було чекати згідно з його амплуа. Хто ж винен? Може, справа у владі грошей над людиною, як дехто вважає? Спробуємо уявити собі цю ситуацію без грошей і без спадщини. Хіба граф, який колись справді кохав свою дружину, не розгнівався б, дізнавшись, що його дружина багато років кохала іншого, народила від нього двох дітей? А хіба графиня, самовіддано кохаючи Максима де Трая, не була б вкрай вражена його зрадою та брехнею без втручання будь-яких грошей? А хіба малі діти у родині де Ресто, які ще не розуміли вартості грошей, не були б травмованими на все життя через ворожнечу між батьками і усвідомлення того, що їхній батько — насправді їм не рідний?

Програвши психологічну ситуацію в родині де Ресто без участі в ній грошей, ми переконалися, що вона залишається глибоко трагічною. Навіть позбувшись влади грошей над своєю свідомістю, людина не уникне драматичних життєвих ситуацій.

ЦЕЙ РОМАНТИК ГОБСЕК

В образі лихваря Гобсека ми бачимо абсолютну владу грошей над людиною. Образ скнари — це мандрівний образ у світовій літературі: Шейлок у Шекспіра, скнара у Мольєра, скупий лицар у Пушкіна та ін. Образ скупця переходить з епохи в епоху, з однієї країни в іншу, маючи певні спільні «родові» риси. Який же лихвар у Бальзака?

Зображуючи Гобсека, автор поєднує дві літературні традиції — романтичну та реалістичну. В романтичній зовнішності героя переважають кольори золота, срібла, бронзи, тобто дорогоцінних та благородних металів. Вчинки персонажа порівнюються з діями безпристрасної людини-автомата. Його вік неможливо визначити одразу. Гобсек, як і антиквар з «Шагреневої шкіри», жив довго, завдяки заощадженню життєвої енергії, приборкуючи в собі всі почуття. Таким же похмурим був і його будинок.



Рембрандт.
Портрет старого єврея.
XVII ст.



Жорж де Латур. У лихваря. XVII ст.

Навіть ставши одним з найбагатших людей Парижа, він не поміняв будинок на графський особняк, лише наймав його кімнати, щоб жити на самоті.

Автор змальовує Гобсека і як лихваря-професіонала. Його здібності показано в сценах купівлі діамантів у графині Ресто і перепродажу їх графові. Він обдурює графиню, видавши їй гроші готівкою лише частково, а решту сплативши векселями Максима де Трая. Знаючи, що їй ці гроші підуть на картярство, Гобсек переграв молодика, адже свої векселі той ніколи не спроможеться сплатити. Тобто батечко Гобсек викликає в нас захоплення своєю кмітливістю. Інша ситуація з графом де Ресто, який викладає гроші за власні діаманти. Гобсек, очевидно, співчував графові, тому, хоч і виявив «таку спритність і зажерливість, що перевершив би учасників будь-якого дипломатичного конгресу», все ж повернув діаманти, що коштували сто тисяч франків, лише за вісімдесят тисяч. Звісно, лихвар в накладі не залишився, адже графині віддав п'ятдесят тисяч, зробивши упродовж години тридцять тисяч франків. Такі закони бізнесу. Як людина ділова, Гобсек радить графові перевести нерухомість на іншу людину з правом повернення старшому синові. Старий де Ресто невдовзі скористався цією порадою, обравши довіреною особою самого Гобсека як людину чесну. Ділова ініціатива та здібності Гобсека виявляються і в тому, як він розпоряджається нерухомістю графа: здаючи в найм особняк, влітку жив у маєтку і будував ферми, лагодив млини, шляхи, насаджував дерева. Його діяльність несла практичні

результати для суспільства — він виступав у ролі благодійника.

Але головне в Гобсекові — не його професіоналізм і чесність, а його схильність до філософії. Власне, цим він і цікавий.

Минуле Гобсека теж має романтичний ореол: він об'їздив увесь світ як юнга, корсар чи торговець діамантами та людьми (адже добре знався на тому і на тому), а також державними таємницями. Не даремно саме його, старого лихваря, запросили працювати в комісії з ліквідації майна колишніх колоніальних маєтків: адже він добре знав державні справи колоній. Життя його було сповнене жорстоких випробувань, і він духовно загартувався. Це обов'язкова риса романтичного героя. Гобсек дійшов висновку, що «переконавання і мораль — пусті слова. Непохитне тільки одне-єдине почуття, яким наділила нас природа: «інстинкт самозбереження», або «особистий інтерес». З усіх земних благ, — вважає цей філософ-аматор, — є тільки одне, досить надійне, щоб людина прагнула його. Це... золото. У золоті втілено всі людські сили». Оскільки багатії протистоять біднякам, Гобсек вважає за краще «самому утискувати, ніж дозволяти, щоб тебе утискували інші».

Коли Гобсек у Бальзака абсолютизує владу золота у суспільстві, він виступає як романтичний герой. Не тільки його зовнішність, поведінка, оселя свідчать про це, а й мета його філософських роздумів. Коли людина ставиться до грошей тільки як до грошових знаків, за які можна щось придбати, — цю людину можна назвати реалістом. Коли ж людина любить владу, яку дають гроші, як це сталося з Гобсеком, то ця людина переймається, як це не парадоксально звучить, романтичним світосприйняттям. Для неї ідея стає важливішою за реальне життя. Так сталося з антикваром із повісті «Шагренева шкіра» та Гобсеком, що сприймає гроші як символ володіння світом. Лихварю здається, що він має владу над людьми, не втомлюючи себе, а світ не має над ним ані найменшої влади. Але фінал повісті засвідчує інше. Гобсек втрачає почуття реальності, перебуваючи у світі власних ілюзій. Він не продає харчі, що



*Марк Шагал.
Червоний єврей. 1915 р.*



*Оноре Дом'є. Адвокат.
XIX ст.*

несуть йому з колоній як хабар не тому, що є скнарою. Продукти масово псуються, і страшно видовище вражає Дервіля у порожніх кімнатах будинку, де вирає Гобсек. Звісно, практичний лихвар не міг цього не розуміти. Та справа в тому, що перед смертю він перестав бути лихварем-реалістом, залишаючись філософом-романтиком. Його рішення передати весь свій спадок невідомій йому онуці сестри, паризькій куртизанці — теж рішення романтика, для якого родинні зв'язки, якими б вони не були далекими, важливіші за багаторічну дружбу з Дервілем. Було б справедливіше залишити спадщину єдиній близькій лю-

дині — чесному та порядному адвокату, який багато років підгодував старого і надавав йому юридичні консультації. Адвокату Гобсек залишає купи зіпсованих харчів, а його милій дружині — сервіз роботи видатного майстра. З іншого боку, якби Дервіль став спадкоємцем Гобсека, хіба міг би він так об'єктивно розповісти читачам цю історію? Гобсек та Дервіль багато в чому — антиподи. Наприклад, якщо Гобсек — філософ-романтик, то Дервіль в усьому — реаліст. Скажімо, адвокат відмовився від пропозиції віконтеси сприяти його кар'єрі, бо не мав особливого таланту до юриспруденції. Саме реалістичний погляд на життя спричинив одруження Дервіля з працюютою паризькою робітницею, яка одержала чималий посаг від дядечка, що дало змогу молодому адвокату повернути Гобсекові борг за контору. Для реаліста гроші — це тільки гроші, у даному випадку — засіб повернути борг і стати власником майна. Тобто справа не в самих грошах чи їхній міфічній владі. Справа в ідеалістичному або ж прагматичному ставленні до них. Будь-який фанатизм, абсолютизація ідеї — це риси романтичного світогляду. Гобсек-філософ романтизує дійсність тільки тоді, коли йдеться про «пунктик» цього фанатика влади грошей. Коли ж він розмірковує про інші речі, то висловлює настільки мудрі міркування, що не можна з ним не погодитися.

У романах Бальзака гроші — не винні, бо вони — це тільки умовність, вигадана людьми. Вся справа у тому — в чіїх руках гроші і з якою метою вони використовуються.

ФРАНЦУЗЬКІ ЛИХВАРИ ЧАСІВ БАЛЬЗАКА ТА УКРАЇНСЬКІ ХАЗЯЇ ЧАСІВ КАРПЕНКА-КАРОГО

Тема влади грошей у світовій літературі є невичерпною. Як ви вже знаєте, сюжет про скупого багатія, що вмирає у злиднях, вважається одним із класичних мандрівних сюжетів. Для української літератури XIX століття цей сюжет світової культури стає знакомим. Можна пояснювати це явище з точки зору історії, національної психології тощо. Українська проза та драматургія не оминули досвід Бальзака у створенні соціально-психологічного роману. Філософію Гобсека сповідують численні персонажі українських повістей та п'єс, але роблять це так своєрідно, що першоджерело вже важко визначити. Спробуємо простежити мотив влади грошей у класичній п'єсі Івана Карпенка-Карого «Хазяїн», інсценізованій на зламі XIX та XX століть. Для тогочасної європейської літератури характерне посилення уваги до екзистенційних питань на тлі конкретно-історичного зображення.

Зазвичай у п'єсі Карпенка-Карого вбачали сатиричне зображення вітчизняних «глитаїв», що походять із селян, «бурякових» та «овечих» магнатів, які стають володарями суспільного життя. Але за перипетіями фабульного руху в цій класичній п'єсі проглядає відомий сюжет про сенс людського буття, про хибність способу життя заради накопичення грошей. Сам автор висловлював побоювання, що новаторська природа його трагічної комедії не буде зрозумілою глядачам. «Комедія ця дуже серйозна, — писав Карпенко-Карий — і я боюся, що буде нудною для публіки, котра від комедії чекає тільки сміху. «Хазяїн» — зла сатира на любов до стягання, без жодної іншої мети». Автор побоювався, що глядач кінця XIX століття, звикнувши до примітивного комізму ситуацій та положень, не в змозі буде оцінити серйозну сатиру. Та й небагато читачів початку XXI століття, шукаючи в класичній літературі сатиричні викривальні тенденції, зможуть збагнути її узагальнюючий екзистенційний зміст. Той зміст, що перетворює повість Бальзака на маленький шедевр, а в українській класичній трагікомедії викриває сучасні проблеми.

Згадаймо, що у Бальзака Гобсек бере участь у сумнівній юридичній грі із заповітом, і цей сюжет існує паралельно з внутрішнім сюжетом — історією занепаду людської особистості. Так само і Терентій Пузир не просто розробляє на українському національному ґрунті шахрайство із банкрутством, а й робить його значно трагічнішим, зверненням до екзистенційних питань буття.

І Гобсек, і Терентій Пузир оточені резонерами, тобто персонажами, які не відіграють значної ролі у дії, але дають моральну

оцінку вчинкам інших дійових осіб. Це Дервіль у Бальзака і Золотницький з Калиновичем у Тобілевича. Резонери у п'єсі «Хазяїн» докладають зусиль, щоб врятувати темного Пузиря від неминучої смерті, на яку прирікає себе персонаж відмовою від хірургічної операції. Так само безуспішно Дервіль намагається порятувати помираючого Гобсека, який втратив розум.

Подвійна природа сміху в трагікомедії «Хазяїн» яскраво розкривається в історії з нещасним випадком, що призвів Пузиря до смерті. Коли фанатик накопичення біжить відганяти гусей від копиці пшениці, хоча має двадцять дві тисячі таких копиць, це смішно. Але коли при цьому падає і внаслідок удару згодом помирає від пухлини — це вже трагічно. «Якось не приходиться висміювать... трагічністю своєю переважає сміх!» — зауважує Калинович в останній дії. Завершення п'єси нетипове для комедії. «Що я скажу слідователю?» — питає урядник і чує від Золотницького відповідь: «Скажіть слідователю, що Терентій Гаврилович одібрав повістку від смерті і скоро дасть показаніє перед Богом». Смертю Гобсека завершується і твір Бальзака.

Отже, і трагікомедію «Хазяїн», і повість Бальзака «Гобсек» можна трактувати як історію самознищення сильної людини, що втратила справжні моральні орієнтири. Накопичення заради накопичення, коли мета виправдовує засоби, — таким є кредо цих персонажів. Тема нагромадження капіталу заради влади над людьми актуальна й нині. Мотив володарювання за допомогою грошей у Бальзака обґрунтовується філософією Гобсека. У «Хазяїні» цей мотив прихований, але прочитується у підтексті. Тема влади грошей у світовій літературі закономірно пов'язується з темою влади над людьми.

«Відбери в мене гроші, — каже помічник Пузиря Фіноген, — я повішусь». Йому, як і Пузиреві, не спадає на думку, що людське життя має більшу цінність, ніж гроші. Адже для нього гроші — фетиш, божество, ідол. «Ідольське... Прокляте діло!» — так завершує свій останній монолог Пузир. Іронія у даному випадку полягає в тому, що хазяїн патетично викриває такого самого стяжателя, як і він, але цього не усвідомлює: «Чуєте? Он які люде понаставали: прохвости із прохвостів, анафема із анафем! Обмане, обікраде, заріже, ограбить, чортові душу продасть — аби гроші! Ні сорому, ні честі! Чи чувано коли про такі діла?... [Багатіють] не по дням а по часам, тисячі бідолах несуть їм гроші, як у банк, на проценти, а потім раптом шарах: банкрут!.. Злодій, мошенник, грабитель...» Збагачення будь-якою ціною, що стає гаслом суспільства, призводить до загибелі як фанатиків збагачення, так і самого суспільства. Найстрашніше, що Пузир, як і його попередник Гобсек, вже не

в змозі вирватися зі свого «хазяйського кола» навіть ціною життя. Вони не усвідомлюють величнього значення смерті. Останні слова Пузиря наївно-дитячі й стосуються овечок: «хвостик», «ніжка», «чорненький лоб», «біленька з кордючком». Він міг би бути доброю людиною: поранених овечок жаліє. Та жаль його по суті меркантильний, адже не тільки худоби шкода, якщо загине, а й для господарства «потеря». Себе Пузир вважає чесною людиною: «Я сорок літ недоїдав, недосипав, кровію моєю скипіла кожна копійка...» Навіть халат собі новий не справив! Цей халат — дуже яскрава деталь комедійної дії, адже не використані хазяїном гроші підуть на пам'ятник Котляревському, якого Пузир і знати не хоче. Згідно з національною специфікою культури, гроші, що залишаються після Гобсека, будуть витрачені на паризьку куртизанку...

Сатирично-викривальний пафос п'єси Карпенка-Карого спрямований проти ділків, які своє життя перетворюють на гонитву за прибутками: «...Комерція, бариші — оце життя! А для чого б тоді і жити на світі, коли не мать цього нічого?»

1. Що таке *мандрівний образ*, *мандрівний сюжет*? Чому образ скнари — мандрівний образ у світовій літературі? Наведіть приклади.

2. Доведіть, що в образі Гобсека поєднано дві стильові традиції: романтизм та реалізм.

3. Чим відрізняється романтизм як ознака світосприйняття людини від романтизму як історико-культурного стилю епохи, напряму в мистецтві? Наведіть приклади. Визначте, де в повісті «Гобсек» романтизм є світовідчуттям персонажа, а де — стильовою характеристикою авторського художнього методу.

4. У чому різниця в художньому змалюванні образів Гобсека та Дервіля? У чому специфіка образу оповідача в літературі взагалі? Чи може бути оповідач негативним персонажем, наприклад злочинцем? Чи можете ви назвати детектив, де б розповідь велася від імені вбивці? Чий образ більш художньо довершений — Гобсека чи Дервіля? На основі чого ви дійшли такого висновку?

1. У чому полягає юридичний казус, що лежить в основі фабули повісті «Гобсек»? Чи можна вважати його сучасним?

2. Чи вважаєте ви морально правим Гобсека, який з виховною метою не поспішав повертати спадок справжньому володарю за заповітом? Чи пов'язаний такий принцип із соціальною роллю Гобсека як лихваря?

3. Як ви вважаєте, чию точку зору поділяє оповідач — графа чи графині? Аргументуйте своє твердження.

4. Доведіть, що Гобсек був однаково захопленим і своєю комерційною діяльністю, і власною філософією.

5. Знайдіть у романі «Батько Горіо» характеристику, яку дає Гобсеківі Вотрен. Чи збігається вона з тим образом, що виник у вашій уяві під час читання повісті «Гобсек»?

6. У чому полягають особливості трактування теми влади грошей Бальзаком і Карпенком-Карим? Порівняйте образи Гобсека і Пузиря, визначте їхні спільні риси. З'ясуйте актуальність повісті «Гобсек» і п'єси «Хазяїн» для наших сучасників.



1. Чи можна вважати Гобсека скнарою? Доведіть свою думку.
2. Навіщо, за Гобсеком, потрібно мати багато грошей? А ви як вважаєте?



Чому графиня де Ресто не кохала свого чоловіка? Чи винен він у цьому? Поясніть вчинок графині. Чи можлива подібна ситуація у сучасному житті? Обґрунтуйте свою відповідь.



1. Проведіть уявне судове засідання, де розглядається справа про знищення заповіту графа де Ресто та шахрайство зі спадщиною. Оберіть суддю, прокурора, захисника та присяжних. Вислухайте свідків та обвинувачуваних. Винесіть вирок по даній справі. Якими юридичними та моральними нормами ви будете користуватися — доби Бальзака чи сучасними?

2.* Уявіть, що ви створюєте комп'ютерну гру до повісті «Гобсек». Скільки рівнів буде у вашій грі? З яким персонажем ви себе ототожили? Визначте мету гри.



1. Розгляньте картини Рембрандта «Портрет старого єврея» (с. 55) та М. Шагала «Червоний єврей» (с. 57). Зіставте образи, створені художниками XVII і XX століть, з образом Гобсека, створеного Бальзаком. У чому схожість та відмінність цих образів?

2. Як Жорж де Латур передав на картині «У лихваря» (с. 56) почуття боржника і лихваря? Чому дія відбувається у потемках?

3. Зіставте образ, створений О. Дом'є на картині «Адвокат» (с. 58), з образом адвоката Дервіля. Доведіть, що герой Бальзака — психологічний образ, а герой Дом'є — сатиричний.

4. Розгляньте бюсти державних діячів, створені О. Дом'є (с. 46). Як скульптор ставиться до своїх «моделей»? Як висловлюється про чиновників у своїх творах Бальзак?



1. З творчості Бальзака:

- а) дізнаємося про історію та суспільне життя XIX століття;
- б) розуміємо, що таке реалізм XIX ст.;
- в) дізнаємось про критичне ставлення автора до суспільства, заснованого на владі грошей.

2. Поєднання в образі Гобсека рис романтизму та реалізму пояснюється тим, що:

- а) образ скнари — це вічний образ;
- б) він у минулому був піратом;
- в) Бальзак творив у добу, коли взаємодіяли романтизм та реалізм.

3. Гобсек намагався накопичити якомога більше грошей тому, що:

- а) був самотнім і боявся смерті у злиднях;
- б) багатство робить людину вільною;
- в) марив про владу над світом, яку дають тільки гроші.



ЛІТЕРАТУРНИЙ ПАРАДОКС

Якби нині складали десятку найкращих письменників другого тисячоліття (за оцінкою сучасних митців, літературознавців, за кількістю перевидань тощо), Достоевський, поза сумнівом, увійшов би до цього переліку. Однак за життя Федора Михайловича Достоевського за межами Росії не знали навіть письменники. На батьківщині ж тогочасні літературні критики не вирізняли його з-поміж таких видатних письменників, як Некрасов, Чернишевський, Лесков, Гончаров. Наприкінці ХХ століття визнаний майстер світового роману Володимир Набоков (який, однак, навряд чи увійшов би до умовної «десятки») переконливо розвінчував стилістику романів Достоевського, справедливо називаючи її «незграбною».

Достоевський починається й закінчується парадоксом. Суперечливі композиція його романів, побудова фраз, виклад думок. Суперечлива натура цього генія, парадоксальне життя.

БІДНІ ЛЮДИ

Слова «Петербург» і «Достоевський» у світовій культурі стоять в одному смислового ряду. Достоевський і його художні персонажі нерозривно пов'язані з Петербургом. Образ північної столиці, створений Достоевським, вважається найглибшим і найправдивішим серед літературних образів Петербурга.

Тим часом Достоевський народився (11 листопада 1821 року) і зростав у Москві. Лише у підлітковому віці він оселився в місті на Неві: батько (військовий лікар) відвіз Федора разом зі старшим братом Михайлом до Петербурзького військово-

інженерного училища. Завдяки цій події Достоевський прекрасно запам'ятав себе п'ятнадцятирічним. До того ж він вважав себе типовим юнаком свого покоління, і тим важливіше його свідчення: очевидно, вам цікаво буде дізнатися, наскільки ваші ровесники у 1837 році були несхожі чи, може, схожі на вас. У кожного підростаючого покоління є свій пароль (припустимо, у вас це «інтернет», «сайт» або «чат»), у покоління Достоевського — *високе і прекрасне* (Може, і тепер, виходячи в інтернет, підсвідомо чекаєте на зустріч із високим і прекрасним?). Юний Достоевський сприймав це словосполучення як одне слово, навіть «словечко», пригадуючи наприкінці життя:

...тоді це словечко було ще свіже й вимовлялося без іронії. І скільки тоді було й ходило таких прекрасних словечок! Ми вірили у щось пристрасно, і хоч ми обидва відмінно знали все, що вимагалось на іспит з математики, проте мріяли ми лише про поезію й про поетів. Брат писав вірші, я ж творив подумки роман з венеціанського життя. За два місяці до того загинув Пушкін, і ми збиралися з братом, приїхавши до Петербурга, відразу ж піти на місце поединку і дістати колишньої квартири Пушкіна, побувати у кімнаті, що чула його останній подих.

Однак брата майбутнього письменника до училища не прийняли за станом здоров'я. Федір опинився на самоті — хоч йому й не довелося пережити справжньої самотності та зазнати злиденного життя бідного студента з провінції, чого не уник його герой Раскольников («Злочин і кара»). Достоевський жив у казармі, його мінімальні побутові потреби були забезпечені. Щоправда, в одному з найкращих на той час вищих навчальних закладів Росії навчалися представники політичної та військової еліти — сини генералів, вищих посадових осіб імперії, і Федір — юнак дворянського походження, але з небагатої родини — почувався ніяково серед гоноровитих однокурсників. Та й начальство училища, й педагоги упереджено ставилися до студентів скромного достатку. 1839 року Достоевського приголомшила звістка про раптову й передчасну смерть батька. Тоді й стався з ним перший напад страшної хвороби, яка дошкуляла йому решту життя, — епілепсії.

Однак Федір вистояв. Він наполегливо й вдумливо вчився, отримував різнобічну освіту (крім технічних і природничо-математичних наук, в училищі викладали іноземні мови, російську літературу, історію, архітектуру й живопис). Однокурсники належно оцінили здібного юнака — а серед них були майбутній письменник Дмитро Григорович, майбутній художник Костянтин Трутовський, учений-фізіолог Ілля Сеченов та інші. Отже, годі дивуватися, що при такому інтелектуальному



Ілля Глазунов. Біла ніч. ХХ ст.

потенціалі студенти серйозно, фахово займалися літературною працею, читали твори зарубіжних авторів різними мовами і обговорювали прочитане.

Федір Михайлович висловлював свої літературні враження і в листах до брата Михайла. «Бальзак — великий! — пише він про сучасного письменника, якого дехто вважав просто «модним». — Його характери — витвори всесвітнього розуму! Не дух часу, але цілі тисячоліття підготували борінням своїм таку розв'язку в душі людини».

Закінчивши училище 1843 року, Достоевський став офіцером і отримав призначення в інженерний корпус Санкт-Петербурзької інженерної команди. Однак служба мало цікавила його. Весь вільний час він обдумував літературні сюжети і перекладав з французької.

Першим друкованим твором Достоевського став переклад «Ежені Гранде» Бальзака, опублікований 1844 року. Переконавшись, що й література може давати хліб, Достоевський покинув службу. Однак важливість перекладу роману великого француза для подальшої літературної біографії Достоевського полягала не лише в цьому. Спроба «співавторства» з Бальзаком стала водночас і пошуком, і відкриттям молодим письменником свого місця в тогочасній європейській літературі.

Коли через декілька років доба літературного учнівства Достоевського була закінчена, він передав свій перший — власний, а не перекладний — твір «Бідні люди» колишньому

однокурснику Дмитрові Григоровичу. Разом зі своїм другом, молодим поетом Миколою Некрасовим, Григорович того ж вечора почав читати рукопис. Захопившись, друзі просиділи над ним майже до світанку. Дочитавши, пішли на квартиру ідейного лідера «натуральної школи»¹ і розбудили його вигуком: «Віссаріон Григорович, новий Гоголь народився!» «У вас Гоголі немов гриби з'являються», — спросоння відповів роздратований Белінський. Однак прочитав твір того ж дня і щиро привітав автора з вдалим літературним дебютом.

Прізвисько «новий Гоголь» настільки приросло до молодого прозаїка, що майже століття іще критики і читачі помічали: геній Достоевського — зовсім інший, здебільшого протилежний генію Гоголя.

Сам Достоевський завжди наполягав на драматичній формі свого першого твору і вважав його своїм художнім відкриттям, яким пізніше скористався для розробки нового типу прози і нової форми роману, яку літературознавець Михайло Бахтін назвав **поліфонічним романом** (за аналогією з поліфонією — багатоголоссям — у музиці, наприклад у творах Йоганна Себастьяна Баха). «Бідні люди» — повість у листах, де поки що звучать лише два голоси — бідного чиновника Макара Девушкіна та дівчини Вареньки, яку він кохає чистою, радше навіть батьківською любов'ю.

Отже, «маленька людина» в творі Достоевського здобула власний голос!.. Це було настільки незвично для читачів, що вони плутали голос героя твору Достоевського з голосом автора. Автор «Бідних людей» нарікав на своїх читачів: «В усьому вони звикли бачити пику письменника; я ж моєї не показував. А вони й не второпали, що то говорить Девушкін, а не я, і що Девушкін інакше говорити й не може». Звісно, людина з такою освітою і світоглядом, як Девушкін, насправді нічого подібного написати б не могла. У тому й полягає майстерність письменника, щоб читач, усвідомлюючи, що Девушкін так не написав би, усе ж припускав думку, що листи писав саме Девушкін...

БЕЗ ВИНИ ВИННІ

З 1847 року група петербурзької інтелектуальної молоді почала щоп'ятниці збиратися на квартирі співробітника міністерства закордонних справ Михайла Буташевича-Петра-

¹ **Н а т у р а л ь н а ш к о л а** — умовна назва початкового етапу розвитку реалізму в російській літературі 40-х рр. XIX століття. Основні її принципи — заперечення тогочасної соціально-політичної дійсності, інтерес до повсякденного життя, співчутливе зображення представників демократичних верств суспільства.

шевського. Обговорювали нові філософські та політичні ідеї, державний устрій Росії та можливості його покращення. Після французької революції 1848 року, відгомін якої прокотився всією Європою, розмови петрашевців набули революційного характеру. Агенти спецслужб інформували державні органи про небезпечні зібрання протягом року. 15 квітня 1849 року на черговій «п'ятниці» у Петрашевського Достоевський читає один з найвідвертіших антиурядових маніфестів «ідейного батька» молодих революціонерів — Віссаріона Белінського, який нещодавно помер. То був відкритий лист до Миколи Гоголя, заборонений цензурою. А вже 23 квітня 37 постійних учасників «п'ятниць» заарештовано і на сім місяців слідства ув'язнено у Петропавлівській фортеці. Вирок Петрашевському, Достоевському та іншим найактивнішим петрашевцям — смертна кара. В очікуванні неминучої смерті на Семенівському плацу «усе життя подумки промайнуло, як у калейдоскопі, — швидко, як блискавка», — згадував потім Достоевський. І раптом перед стратою петрашевців верхи прискакав ад'ютант царя і оголосив, що імператор «помилував бунтівників»: замінив смертну кару чотирма роками каторжних робіт, а після цього — солдатською службою.

Отже, з петербурзькими петрашевцями миколаївський уряд розправився приблизно так, як перед тим з групою української інтелектуальної молоді — членами київського Кирило-Мефодіївського братства. Достоевського у віці близько тридцяти років спіткала доля Шевченка, якого засудили до десятирічного заслання, коли видатному поетові-борцеві було лише трохи за тридцять...

Шістнадцять діб, незважаючи на сорокаградусний мороз, у відкритих санях везли Достоевського та його товаришів до Західного Сибіру. Там, у місті Тобольську, молодих каторжан відвідали дружини декабристів — Наталя Фонвізіна і Параскевія Анненкова, які двадцять років тому добровільно приїхали до Сибіру розділити важку долю своїх чоловіків — таких же тоді молодих бунтарів, як «петрашевці». Високоосвічені, багаті, красиві й молоді, дворянки мужньо залишилися тут назавжди, аби розраджувати своїх чоловіків, нести усім каторжанам Слово Боже. Ту книжку — Євангеліє, подароване вірними дружинами декабристів, Достоевський свято беріг до смерті.

Умови життя і роботи у тобольському острозі були жахливі. Достоевський спав на спільних нарах (по три дошки на брата) з убивцями, злодіями, ґвалтівниками. А вдень, стоячи по коліна в холодній річці, каторжани розбирали старі іржаві човни. Носити цеглу з берега на будівництво казарми уже вважалося порівняно легкою роботою...

Після тобольського острога митцеві судилося пережити нічим не кращий омський, потім — солдатську службу в Семіпалатинську, що інколи була важчою за каторгу. Лише через кілька років Достоевський отримав офіцерський чин. У Семіпалатинську він уперше покохав — і одружився.

Тим часом Микола I помер, і новий цар — Олександр II — дозволив петрашевцям повернутися до столиці. 1859 року Достоевський розпочав роботу над «*Записками з Мертвого дому*» — спогадами про каторгу, які завершив 1861 року.

ЖОРСТОКИЙ ГУМАНІСТ

«Не знаю кращої книжки з усієї нової літератури, включаючи Пушкіна, — захоплено відгукнувся Лев Толстой про «Записки...» Достоевського. — Погляд... щирий, природний і християнський».

Як пам'ятаємо, побачити «людину в людині» Достоевський і в ранніх творах вважав своїм головним завданням. Жорстока доля ніби випробовувала письменника: чи зможе він побачити «людину в людині» й у «Записках з Мертвого дому», де і в людях, здається, все вмерло, а все ж то живі люди, і таких на світі багато... «Та це, можливо, і є найобдарованіший, найсильніший народ з усього народу нашого. Але згинули даремно могутні сили, згинули ненормально, незаконно, незворотно. А хто винний? Оце б то й воно: хто винний?» Диявол-спокусник, гріхи людські — таку відповідь можна було б вважати справді християнською.

Погляд Достоевського не лише Толстой вважав християнським. Гуманізм Федора Михайловича часто називають «жорстоким». І чи можна взагалі назвати Достоевського «гуманістом»? Адже в центрі його світу стоїть не звичайна людина, а богорівна. Сина Божого теж мучили жорстоко і безневинно. Хоч Ісус Христос був безгрішним, люди покарали Його, як і найбільших злочинців, — прирекли на смерть. Син Божий мусив страждати на хресті, бо не було іншої змоги припинити щоденної роботи диявола.

Бог дав людині свободу дій, тому не може прямо керувати людськими вчинками, завжди вибираємо, як діяти, ми самі! Коли Ісус добровільно прийняв муки за всіх нас — і мертвих, і живих, і ще не народжених, — Він перебрав на себе й людські гріхи, тож люди повинні вірити у це і, дотримуючись Божих заповідей, мати життя вічне. Чому ж більшість не вірить? Адже, вірячи, як сказав ще у XVII столітті Блез Паскаль, люди нічим не ризикують («Якщо Його нема, ви не втрачаєте нічого; якщо Він є, отримуєте все»). «Жорстокість» такого гуманізму саме в тому й полягає, що ніхто не може заборонити людині любити не світло, а

темряву: «...світло прийшло у світ, а люди полюбили темряву більше як світло, бо діла були лихі! Бо кожен, хто робить зло, ненавидить світло і не йде до світла, щоб не викрилися діла його, бо вони злі» (Євангеліє від Івана, 3:19—20).

Отже, «жорстокість» такого «гуманізму» саме в тому й полягає, що людині прямо говорять: ти можеш або зріднитися з Ісусом і бути таким праведником, як Він (у Достоєвського є роман, головний герой якого — справжній святенник, а суспільство називає його так, як автор — свій роман: «Ідіот»); або ти можеш зріднитися з диявольськими силами і, таким чином, уподібнитися їм (роман-пророцтво на все ХХ століття: «Біси»). А третью, стверджує Достоєвський, нікому не дано.

Знаючи — не тільки з Євангелія, а й із власного досвіду на каторзі, — що «кожен, хто робить лихе, ненавидить світло і не приходить до світла», Достоєвський сильніше за сучасників відчував катастрофічне наростання зла в світі й відобразив це у своїх творах. У відносно спокійному ХІХ столітті Достоєвського вважали «жорстоким», «темним», «злим» — така вже доля всіх пророків...

І лише коли світове зло стає очевидним, романи Достоєвського починають перекладати всіма мовами, наслідувати в літературах Європи, США та Японії. І водночас — звинувачувати його ж у надто «оптимістичному» погляді на світ, у наївності: мовляв, письменник вірив, що краса світ врятує і що кожен злочинець зазнає кари насамперед від власної совісті... І, врешті-решт, відкидати геть як «психопата», читання якого призвичаює молодь до шкідливої звички (не знайшовши їй точного визначення, критики називали схильність до самозаглиблення й психологічного аналізу «достоєвщиною»). Так, визначний український письменник Микола Хвильовий у статті «Апологети писаризму» (1926) з обуренням відкидає думку свого опонента про те, що українській молоді не можна не читати Достоєвського, бо тоді вона не матиме європейської освіти: адже цей російський письменник «заволодів думкою» цілої Європи... Хоч би й так, гадає Хвильовий: не можна «в ім'я російської літератури... штовхати нашу молодь в достоєвщину».

Тим часом принаймні для 10—20-х років захоплення Європи романами Достоєвського пояснити не складно. ХХ століття породило поняття *світова війна*. Не злочинці-каторжанини, не войовничі людоятери десь в Африці — майже кожний дорослий чоловік-європеєць узяв рушницю і застрелив не одного ворога-європеєця.

Проблема людини, яка щоденно переступає норму біблійної заповіді «не убий», з «химери» або «пророцтва» Достоєвського

стає буденністю. Однак у літературі початку ХХ століття (передусім російській) разом із збільшенням впливу творчості Достоевського зростає й опір «достоевщині».

У розпалі Першої світової війни талановитий російський письменник Іван Бунін пише оповідання «Петлисті вуха». Якщо більшість романів Достоевського має *детективний сюжет*, то оповідання Буніна — це *детектив навпаки, антидетектив*: в останній фразі сказано про те, що знайдено тіло жертви, і хоч убивця щойно вийшов за двері, автор не розслідує злочин. Його більше цікавить сам убивця на ім'я Адам — страшний символ гріховності людства.

Читачеві може здатися, що автор згодний з героєм-убивцею, який за кілька годин до вбивства заявив: «Досить вигадувати романи про злочини з карами, час уже написати про злочин без жодної кари... У війнах беруть участь тепер уже десятки мільйонів. Незабаром Європа стане суцільним царством убивць». Він згадує і героя Достоевського — Раскольника: мовляв, усе це вигадки письменника, бо щойно кожен убивця вже ніколи не житиме спокійно.

Однак хіба романом «Злочин і кара» Достоевський стверджував таку думку? І, нарешті, що ж таке «достоевщина», про яку так багато говорили упродовж ХХ століття? Невже твори Достоевського можуть небезпечно впливати на психіку читачів?

Спробуємо з'ясувати це на прикладі найхарактернішого роману Достоевського — «**Злочин і кара**».



1. Знайдіть у тексті параграфа відомості про ставлення молодого Достоевського до Бальзака і спробу його «співавторства» з французьким реалістом. Як ви думаєте, чому саме Бальзак (а не, скажімо, Стендаль) виявився для молодого Достоевського учителем реалізму?
2. Назвіть причини, з яких Достоевський на все життя зберіг Євангеліє, подароване йому дружинами декабристів у Тобольську.
3. Як ви розумієте термін *гуманізм*?



1. Якщо ви вже прочитали бодай один твір Достоевського, у вас склалось певне враження про нього як письменника. Поміркуйте: ваше враження ближче до сприйняття Достоевського його сучасниками («жорстокий», «темний») чи до сприйняття читачами ХХ століття («оптимістичний», «наївний»)?
2. Чи актуальна в наш час проблема «злочину і кари»? Які події початку ХХІ століття це підтверджують?



1. Проаналізуйте картину І. Глазунова «Біла ніч» (с. 65). Яким на полотні зображено письменника? Яку роль на полотні відіграє пейзаж? Що виражає кольорова гама? Які почуття у вас викликає ця картина?

ЖИТТЯ ЯК ДЗЕРКАЛО ЛІТЕРАТУРИ

У Гете — «Фауст», у Шекспіра — «Гамлет», у Данте — «Пекло», — у кожного великого письменника є книга, в яку він вклав усю душу. Така книга у Федора Достоєвського — «Злочин і кара». Ведучи мову про неї, ми будемо говорити разом із тим про «найвищі вершини творчості, яких коли-небудь сягав його геній», — скажемо ми услід за видатним російським письменником кінця XIX — початку XX століть Дмитром Мережковським.

Роман «Злочин і кара» написано за півтора року і надруковано 1866 року в журналі «Русский вестник». Пропонуючи видавцеві журналу М. Каткову свій новий (ще тільки задуманий) твір, Достоєвський писав йому, що ідея роману, «не може ні в чому суперечити» напрямку журналу — і далі розгорнув саму ідею:

Это — психологический отчёт одного преступления. Действие современное, в нынешнем году. Молодой человек, исключённый из студентов университета, мещанин по происхождению и живущий в бедности, поддавшись некоторым странным, «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе, решил разом выйти из скверного своего положения. Он решился убить одну старуху, титулярную советницу, дающую деньги на проценты... «Она никуда не годна?», «для чего она живёт?», «полезна ли она хоть кому-нибудь?» и т. д. — эти вопросы сбивают с толку молодого человека. Он решает убить её, наоборот, с тем чтоб сделать счастливою свою мать, живущую в уезде, избавить сестру, живущую в компаньонках у одних помещиков, от сластолюбивых притязаний главы этого помещичьего семейства — притязаний, грозящих ей гибелью, — докончить курс, уехать за границу и потом всю жизнь быть честным, твёрдым, неуклонным в исполнении «гуманного долга к человечеству» — чем уже, конечно, «загладится преступление»... Ему удаётся совершить своё преступление... Тут-то и развёртывается весь психологический процесс преступления. Неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берёт своё, и он кончает тем, что принуждён сам на себя донести... Налагаемое юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели, отчасти потому, что он и сам его нравственно требует... Выразить мне это хотелось именно на развитом, на нового поколения человеке, чтобы была ярче видна мысль.

Під час написання «Злочину і кари» Достоєвському було 44—45 років. Щойно перед цим його спіткало горе — дві смерті найближчих людей — дружини і брата Михайла. Закінчуючи написання і публікацію роману, він несподівано



Володимир Фаворський.
Портрет Ф. Достоевського.
1929 р.

закохався, зустрівши дівчину Ганну Сніткіну, яка невдовзі стала його дружиною і морально підтримувала письменника до кінця життя.

На той час Федір Михайлович був відомим у літературних колах як професійний письменник, тож редакція «Русского вестника» погодилася друкувати його роман з радістю.

Перші дві частини «Злочину і карі» побачили світ у січневому та лютневому номерах журналу і захопили увагу численних читачів. (Коли восени того ж року стенографістка Ганна Сніткіна — майбутня дружина письменника — входить до будинку Достоевського, щоб писати під його диктовку роман «Гравець», вона, за її власним

свідченням, жажнулася від того, що будинок — «той самий», в якому «мешкав» Раскольников. Отже, вона, як багато інших людей, розпочала читати «Злочин і кару» в журналі.) Коли Достоевський завершував роботу над черговими частинами роману для нового номера «Русского вестника», що мав вийти на початку квітня, стався замах на життя царя: 4 квітня в Олександра II стріляв молодий терорист, студент Дмитро Каракозов.

Постріл Каракозова став початком цілої серії замахів, останній з яких таки призвів до загибелі Олександра II (до речі, чи не наймудрішого з усіх російських царів, який здійснив одну з перших в Росії ліберальних реформ, зокрема 1861 року скасував кріпацтво). Ця подія глибоко вразила Достоевського, а ім'я Дмитра Каракозова з того часу не полишало свідомості митця (останній, незакінчений роман, в якому Достоевський спробував дати синтез усіх подій та ідей свого часу, називається «Брати Карамазови», а одного з братів звать Дмитром).

Та якщо самого письменника вразив збіг його думок про убивство «з ідейних міркувань» із замахом на життя царя, що відбувся насправді, то редакцію «Русского вестника» цей збіг налякав. І замість продовження роману в березневій книжці була додрукowana сторінка з повідомленням про замах Каракозова, а на обкладинці вміщено повідомлення: «Продовження роману «Злочин і кара» відкладається до наступної книжки, оскільки хвороба не дозволила автору переглянути рукопис перед друком, як він того бажав».

Потім був суд над Каракозовим, і терориста-невдачу було засуджено до страти. Що нестерпне очікування страти — це страшне покарання, Достоевський відчув на собі, тож сподівався на помилування юнака, однак даремно: студента було таки страчено, за іронією долі, 1 вересня того ж року. Достоевський вважав страту невинуватого жорстокістю, до того ж дії Каракозова не завдали цареві шкоди — як і революційні заклики петрашевців колись...

А якби замах удався?..

Достоевський, звісно, засуджував будь-яке вбивство, до того ж був палким прихильником Олександра II. Проте розумів і аргументи терористів, які прагнули знищити не стільки царя, як саму ідею самодержавства. Таке специфічне вбивство — ідеологічне, заради ідеї — характеризує політичних чи релігійних фанатиків.

Однак Достоевський навів усі аргументи для подібного вбивства до замаху Каракозова (і тепер, може, з жахом думає: а чи не вплинув Раскольников своєю аргументацією «вбивства заради людства» — на Каракозова?!). Адже злочин Раскольникова — саме ідеологічний.

Це не заважає творові Достоевського за своєю жанровою формою бути *детективним романом*. Є там і розумний детектив Порфирій Петрович, який веде цю справу — «фантастичну, похмуру, справу сучасну, нашого часу випадок, коли мутилося серце людське... Вбили за теорією», — одразу підозрює слідчий. З цього приводу Д. Мережковський зауважував:

У цій-бо теоретичності злочину і полягає весь жах, весь нескінченний трагізм становища Раскольникова. Для нього закритий останній вихід грішника — каяття, для нього нема каяття, бо й після вбивства, коли його терзають сумніви, він продовжує вірити в свої переконання, що виправдовують убивство... Найбільш руйнівна з-поміж пристрастей — фанатизм... Жоден з пороків не заглушає до такої міри голосу совісті... Є щось справді жахливе і майже нелюдське в таких фанатиках ідеї... Життя, страждання людей — для них ніщо, теорія, логічна формула — усе.

Ось ми і підійшли впритул до головного парадоксу роману «Злочин і кара». Даючи великому роману ту ж назву, яку він планував дати невеличкій повісті, Достоевський свідомо провокував читача звинуватити автора в «абстрактному психологізмі»: мовляв, наївно гадати, що будь-який злочинець згодом каятиметься, підсвідомо бажатиме кари...

Це, справді, було недоліком повісті, задуманої Достоевським. Усвідомивши це, письменник не обмежився повістю, а вирішив написати великий роман. До речі, кожен з романів Достоевського пов'язаний з авторською самокритикою. Вису-

нувши якусь тезу, автор, розгортаючи її в розгалужений сюжет, виявляє логічну хибність початкової тези. З урахуванням уточнень і будується сюжет, постає роман.

Авторська самокритика пов'язана із зображенням самокритичного героя. Порівнюючи Раскольника з іншими «ідейними» літературними злочинцями (у творах Байрона, Лермонтова, Стендаля), Д. Мережковський доходить висновку:

Корсар, Печорін, Жульєн постійно хизуються, ніби роль грають, наївно вірять у свою правоту і силу. А герой Достоевського вже сумнівається, чи має він рацію. Ті вмирають непримиренними, а для нього цей стан гордої самотності й розриву з людьми — лише тимчасова криза, перехід до іншого світогляду.

Отже, у процесі написання роману Достоевський відмовився від ідеї про муки совісті, що нібито очікують кожного злочинця. Остаточна ідея роману полягає у моральній необхідності покарання саме злочину Раскольника — покарання не зовнішнього, а внутрішнього. Достоевський переконався, що він як художник не має права покладатися лише на власний життєвий досвід; для художника має існувати інший, важливіший закон.

«ЦЕ ТИПОВО»

Йдеться про **реалізм** Достоевського. Сам він моделював Раскольника як **типовий образ**.

Може, правильно було б визначити роман «Злочин і кара» як «антинігілістичний»¹ — найкращий, найпереконливіший з-поміж інших. Так, Достоевський довів, що «нігілісти» загалом непогані хлопці, і якби хтось вчасно переконав їх у хибності їхніх засобів і цілей, вони б, можливо, не тільки зупинилися, а й визнали, що «лихі були їхні вчинки» — і прийшли до світла!..

Ми могли б іти до іншого, полярного тлумачення образу Раскольника — так, як інтерпретував Раскольника бунінський герой. Той сприймав його просто як ілюстрацію думки письменника (причому хибної), що злочину без кари *взагалі* не буває. Проте *взагалі* — слово не із словника реалізму, писати *взагалі* намагалися попередники реалістів у мистецтві слова.

Однак і зводити реалізм, зокрема реалізм Достоевського, до змалювання чи прояснення конкретної ситуації в певному суспільстві — значить виносити цей художній метод за межі мистецтва. І злочин Раскольника, і його особиста кара на-

¹ «Антинігілістичний» роман — один із видів соціально-психологічного роману, поширений у російській літературі в 60—70-х роках XIX століття. Ідейною темою такого роману було розвінчання молодих, революційно налаштованих героїв, для яких нібито всі попередні цінності людства були «нічим» (від лат. *nil* — ніщо).

справді мають відношення не до його «нігілізму» чи авторського «антинігілізму». Вони типові, тому що віддзеркалюють один із типових шляхів у людському серці — і до людського серця.

Сказані на початку роману грубі, жорстокі слова «до всього падлюка-людина звикає...» належать не Достоевському (хоч його досвід перебування на каторзі мав би засвідчувати це), а Раскольникову, який такого досвіду не мав. Однак думка про «падлюку-людину» з'явилася в нього після знайомства з типовим персонажем, введеним Достоевським ще в його першій повісті «Бідні люди». Цей персонаж, який на початку другого розділу знайомиться з Раскольниковим у шинку і рекомендується як титулярний радник Мармеладов, дуже нагадує Девушкіна: приторно-солодким прізвиськом, любов'ю до «високого і прекрасного» серед бруду реального життя, слабкою волею, небажанням дивитися у вічі цього самого життя, а головне — манерою висловлювати свої думки.

Дочка прекраснодушного Мармеладова змушена торгувати своїм тілом, щоб утримувати родину, яку сам Мармеладов прогдувати не може.

Однак який же колодязь зуміли викопати! — цинічно думає Раскольников після зустрічі з Мармеладовим і після того, як він почув його сльозливу розповідь про нещастя його родини. — І користуються! Диви, і користуються ж! І звикли. Поплакали і звикли. До всього падлюка-людина звикає!

Він задумався:

— Ну, а коли я збрехав, — мимоволі аж вигукнув він раптом, — коли справді не падлюка людина, весь взагалі рід людський, то значить, що інше все — забобони, самі тільки страхи напущені, і немає ніяких перешкод, і так тому й слід бути!..

Тобто як Сонечка Мармеладова нібито без «перешкод» і «страхів» займається проституцією, так і він, Раскольников, може і повинен убити.

Зверніть увагу на слово *взагалі* у цьому монолозі Раскольникова. Це його *еврика*, його поспішний висновок, хибне «відкриття». Сам відмовившись від поспішних узагальнень, автор роману саме цю відмову робить чи не основним сюжетним стрижнем. Герої Достоевського продираються до Істини крізь хащі абстракцій. Істина конкретна, жива, як живий Христос.



Микола Ге. Що є істина? Христос і Пілат. 1890 р.

«РОЗУМІЄТЕ ВИ, ЩО ОЗНАЧАЄ ЦЯ ЧИСТОТА?»

Як і кожна людина, Раскольников має індивідуальний досвід. Ось перше з небагатьох узагальнень, яке ми можемо зробити на підставі реалістичного відображення світу в романі Достоевського. Якби Раскольников не зустрівся з Мармеладовим і не почув історію Сонечки — він би не наважився на вбивство. Та якби він познайомився до вбивства з самою Сонечкою — він відмовився б від цієї безглуздої ідеї, бо знав би не абстрактну Сонечку, а чув її живий голос...

Та хіба ж обов'язково треба вбити когось чи скоїти інший злочин, щоб стати мудрішим? Щоб знайти відповідь, продовжимо спілкуватися з героями Достоевського.

Схильність до абстрактної жертвовності Раскольников може засудити і до того, як убиває. На жаль, засудити не в самому собі, а в іншій людині — сестрі Дунечці. Після розмови з Мармеладовим він читає лист від матері, де йдеться про заплановане Дунею одруження з Лужиным. Цим шлюбом сестра прагне вирішити матеріальні проблеми своєї сім'ї, як Сонечка проституцією — своєї. «Любові тут не може бути», — пише матуся. А що, коли не тільки любові, а й поваги не може бути, а натомість — відразу і зневага?

Зауважимо, що Раскольников на самоті міркує так, ніби розмовляє з живими співбесідниками. І якщо ми протягом дня пильно постежили б за власними думками, то з подивом віддали б шану Достоевському як глибокому психологу. Саме так — у діалозі — й народжується справжня людська думка. Чим



Дмитро Шмарінов. Ілюстрації до роману «Злочин і кара». XX ст.

складніша ситуація, в яку потрапляє людина, тим напруженішим стає її внутрішній діалог з уявними співбесідниками — спочатку з одним, потім з іншим. Таким чином діалог перетворюється на полілог, бо не тільки Раскольников з Мармеладовим, а й багато інших «голосів» підключаються до розмови про те, «чи падлюка людина» і що з цього випливає.

«ХІБА ПРИ ЗДОРОВОМУ РОЗУМІ ТАК МОЖНА МІРКУВАТИ, ЯК ВОНА?»

Один з основних «голосів», крім голосу самого Раскольникова, — Сонечкин.

Хіба при здоровому розумі так можна міркувати, як вона? Хіба так можна ходити над прірвою, прямо над смердючою ямою, в яку її вже втягає, і махати руками і вуха затикати, коли їй говорять про небезпеку? Що вона, чи не на чудо сподівається? І певно, що так. Хіба все це не ознаки божевілля?

Раскольников «уперто спинився на цій думці», бо «це пояснення йому подобалося навіть більш, ніж будь-яке інше».

Апостол Павло в одному з листів до одновірців-греків з міста Коринфа писав: «А ми проповідуємо Христа розп'ятого, це для язичників — безумство, для самих же покликаних — Божя сила та Божя мудрість! Бо й безумне Боже мудріше від людського, і немічне Боже — сильніше від людського!» (1 Кор., 1:23—25).

Якби Раскольников морально не перебував у глухому куті, то, напевно б, не побачив у проповіді Сонечки нічого, крім «безумства», навіть якби вона відкрито проповідувала вчення «Христа розп'ятого». Але не такими були обставини і стан душі Раскольникова, щоб вважати Соною безумною.

Так чи інакше, саме «безумній» Сонечці Раскольников вирішив відкрити правду про свій злочин. Спочатку — цинічно кинувши виклик її смиренню. «Я просто убив, — сказав він їй, — для себе убив, для себе одного... Мені треба було дізнатись... чи я право маю...»

Що ж відповідає на це Соня? Та майже нічого, доки він прямо не питає її: «Що робити?». До цього вона лише мучиться разом з ним, перебиваючи його розповідь короткими репліками: «Убивати? Убивати право маєте?.. І вбили!» Однак на Раскольникова її короткі репліки діють краще теоретичних аргументів, якими хтось хотів би заперечити його «право». «Хіба я старушонку вбив? — починає виправдовуватися він перед нею. — Я себе вбив, а не стару понку»... Ось така зовсім не логічна, проте виправдана психологічно еволюція відбувається упродовж кількох хвилин: від «для себе убив» — аж до «себе вбив».

Поступово Раскольников починає «так міркувати, як вона». І при цьому розуміти, що Соня насправді не є злочинницею, як він, адже свої ганебні заробітки витрачає не на себе. Соня свято вірить у те, що поки від її «блуду» залежить жити чи померти голодною смертю усій родині з малими дітьми, «Бог не допустить», щоб вона захворіла, збожеволіла або померла.

Парадоксально, як завжди, але переконливо Достоевський показує, як страшне життя його героїні поєднується з щирою християнською вірою. Це саме глибока віра, а не суто формальна релігійність... Образ Сина Божого, який засуджував гріх, але прощав грішника, — та «чудотворна» сила, що дає їй надію.

Коли Раскольников справді зрозумів Соню, йому відкрився вихід для грішників — каяття. Адже він і до цього страждав, сам себе подумки розпинав на хресті. Були вони з Сонею, як ті два злочинці, розп'яті з Ісусом, про яких розповідається в Євангелії від Луки. «Якщо Ти Христос, то спаси Себе й нас!» Обізвався ж той другий і докоряв Йому, кажучи: «Чи не боїшся Ти Бога, коли й сам на те засуджений? Але ми справедливо засуджені і належну плату за вчинки свої беремо — Цей же жодного зла не вчинив». І сказав до Ісуса: «Спогадай мене, Господи, коли прийдеш у Царство Своє!» І промовив до нього Ісус: «Поправді кажу тобі: будеш зі Мною сьогодні в раю!» Після розкаяння Раскольников став схожим на одного з них, що повірив Спасителю й попросив Його заступництва. В епілозі роману головний персонаж постає на каторзі після добровільного зізнання у скоєному злочині і суду над ним. Соня поїхала до Сибіру разом з Раскольниковим. В останній фразі автор повідомляє, що подальше життя його героя — це «історія поступового оновлення людини» для нового життя.



1. Як змінився задум роману «Злочин і кара» в процесі його написання? Чи відмовився Достоевський від своєї попередньої ідеї про те, що будь-який злочинець відчуває потребу в карі?
2. Чому Раскольников розповів Соні про свій злочин? Як ви вважаєте, чи розповів би він комусь про свій злочин, якби не познайомився з Сонею? Відповідь поясніть.
3. Поясніть слова Раскольникова: «Я захотів зважитись, і вбив».
4. Як і чому покався Раскольников?
5. Що Соня відповідає Раскольникову на його запитання: «Ти не покинеш мене?» Чи пояснює вона, чому відповідає саме так? Якщо пояснює, то знайдіть цей уривок у тексті. Якщо ні, спробуйте пояснити за неї.
6. Розкажіть про Порфирія Петровича? Що він за людина?
7. З якою метою Порфирій Петрович приходив до Раскольникова? Що він про нього знав? Звідки? Що пропонував?
8. Що змусило Раскольникова офіційно зізнатися у злочині: а) щире каяття? б) вплив Соні? в) попередження Порфирія Петровича про те, що він фактично розкрив злочин? г) усе це разом узяття? Свою відповідь обґрунтуйте.

9. Опишіть душевний стан Раскольника на каторзі на момент початку його хвороби. Як він на той час оцінював свій злочин?
10. Коли Раскольник полюбив Соню? Як ви гадаєте, це було справжнє кохання чи любов із вдячності? Доведіть свою відповідь.
11. З чого почалося «оновлення» Раскольника?

1. Що таке *фанатизм* і чому він часто призводить до злочину? Чому для фанатика покаяння вкрай складне?
2. Назвіть таку мету, яка для вас могла б виправдати будь-який спосіб її досягнення. Чи не позначиться ваш спосіб на існуванні реалізованої мети у подальшому житті?
- 3.* Чи можна ідеї, висловлені героями роману, приписувати самому автору? Чи можна визначити, ідеї яких героїв письменнику близькі? Якщо так, то чи можна назвати роман Достоевського *рівноправним діалогом (полілогом) ідей*? Відповідь поясніть.

1. Поясніть слово *поліфонізм*. Чи є різниця в його значенні стосовно музичного та літературного твору?
2. На якій підставі «Злочин і кара» можна віднести до жанрового різновиду *поліфонічного або діалогічного роману*?
3. Як манера говорити допомагає зрозуміти характер кожного з героїв твору? Наведіть приклади.
4. Будь-який діалог (полілог) можна розкласти на монологи. Оберіть одного з героїв роману і спробуйте бодай тезово накреслити його монолог, визначити його «голосову лінію» у творі.
5. Чи вважаєте ви і на підставі чого «Злочин і кара» *філософським романом; морально-психологічним романом*?
6. Чи можна роман «Злочин і кара» зарахувати до *детективного жанру*? Чи є тут злочинець і слідчий? Чи показано хід розслідування? Чи має твір інші ознаки, характерні для *детективного роману*?

1. Розгляньте ілюстрації Д. Шмарінова до роману «Злочин і кара» (с. 76). Чи вдалося художнику передати настрої роману?
2. Розгляньте картину М. Ге «Що є істина? Христос і Пілат» (с. 75). Як ви розумієте її назву?
3. Ознайомтеся з рубрикою «Символи епохи» (с. 80—81). Підготуйте розповідь про Товариство передвижників¹.

1. Якщо Пушкін і Гоголь, Стендаль і Бальзак належали до першого покоління реалістів, то Достоевський — до другого. Як Достоевський розвинув традиції своїх попередників? Наведіть приклади.
2. Наведіть аргументи на користь реалістичності роману Достоевського.
3. Поміркуйте, чому творчість Достоевського називають *новим словом у реалізмі*. Доведіть або спростуйте цю тезу.

¹ **Передвижники** — художники реалістичного, демократичного напрямку, які входили до найпередовішого на той час у Росії мистецького об'єднання — Товариства пересувних художніх виставок, організованого у 1870 році в Петербурзі, метою якого було естетико-просвітницьке виховання народних мас. Основою мистецтва передвижники проголосили реалізм, психологізм та гуманізм.



Василь Перов (1834—1882) — російський живописець, з 1866 року — академік Петербурзької академії мистецтв. Засновник Товариства передвижників. Один з перших, хто звернувся до російського методу зображення дійсності. Визнаний майстер побутового жанру та портрету.

«Портрет Ф. М. Достоевського» — картина, написана Перовим у 1872 році на замовлення П. М. Третьякова, який у своїй галереї в Москві збирав портрети видатних діячів російської культури і твори художників нової реалістичної школи. На час створення полотна Достоевському 51 рік, він автор «Записок з Мертвого дому», романів «Злочин і кара», «Ідіот». Картина виконана в єдиній сірувато-коричневій гамі. Постаць письменника нібито занурюється у напівтемряву і таким чином віддаляє глядача. Достоевський сидить на стільці в півоберта, закинувши ногу на ногу, обхопивши коліно руками. Художнику вдалося зобразити людину, повністю зосереджену на своїх думках. Відчуття «величі часу», коли «вся Росія... коливається над прірвою», притаманне письменнику трагедійного світобачення. Цю тривогу, яка ніколи не залишала письменника, вдалося передати на картині.

Перов не ідеалізує зовнішність Достоевського — на вигляд простої людини. Проте «простота» зовнішності письменника рівноважується глибокою духовністю.



Іван Крамськой (1837—1887) — російський живописець. Навчався в Академії у Санкт-Петербурзі, з 1869 року — її академік. Один із засновників Товариства пересувних художніх виставок.



У 1873 році Крамськой на замовлення П. М. Третьякова пише картину *«Портрет Л. М. Толстого»*.

На полотні зображено Толстого у віці 45 років, автора вже широковідомого на той час роману *«Війна і мир»*.

Крамському вдалося передати дивовижно живий, повний внутрішньої напруги, уважний і пронизливий погляд Толстого — його невеликі сірі очі владно притягують до себе. Риси особистості письменника — ясний глибокий розум, безмежна правдивість, моральна сила, активність і цілеспрямованість — також передано на портреті.

Зовнішність митця аж ніяк не ідеалізована художником: на глядача дивиться людина з вилицюватим обличчям, широким носом, бородою — дуже схожа на простого сільського чоловіка. Проте це тільки зовні. На портреті відтворено притаманне Крамському розуміння краси розуму і серця людини з піднесеним складом думок і почуттів.



ЛЕВ ТОЛСТОЙ
(1828—1910)

СУТНІСТЬ ПИТАННЯ БУТТЯ

Ім'я Толстого у світовій літературі стоїть поряд з іменами Гомера, Данте, Шекспіра, Сервантеса, Гете. Творам Льва Толстого притаманна така сила емоційного й інтелектуального впливу, що не кожний читач спроможний витримати це випробування. Чи не тому у Толстого завжди були і є не тільки віддані шанувальники, а й запеклі супротивники? Сучасного недосвідченого читача нерідко відлякує обсяг толстовських книжок. Але коли поринути в читання — то виникає духовна потреба все далі заглиблюватися в художній світ великого майстра. Людина, яка сама для себе підносить сутнісні питання буття — «що таке життя?», «що таке смерть?», «навіщо я живу?», — не зможе обминути Толстого, тому що це головні питання його творчості, які він висвітлює глибоко й багатогранно.

Турецький перекладач і критик Е. Гюней сказав: «...російські письменники вимагають дуже багато від людей. Вони не погоджуються із тим, щоб люди висували на передній план свої інтереси і свій егоїзм». Але устрій суспільства Нової і Новітньої доби вимагає від людини боротьби за власні інтереси. «Жорстокий вік», за словами Пушкіна, ставить будь-кого перед постійним вибором між тим, що потребують обставини і тим, що підказує совість.

Сила Христової правди, до якої все життя цілеспрямовано йшов Лев Толстой, розмежовує його шанувальників і послідовників з тими, хто не зміг прийняти толстовського непротилежності злу і звеличення суспільної ролі простолюдина, селянина. Протягом усього життя Лев Миколайович шукає нетра-

диційні відповіді на одвічні запитання. У ньому живе творчий нігілізм святого, що відштовхує владу всяких обставин над людиною як неживу, формальну. Отож і нам належить витримати моральний і естетичний іспит, вивчаючи творчість Толстого.

СПРАВА ЖИТТЯ

Лев Миколайович Толстой належав до вельможного дворянського роду. Найвідоміший з предків письменника — сподвижник Петра I Петро Андрійович Толстой, який і одержав від царя графський титул. Мати Льва Толстого походила з ще давнішого роду князів Волконських, які свій початок вели від Юрика.

Лев Миколайович був молодшим сином у сім'ї; народився 28 серпня 1828 року. Незабаром померла його мати. Він її не пам'ятав, оскільки на час її смерті не мав і двох років. Але ідеальне уявлення про матір Толстой проніс через усе життя. Чимало рис характеру й деякі подробиці життя своїх батьків письменник втілював у героях роману-епопеї «Війна і мир»: матері — в образі Марії Болконської, батька — в образі Миколи Ростова. Родина для Толстого в житті важила дуже багато. Саме в батьківському домі він пізнав те життя, яке стане його ідеалом, — прекрасне в гармонії людського єднання.

Лев Толстой народився і жив у Ясній Полянї, родовому маєтку Волконських у Тульській губернії. Тут його і поховано. Гармонія й краса природи, яку він пізнав дитиною, плекала в ньому потребу жити так, щоб відчувати, бачити, чути прекрас-



Будинок Толстих у Ясній Полянї

ний світ дерев і трав, звірів і птахів, води, землі і неба. Це переживання викликало думки про справжнє і неістинне життя, протилежність між природою і цивілізацією — і в цьому Толстой був продовжувачем Руссо, який стверджував, що європейська культура «зіпсувала» моральність людини. За Толстим, як і за Руссо, правдивим життям можуть жити лише люди, пов'язані з природою, землею, тобто селяни. Отаке парадоксальне переконання вельможного графа!

Простежимо деякі етапи життєвого і творчого шляху письменника.

Окрім Ясної Поляни, Толстой жив у Москві, Петербурзі, на Кавказі, перебував за кордоном, а його юнацькі роки минули у Казані. Тут він вступив до університету, обравши спочатку східнознавчий факультет, потім правничий. Але провчився Толстой в університеті недовго: його не задовольняла будь-яка обов'язкова система навчання. Ще юнаком він був самостійною людиною і прагнув усього дійти своїм розумом. Все життя він робив те, що вважав за потрібне. Що ж було потрібне Льву Толстому? Наприклад, у сорок років він за кілька місяців вивчив давньогрецьку мову, щоб читати в оригіналі Гомера й Платона. Вже в старості вивчив давньоєврейську, щоб прочитати в оригіналі Біблію. Наприкінці життя письменник володів широкими знаннями в найрізноманітніших галузях. Він провадив листування з вельми широким колом людей в усьому світі. Його адресатами були письменники, критики, філологи, державні діячі, люди різних віросповідань і переконань.

З юнацьких років і майже до самої смерті Толстой вів щоденник. З одного боку, це явище характерне для культури ХІХ століття, бо немало людей таким чином впорядковували своє духовне життя. З другого — Толстой відрізнявся від своїх сучасників у цьому, бо щоденник був для нього не тільки засобом самоаналізу, а й самовдосконалення, і найголовніше — щоденник став одним із джерел толстовської творчості. Чимало творів Толстого автобіографічні. Всі духовні сили письменник спрямовував на пошук сенсу життя і врешті дійшов висновку, що найвище людське знання — це знання людини, яке перевіряється не професійними здібностями, не патріотичними почуттями і не виконанням різних обов'язків. «Ми всі гадаємо, — писав він саме у щоденнику, — що наш обов'язок, покликання — це робити різні справи: виховувати дітей, нажити маєток, написати книжку, відкрити закон у науці і т. п. А воно в усіх лише одне — зробити так, щоб життя було цілісною, хорошою, розумною справою». У всьому живому є глибокий, внутрішній смисл, і він пов'язаний із життям цілого — Космосу, Абсолюту. Якщо людина не відчуває єдності зі

світом, якщо зосереджена на власній особі і не помічає інших, живе вона даремно. Толстой завжди простежував цей взаємозв'язок у своїх щоденниках і творах.

У літературу Лев Миколайович увійшов повістю «*Дитинство*», яка одразу привернула загальну увагу до талановитого митця.

У 50-ті роки Толстой перебуває на військовій службі на Кавказі, з початком Кримської війни — в Севастополі, потім повертається до мирного життя, оселяється у Петербурзі, згодом вирушає у закордонну подорож до Західної Європи. Його оповідання і повісті з'являються на сторінках прогресивних петербурзьких журналів. Здається, що життя літератора увійшло в звичне русло. Але для Толстого таке монотонне існування означало довгу зупинку в живому й мінливому русі буття, і він вирішує діяти радикально — «відректися» від літератури і зайнятися педагогікою. Толстой організував у Ясній Полянці школу для дітей кріпаків. У ті часи селянські діти вчилися у дячків або у відставних солдат. Головною спонукою до навчання був страх покари. Толстой же побудував навчання на цілковитій свободі учнів. Він уважав, що ознакою доброї освіти є задоволення, з яким вона сприймається, принука ж неефективна у процесі пізнання. Учням у його школі не задавали домашніх завдань, їх не вичитували за спізнання до школи, не карали за нетямущість. Дітям належало мати певність у тому, що вчитися — цікаво й радісно. Вони мали змогу розвиватися вільно, виходячи з особливостей їх природних обдарувань і зацікавлень.

До 1861 року в селах, які належали Толстому, було створено 21 школу. Викладачами тут були освічені юнаки і дівчата, представники молоді російської інтелігенції: Толстой намагався поєднати протилежні стани російського суспільства.

Думка про необхідність і можливість «братерського життя усіх людей» володіла свідомістю Толстого, і він шукав шляхів реалізації свого ідеалу.

У пошуках цієї істини Толстой на початку 60-х років заглибився в історичну науку. В імперії саме відбувалася селянська реформа, що різко змінювала країну, і мислитель відчув потребу збагнути історичні закономірності суспільних процесів. Була ще одна причина глибокої зацікавленості історією у Толстого — 1862 року виповнювалась 50-та річниця Вітчизняної війни з французами, і в Росії ця дата відзначалася дуже широко. Толстой думав про те, що під час війни 1812 року росіяни змогли об'єднатися, незважаючи на різний соціальний статус. Отже, бувають часи, коли людина жертвує власними інтереса-

ми заради суспільного блага. Аналізувати історичні події Толстой міг передусім у художніх образах, тож він розпочав роботу над романом-епопеєю «Війна і мир».

Цей твір читачі й дослідники літератури вважають унікальним. Його тема, яку визначено у назві, — саме життя в найширшому осягненні — особи, суспільства, людства. До речі, цю назву «підказав» Толстому Пушкін трагедією «Борис Годунов», у якій чернець Пимен, розмірковує, про що повинен писати літописець:

Розповідай, без мудрувань лукавих,
Все те, чому в житті ти свідком будеш:
Війну і мир, владик земних управу,
Угодників святії чудеса...

Досліджуючи глобальну тему війни і миру, письменник не міг обійти увагою проблему взаємозв'язку свободи та необхідності. Що таке вольовий акт особи? Як змінюється значення будь-якого людського вчинку, коли теперішнє стає минулим? Що таке сума всіх дій людей на Землі? Може, це і є історія? Чи можна визначити закони історичного розвитку людства? Такі питання постали перед митцем у процесі роботи над епопеєю. Відповідаючи на них, Толстой дійшов певних висновків.



1. Яке значення в житті Толстого мав щоденник? Чи є у вас потреба роздумувати про свої вчинки та бажання і робити це відверто наодинці з собою?
2. Чому, за Толстим, найголовніша мета людини — зробити життя «цілісною, хорошою, розумною справою»?
3. Які правила існували в яснополянській школі Толстого?
4. Як ви вважаєте, чому думка про необхідність «братерського життя усіх людей» є однією з провідних у житті й творчості Толстого? У яких діях та вчинках письменника вона виявляється?



1. У чому, на вашу думку, Толстой порушує традиційні уявлення про людину і життя взагалі?
2. Великий французький просвітитель XVIII століття Жан Жак Руссо вважав, що людина за своєю природою є доброю і тільки розвиток цивілізації робить її егоїстичною, тому — «люди злі». Як ви вважаєте, у чому Толстой продовжував філософію Руссо?

«БЕЗКОНЕЧНО МАЛИЙ МОМЕНТ СВОБОДИ...»

В особистому житті кожна людина в момент здійснення вчинку має свободу вибору. Толстой називає такий момент «безконечно малим моментом свободи в теперішньому». Але кожен даний момент часу стає минулим і перетворюється на акт історії. Він уже неповторний і ніколи не повернеться. Отже, неможлива свобода дій людини стосовно минулого. Певні події вже відбулися, з ряду можливостей вибрано

лише одну, вона й стає історичним фактом. Якщо це так, хід історичних подій людина змінити неспроможна. Проте людина кожної миті робить вибір — свідомий чи неусвідомлений. Сума всіх індивідуальних вчинків становить собою спільне життя суспільства, тобто історію. Тому немає людини, яка не була б учасником історії. Отже, хід історії залежить не лише від рішень імператорів і полководців, а й від того, що кожна людина здійснює у своєму житті.

Життя — це велика таїна, і той, хто наближається до її розкриття, відчуває радість. Толстой твердив: «Справа життя людини — радість. Радій небу, сонцю, зіркам, траві, тваринам, людям. Зникає ця радість — значить, ти помилився у чомусь, шукай помилку й виправляй». Людина, хоч і вільна у своїх вчинках, несе моральну відповідальність за кожен свій вчинок. Адже він може бути актом добра, який поєднує людей, або актом зла, який людей роз'єднує, — і саме це виявляє, чи живе людина справжнім життям, чи її життя — лише ілюзія, фікція. Ці та інші проблеми Лев Толстой порушив у «*Війні і мирі*».

РОМАН-ЕПОПЕЯ «ВІЙНА І МИР»

Цей твір вражає і обсягом, і кількістю персонажів (понад п'ятсот), і масштабністю зображених подій. Тут є любов і ненависть, щастя й горе, світлі почуття й низькі інтриги, дитячі ігри й воєнні баталії, народження й смерть, світські бали й побутові сцени. І кожную дійову особу, що бере участь у цих подіях, автор випробовує часом, історією.

Те, що зазвичай зображується у творах різних жанрів, Толстой вмістив у одному. І тому сам письменник говорив, що твір цей — «не роман, ще менше поема, ще менше історична хроніка». «Війну і мир» сам він називав книгою і порівнював її з епосом Гомера. Дослідники назвали «Війну і мир» романом-епопеєю.

Роман — це провідний жанр літератури, починаючи з XVIII століття, а XIX століття демонструє його розквіт. Предмет романного жанру — доля окремих людей, їхнє щоденне життя, причому герой роману висвітлюється, згідно з концепцією видатного російського літературознавця М. Бахтіна, «не як готовий і незмінний», а як такий, що «утверджується, змінюється, виховується життям». Приватне життя окремої людини досліджується в динаміці, еволюції, у складних стосунках героя з навколишнім світом.

З давньогрецьким словом *епос* міцно пов'язане уявлення про художнє відтворення життя в його цілісності: в епосі розкривається епохальність життя народу, його сутність.

«Війна і мир» має ознаки роману й епосу. Доля кожного героя твору міцно пов'язана з життям народу, з епохою.

Поразка військ Наполеона у 1812 році, на думку Толстого, не була випадковою. Але щоб донести цю істину до читацької свідомості, треба було почати від супротивного, тобто з доби невдач і поразок. Адже Росія воювала з Францією і 1805 року, і 1807-го у складі союзницьких військ. Чому Наполеон, «геній» війни, зі своєю неперевершеною армією одержував блискучі перемоги і що сталося у 1812 році? Чи то Фортуна відвернулася від французького імператора? Чи то була історична необхідність? Толстой опрацював величезну кількість наукових праць як вчених французької історіографічної школи, так і російських істориків, але вони його не задовольнили.

Найбільший інтерес у Толстого викликала емоційна сфера, бо вчинки людини визначає передусім світ почуттів і бажань, а потім вже — думок. Коли почуття і бажання мільйонів абсолютно різних людей збігаються, стається велика історична подія. «Будь-який історичний факт, — зафіксував у щоденнику Толстой, — необхідно пояснювати людяно». З таких позицій і написано роман «Війна і мир».

Толстой не поділяє події на більш і менш значущі залежно від того, зображують вони домашній побут чи воєнні події. Письменник відтворює психічний стан людини у момент, коли життя виходить із усталеного русла. Людині в такій ситуації здається, що всьому кінець, але саме тоді й розквітає раптом в її душі відчуття свободи, повноти буття, «справжнього» життя, на противагу звичним обставинам існування. Цю думку висловлює П'єр після страждань, яких він зазнав у полоні: «Ми думаємо, що як нас викине із звичайної доріжки — все пропало, а тут тільки починається нове, хороше».

«СЕЙ ВЕРШНИК, ЩО ПІД НИМ СХИЛИЛИСЯ ЦАРІ...»

1799—1814 роки історики називають Наполеонівською епохою. Весь цей час Франція, якою правив Бонапарт, воювала з європейськими державами. У результаті воєнних перемог французи за десять років підкорили більшість країн Західної Європи. Ідеї, плани й результати діяльності Наполеона вражали своєю грандіозністю. Здавалося, що він, попри всі закони історії та права, перекроював світ на свій розсуд. Наполеон оголосив себе прихильником революційних реформ, скасував кріпацтво, утвердив рівність прав усіх громадян перед законом. От чому ставлення до Наполеона розділило європейське суспільство: в очах одних він був геніальним продовжувачем справи Великої революції, інші вважали його контрреволюціонером, який знищив рево-



Василь Верещагін. Наполеон і маршал Лористон¹. 1899—1900 рр.

люцію, треті вбачали в ньому узурпатора влади, котра по праву належить лише монарху. Але всіх вражало, як цей нікому не відомий корсиканець із зубожілої дворянської родини став володарем половини світу, перед яким схилялися народи й короновані особи. З 1812 року Наполеон зазнавав поразку за поразкою, втратив престол, був висланий на острів св. Єлени, де й помер 1821 року. Французький народ почав творити легенду про виняткову особистість, обранця долі, страдника-вигнанця; до цього долучилися всі великі романтики: Байрон, Гейне, Лермонтов, Гюго, Беранже, Пушкін. Наполеонівська доля стала символом епохи. Французький реалістичний роман XIX століття відобразив її в долі таких героїв, як Жульєн Сорель Стендаля або Растіньяк Бальзака.

У 60-ті роки до образу Наполеона звертаються російські класики — Достоевський у романі «Злочин і кара» та Толстой в епопеї «Війна і мир».

¹ Маршал Лористон — один з генерал-ад'ютантів Наполеона, — відправлений імператором у ставку головнокомандуючого російською армією фельдмаршала М. І. Кутузова з пропозицією про мир. Лористон розумів, що Кутузов не погодиться на переговори, і намагався переконати в цьому Бонапарта. Врешті-решт маршал змушений був виконати доручення імператора. Момент, коли Наполеон дає останні настанови Лористону, зобразив на полотні В. Верещагін.

В особистості Наполеона, як переконливо показали письменники різних країн, знайшло своє відображення буржуазне ставлення до життя, характерне тим, що всі життєві інтереси для людини вичерпуються особистими бажаннями й цілями. Толстой показує, як кожен із героїв чесних, благородних, справедливих у своєму захопленні Наполеоном знає особистої поразки і потім розплутує складний клубок суперечностей в пошуках загального смислу людського буття.

«ІСТИНА НЕ ОСЯГАЄТЬСЯ РОЗУМОМ...»

П'єр після дуелі з Долоховим карається тим, що мало не вбив людину, розмірковує над питаннями життя і смерті, сенсу людського буття. На деякі запитання герой знаходить відповідь після зустрічі з масоном Баздєєвим, який переконав П'єра в тому, що спільна мета життя людей насправді існує, що правду й істину не бачать люди, вражені моральною сліпотою. Починається масонський період шукань П'єра, який призводить його до розуміння гармонії буття. І все ж лише через страждання — війну, страшну пожежу в Москві, кров і сльози, французький полон — П'єр пізнає істину. Толстой показує, що істину можна пізнати лише на власному досвіді. Як каже старий масон П'єру, істина «не осягається розумом, а осягається життям». Це не означає, що Толстой зовсім не довіряв розуму. Адже його улюблені герої постійно аналізують всі події свого життя з позиції вищих людських цінностей. Думка і життя — різні категорії, а Толстому потрібно було довести, що вони нерозривно пов'язані. Пам'ятаємо, чим людина живе перш за все — думками, чи почуттями і бажаннями? Ось чому Толстой дуже любив вирази Афанасія Фета: «розум розуму» і «розум серця», і перевагу віддавав «розумному серцю». Робота «думки без серця», за Толстим, ніколи не приведе людину до найважливішого знання — знання смислу свого життя, необхідного для відчуття щастя.

«БАЖАННЯ СЛАВИ»

Герої «Війни і миру» П'єр Безухов і Андрій Болконський — різні особистості, але їх об'єднує прагнення знайти істину. Духовний і життєвий шлях князя Андрія позначений драматичними подіями.

У романі зло найчастіше пов'язане з вищим світським товариством, бо для Толстого — це не просто дворянство, до якого він і сам належав, а певне узагальнення. За Толстим, є природні об'єднання людей і штучні, в яких люди консолідується за рахунок спільних інтересів. Якщо немає

спільних інтересів, а є тільки власний, — діяльність такої особи найчастіше спрямована не на добрі справи. Для автора вище товариство — це «модель» штучної людської спільноти, це особливий світ, позбавлений моральних основ.

За своїм походженням і вихованням князь Андрій належить до вищої російської аристократії. Але він ще й «аристократ духу» — людина найвищих духовних запитів і устремлень. Він не прихильний до знаті, його ж дружина не поділяє цих почуттів. Тому від мирного життя (в якому миру немає, оскільки немає взаєморозуміння) князь Волконський іде на війну, мріючи про славу:

«Хочу слави, хочу бути відомим людям, лише для цього я живу. Я ніколи нікому не скажу цього, але Боже мій! Що ж мені робити, коли я нічого не люблю, крім слави, любові людської».

Князь Андрій прагне здійснити подвиг — це мить торжества над людиною та відчуття загальної любові до себе. За це він ладен віддати життя своє і навіть своїх близьких. При цьому князь розуміє неприродність такого бажання, але нічого вдіяти не може. Сяйво слави випромінює його потаємний кумир Наполеон, його блискуча військова кар'єра розбухує почуття й не дає спокою.

Своєрідним «Тулоном»¹ для князя стала Аустерлицька битва. Коли російські солдати почали тікати під натиском французів, Волконський схопив полкове знамено і кинувся назустріч ворогу, закликаючи за собою солдат. Проте виявилось, що довгоочікуваний момент подвигу притлумлює дріб'язкова суєта: біганина, непорозуміння, розгубленість і озлобленість. Князь Андрій бачить лише, як б'ються попереду на батареї російський артилерист і француз. Раптом він відчуває сильний біль у голові.

«Що це? Я падаю? У мене ноги підломлюються», — подумав він і впав на спину. Він розплющив очі, сподіваючись побачити, чим кінчилася боротьба французів з артилеристами, й бажаючи знати, вбито чи ні рудого артилериста, взято чи врятовано гармати. Але він нічого не бачив».

Цей епізод дуже важливий у творі. Поразка в Аустерлицькій битві — катастрофа і для російської армії, передбачувана головнокомандуючим Кутузовим, і особиста катастрофа для Волконського. Князь Андрій вчинив подвиг, але він нічого не змінив у загальному ході битви. Проте ця катастрофа оголила для героя сутність буття. У його свідомості відбувається злам, коли він, поранений, падає на спину горілиць і все ще прагне побачити, як розвиваються події, але не бачить нічого,

¹ Завоювання Тулона — перша важлива перемога Наполеона.

окрім неба. Так героєві відкривається нетлінність загального плину життя, яке символізується вічним для всіх людей небом. Нові переживання у передчутті близької смерті зруйнували цінності, які здавалися справжніми, і герой тільки тепер пізнав смисл життя у його повноті — «війну і мир», безконечне Небо і маленького Наполеона. І вперше князеві відкрилася цінність родинного щастя. А Наполеон постав обмеженим, егоїстичним, жорстоким, неспроможним розуміти цінність життя кожної людини.

Тихе життя і спокійне родинне щастя в Лисих Горах уявлялось йому. Він уже втішався цим щастям, коли раптом з'являвся Наполеон із своїм байдужим, обмеженим і щасливим від нещастя інших поглядом, і починалися сумніви, муки, і лише небо обіцяло заспокоєння.

Але родинне щастя не судилося героєві. Андрій Болконський повертається додому в ті хвилини, коли народжується його син і помирає молода дружина.

Два роки по тому Болконський живе в своєму маєтку Богучарові. Він — людина високої духовності, що прагне до досконалості, однак він завжди відчуває прірву між ідеалом і реальністю, між ідеєю досконалості і недосконалою дійсністю, тому йому важко жити.

Князя Андрія навідує в Богучарові П'єр, що переживає масонський період і відчуває захоплення перед можливостями реального добра.

Відбувається розмова П'єра з Андрієм. Їх знаменитий діалог — відкриття письменника. Висловлення своїх похмурих думок іншій людині, сприйняття інших думок та емоцій виводить із безвиході, тому що це справжнє спілкування, діалог. А в такому діалозі співбесідники дослухаються до «правди Цілого», і правда належить тому, хто якнайменше прагне осягти її, бо не ставить за мету утвердити свою думку як остаточну. Болконський і Безухов мають спільну мету — розкрити смисл життя людини й людства загалом. Вони обидва здатні ставитися критично до своїх висновків, запитувати себе: «чи не безглуздя все те, про що я думаю?» Лінійне, однобоке мислення неминуче призводить до хибного результату. В діалозі легше віднайти істину.

За словами автора, спілкування з П'єром стало епохою в житті князя Андрія — їхні діалоги допомогли розкрити драматизм і наповненість життя.

ЦІННІСТЬ ЖИТТЯ

Герої епопеї, аналізуючи події і факти, прагнуть з'ясувати призначення людини на землі. Людині чомусь не досить кон-

статації факту, вона хоче знати, навіщо якісь події відбуваються. Але розв'язання цього питання, яке мало б розплутати клубок життєвих суперечностей, обертається низкою нових питань. І тоді питання «*навіщо?*» не має активної сили, навпаки, сповнене безнадійності. П'єр і князь Андрій в періоди своїх криз саме так тлумачать зміст цього питання.

Але в книзі є героїня, для якої не існує питань. Вона не розмірковує над смыслом життя, бо кожен її вчинок це питання розв'язує — тим, як саме вона живе.

Це — Наташа Ростова. Вона володіє інтуїтивним знанням цінності життя, і якщо спробувати в цьому величезному творі визначити центральну постать, то це — саме Наташа. Глибинна сутність життя, за Толстим, виявляється у почутті свободи, радості, цілковитій відкритості світові, і Наташа втілює цей життєвий зміст повною мірою. Ось чому ця дівчина справляє великий вплив на людей — вона звільняє їх від стереотипів поведінки, звичних суджень, змушує переосмислити життєві цінності. Завдяки Наташі люди відриваються од усього штучного, удаваного, з чим вони пов'язані. Юна Ростова допомагає, сама того не відаючи, об'єднанню людей на новій, вільній основі.

Епізоди і події у «Війні і мирі» не поділяються за ступенем важливості на історичні та буденні. Реальне значення має те, що якоюсь мірою відкриває смисл життя, причому це відбувається незалежно від спрямованих зусиль свідомості й волі людини.

Щастю князя Андрія і Наташі не судилося збутися. Старий князь Болконський був проти цього шлюбу й умовою одруження визначив рік розлуки Андрія з Наташею, потай сподіваючись, що за цей час багато що може змінитися. Князь Андрій не може не скоритися батьковій волі. Він припускається фа-



Кадри з фільму «Війна і мир».

Режисер *С. Бондарчук*. Андрій Болконський — *В. Тихонов*,
Наташа Ростова — *Л. Савельєва*, П'єр Безухов — *С. Бондарчук*,
1965 р., СРСР

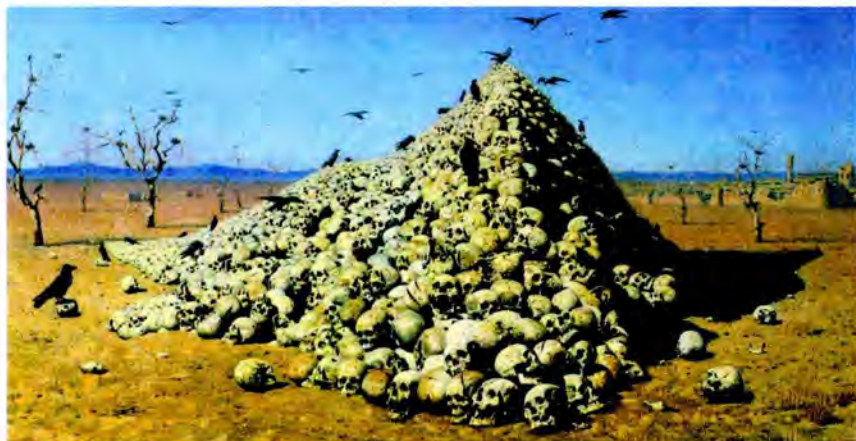
тальної помилки щодо своєї нареченої, з чого випливає, що він так і не зрозумів цієї дівчини.

Її реакція на повідомлення про те, що слід почекати, видається дивною. Адже їй лише шістнадцять років, і навіть за мірками тієї доби, це раннє заміжжя. Й усім ніби зрозуміло, що нічого особливого немає в тому, щоб весілля відбулося через рік. Що означає для Наташі *ці-лий рік*? Це означає, що хвилини й дні минають даремно, без виправдання, вони порожні. Для неї життя йде по хвилинах, вона їх розпізнає, відчуває неповторність кожної миті буття, її абсолютну цінність. Коли князь Андрій і П'єр пригнічені безрезультатністю пошуків відповіді на запитання «*навіщо?*», вони не цінують кожну життєву мить. А Наташа відчуває саме процес життя і це робить її головною героїнею роману про Життя в широкому значенні цього слова.

НАПОЛЕОНІВСЬКІ ПОРАЗКИ

А Життя — то грандіозна складність протиріч, трагедія, війна і мир! І тому повна Наташина відкритість життю, її природна потреба свободи призводить героїню до страшної кризи. На думку Толстого, Життя має глибокі, хоча й приховані цілі. Дівчині належить дізнатися, що в бажанні абсолютної свободи є й зворотний бік. Знайомство з Анатолем Курагіним, «кохання» до нього примушує Наташу пізнати різницю між справжньою свободою та її фікцією, і це пізнання дуже драматичне — воно закінчується зрадою князеві Андрію, цілковитим потьмаренням свідомості, невдалою втечею з Анатолем, спробою самогубства дівчини.

Герої Толстого пройдуть важким, але неминучим шляхом разом із народом у 1812 році, і це випробування відкриє для них життєву істину. Князеві Андрію за хвилину до смертельного поранення відкриється краса простого, земного життя, а коли у лазареті він побачить свого суперника Анатоля, який ридає після тяжкої операції, то зрозуміє зміст християнської заповіді, про яку завжди говорила його сестра, — любов до ворога і всепрощення. П'єрові після всього пережитого під час війни — нереалізованого плану вбивства Наполеона, заради чого він і залишився у Москві, після жахливої пожежі у стародавній російській столиці, спасіння маленької дівчинки, бійки з мародерами, арешту, розстрілу заарештованих, свідком якого він став, полону, принижень, фізичних мук, — відкривається зв'язок з нескінченним світом, коли герой бачить небо і зірки й раптом думає: «І все це моє, і все це в мені, і все це я!» Ця сцена — найвищий момент душевно-життєвого шляху героя і кульмінація всього твору. Бо у Толстого людина прагне



Василь Верещагін. Апофеоз війни. 1871 р.

стати всім світом. Наполеонівське бажання підкорити собі увесь світ — тільки удавана і неправдива форма втілення справжньої людської потреби. Будь-яка ієрархія і перевага однієї людини над іншою, як і однієї над усіма, руйнується зв'язком людини із безконечним. Своєю претензією на величність Наполеон принижує себе до нікчемності. Зв'язок людини з нескінченним зміцнює безумовну цінність і гідність людини.



1. Які філософські питання хвилювали Толстого під час написання «Війни і миру»?
2. Як ви думаєте, чому «істина не досягається розумом»? Як досягається істина з точки зору Толстого?
3. Чому європейське суспільство неоднозначно ставилось до Наполеона?
4. Чому Наполеона вважають «великим» і чому Толстой вважає його «малим»?
- 5.* Прочитайте уривок, що описує перший бал Наташі. Чому, на вашу думку, ця картина відкриває смисл людського буття? Чому для Толстого важливо, як танцює людина? Який «іспит» складає дівчина на балу?



1. У чому різниця між романом та епосом? Які епічні твори ви знаєте?
2. У чому незвичайність жанру роману-епопеї? Які романні риси наслідують твір Толстого? А які епічні?
3. Яке ставлення до світу і людини символізує, з точки зору Толстого, Наполеон?
- 4.* Як ви вважаєте, у чому різниця між *свободою* і *сваволею*? Кого з героїв можна назвати «вільним», а кого «свавільним»?
5. Що таке у світі «Війни і миру» думки про життя героїв і що таке саме життя? У чому між ними зв'язок і відмінність? Який вплив таке відкриття має на князя Андрія або П'єра?

6. Як ви думаєте, чим відрізняються поняття «розум серця» і «розум розуму»?

7. Поясніть, як ви розумієте назву роману.

8. Що з точки зору Льва Толстого означає «бути людиною» і в чому полягає сенс людського життя?



1. Що таке «свобода людини» за Толстим? Як ви вважаєте, у чому ваша свобода й несвобода? Свобода — це стан зовнішній чи внутрішній? Як письменник допомагає розібратися у цій проблемі?

2. Як ви розумієте думку Толстого про те, що «будь-який історичний факт необхідно пояснювати людяно»? Обґрунтуйте свою відповідь.



1. Герої роману не можуть знайти відповіді на запитання, що таке життя: ланцюг випадковостей чи взаємозв'язок усіх подій. Як би відповіли ви?

2. Коли людина, за Толстим, може відчути нескінченність світу і своєї душі?

3. Якими, на думку письменника, є основні життєві питання?



1. Як В. Верещагін на картині «Наполеон і маршал Лористон» (с. 89) за допомогою засобів живопису передає конфлікт Наполеона і Лористона? Чи був у Лористона шанс переконати імператора у безрезультативності його походу? Зіставте образи Наполеона на картині В. Верещагіна «Наполеон і маршал Лористон» та Ж. Л. Давида «Бонапарт на перевалі Сен-Бернар» (с. 42). Що спільного і відмінного?

2. Розгляньте картину В. Верещагіна «Апофеоз війни» (с. 95). Зіставте її з двома вищеназваними картинами. Які думки і почуття викликає у вас це зіставлення? Який висновок ви зробили? Визначте позицію Верещагіна і позицію Толстого щодо війни. Обґрунтуйте свою відповідь.

3. Розгляньте кадри з фільму «Війна і мир» режисера С. Бондарчука (с. 93). Як ви вважаєте, чи вдалось акторам передати ті почуття, які виникають між героями роману (сцена — перший бал Наташі)?

«ВСЕ ПЕРЕПЛУТАЛОСЬ У ДОМІ ОБЛОНСЬКИХ...» («АННА КАРЕНІНА»)

Однією з найактуальніших соціальних проблем у другій половині XIX століття стає розпад сім'ї. До цього часу Толстой, як людина і як митець, уже збагатився глибокими і складними враженнями свого сімейного життя. Тому в листі до письменника Миколи Лєскова Лев Толстой писав: «Зовсім не знають люди, що добре, а що погано. Гірше — думають, що знають і що добре саме те, що погане». Лев Миколайович завжди мав свою, незалежну від інших поглядів, думку щодо будь-якої соціально значущої проблеми, тому в романі «*Анна Кареніна*» він ставить проблеми сім'ї не тільки як соціально-психологічні, але і як морально-філософські, тож зумів сказати про відоме усім зовсім по-новому:

Всі щасливі сім'ї схожі одна на одну, кожна нещаслива сім'я нещаслива по-своєму. Все переплуталось у домі Облонських...

ПУШКІНСЬКІ МОТИВИ

Дослідники вважають роман «Анна Кареніна» найбільш «пушкінським» твором Толстого. Читаючи «Капітанську дочку» синові, Лев Миколайович так захопився повістю, що перечитав усі прозові твори великого письменника. У щоденнику він писав, як його вразили у прозі митця лаконічність і вміння переходити прямо до дії.

Пушкінські мотиви явно простежуються у романі Толстого. Немає сумнівів, що героїня «Анни Кареніної» стоїть поряд з героїнею «Євгенія Онегіна». Проте, якщо Пушкін зробив фінал свого роману відкритим, і доля Татьяни вирішена нею самою: вона відмовляється від кохання заради обов'язку і власної гідності, то Анна повністю підкоряється своїм почуттям, і це закінчується трагічно.

ПРОГРЕСИВНА КРИТИКА

Коли роман «Анна Кареніна» почали публікувати в журналі «Русский вестник» (1877), прогресивна критика, а за нею і значна частина читачів зрозуміли цей твір як толстовське вторгнення у так зване «жіноче питання».

Критика була обурена тим, що Толстой виявив свою глухість до передових віянь епохи і замість того, щоб слугувати спільній «справі» перебудови усіх соціальних інститутів суспільства, розважає публіку з вищого світу «епопеєю панських амурів», — як висловився Петро Ткачов, публіцист, ідеолог народницького руху.

Оцінку роману як найвищого художнього явища епохи не тільки в російській, але і в європейській літературі у 1876 році дав Ф. Достоевський. А в ХХ столітті визначний німецький прозаїк Томас Манн назвав «Анну Кареніну» «найкращим соціальним романом ХІХ століття».

У романі дві сюжетні лінії існують паралельно і тільки іноді перетинаються, але такою композицією письменник підкреслює складність і цілісність своєї думки.

ПЕРША СЮЖЕТНА ЛІНІЯ

Основою сюжету, композиції та системи образів роману «Анна Кареніна» є «думка сімейна». Все починається з сімейної драми між подружжям Облонських: дружина дізнається, що чоловік зрадив їй з гувернанткою-француженкою, вихователькою їхніх дітей, і заявляє йому, що не може жити з ним в одному домі. Цю ситуацію болісно переживають усі члени родини, усі відчують, «що нема ніякого смислу в їхньому співжитті і що на кожному заїзді люди, випадково зустрівшись, більше зв'язані між собою, ніж вони». Вже на початку роману автор показує, що стосунки між людьми, які

мають бути міцними, бо існують багато років, руйнуються однією запискою, написаною чоловіком до коханки.

Щоб повернути життя у звичайне русло, Стіва Облонський звертається за допомогою до своєї сестри Анни, яка є дружиною Олексія Олександровича Кареніна, високого петербурзького чиновника. Стіва приїздить на вокзал, щоб зустріти сестру, і в очікуванні поїзда розмовляє з приятелем, молодим графом Вронським, який зустрічає матір. Отже, перша зустріч героїв відбувається саме на вокзалі. Вокзал і залізниця входять до найважливіших художніх образів цього роману-трагедії і набувають символічного значення.

Вронський вперше бачить Анну, коли вона виходить з вагона і відчуває «потребу ще раз глянути на неї»:

Коли він оглянувся, вона теж повернула голову. Блискучі сірі очі, що здавалися темними від густих вій, уважно спинилися на його обличчі, наче вона впізнала його, і зразу ж перенеслися, ніби шукаючи когось, на натовп, що наближався. В цьому короткому погляді Вронський встиг помітити стриману жвавість, яка грала в неї на обличчі й пурхала між блискучими очима і ледве помітною усмішкою, що вигинала її рум'яні губи. Неначе щось буяюче так сповнювало її істоту, що мимоволі виявлялось то в блисківі її погляду, то в усмішці. Вона погасила навмисно світло в очах, та воно світилося проти її волі в ледве помітній усмішці.

Кохання між Анною і Вронським виникає з першого погляду. Не може не здивувати, що такий банальний літературний мотив, як «кохання з першого погляду», в зображенні Толстого стає картиною величезної художньої краси. Проте ця картина одразу ж набуває трагічного колориту, бо на станції сталося нещастя: сторож «не чув, як відходив поїзд, і його роз'їхали».

У цьому епізоді в один вузол зав'язані усі драматичні події цієї сюжетної лінії роману, насамперед кохання, пристрасть і смерть, причому цей таємничий зв'язок буття відчуває тільки Анна, тому що вона найбільш відкрита до життя людина.



1. Які соціальні й філософські проблеми аналізує Толстой у романі?
2. Як сприйняла роман Толстого прогресивна критика 1870-х років?



1. Дайте визначення роману, назвіть його основні ознаки. Чому дослідники вважають роман «Анна Кареніна» найбільш «пушкінським» твором Толстого?
2. На основі якого літературного мотиву побудовано у творі першу зустріч Анни і Вронського? Пригадайте, у яких художніх творах цей мотив відіграє вирішальну роль у зав'язці сюжету.
3. Що таке *символ*? Які образи в романі «Анна Кареніна» набувають символічного значення?



1. Як ви вважаєте, чому Томас Манн назвав «Анну Кареніну» «найкращим соціальним романом XIX століття»?

2. Коли на залізниці трапилося нещастя, усі герої цього епізоду з жахом реагують на подію, але тільки Анна відчуває зв'язок із цією трагедією. Як ви вважаєте, чому?

«ОБСТАНОВКА ЩАСТЯ»

У Москві Анні завдяки її такту і чуйності вдається примирити Стіву й Доллі Облонських, що викликає вдячність та любов і брата, і невістки. Анною щиро захоплюється і Кіті, вісімнадцятирічна сестра Доллі, яка закохана у Вронського. Кіті мріє про бал, від якого очікує повноти щастя, бо вірить — Вронський освідчиться їй саме там. Розмовляючи з Анною, дівчина уявляє собі цю вродливу жінку на балу. Кіті помітила, що Анна відрізняється від усіх світських красунь, так би мовити, талантом природності. Проте в картині балу образ Анни починає роздвоюватися. Кіті раптом побачила в одній із фігур кадрили Вронського з Анною і зрозуміла, що жінка «п'яна від хмелю збуджуваного нею захоплення», а винуватцем Анниного торжества й радості є Вронський.

У сцені балу все привабливе, що йде від Анни і міцно притягує до себе погляди і Вронського, і Кіті, письменник називає *«преlestная, преlestны»* — це російське слово означає найвищий ступінь привабливості, походить від давньоруського «лѣсть», тобто неправда, брехня, якою, за релігійними уявленнями, користується диявол, щоб підкорити людину своїй владі. У XIX столітті слово «преlestный» втратило своє первинне значення, але письменник неодноразово повторює його, і воно набуває забутого смислу.

Так починається кохання Вронського і Анни. Це пристрасть, яку не можна зупинити, вона має таку силу, якій підкоряються герої, але щось є у цьому почутті таке, що призводить їх до катастрофи.

Толстой змальовує людей з різним внутрішнім світом і з різним ставленням до життя. Мабуть, у цьому й зосереджена головна проблема. Здається, що Вронський і Анна у своєму коханні йдуть назустріч щастю, але їхнє щастя виявиться нещастям, тому що не буде визначено сенсу життя. Митця хвилювало,



Кадр із фільму
«Анна Кареніна».
Режисер О. Зархі.
Анна — Т. Самойлова,
1967 р., СРСР

що більшість людей не розуміли, що таке життя і навіщо воно. В одній з чорнових редакцій роману він писав: «Ми любимо собі уявляти нещастя чимось зосередженим, фактом, який здійснився, тоді як нещастя ніколи не буває подія, а нещастя є життя, довге життя нещасне, тобто таке життя, в якому зосталась обстановка щастя, а щастя, смисл життя втрачені».

Отже, за Толстим, щастя обов'язково пов'язане з сенсом життя. Проте зрозуміти це героям роману не вдається, тому такі протилежні їх долі.

«ЧИМ МИ ЖИВЕМО?»

Своєрідним автокоментарем до «Анни Кареніної» можна вважати праці письменника, створені вже після написання роману. В одній з них, у сьомій главі трактату «Сповідь», Толстой говорить, що в цивілізованій людини повністю втрачено уявлення про моральні основи, необхідні для життя.

Що ж відбувається з героями роману з точки зору ставлення до питання про сенс життя? Адже кожна людина прагне щастя. Щастя пов'язане з сімейним життям, тому що життя людини починається у сім'ї. Ставлення ж до сім'ї й до шлюбу в героїв різне.

Граф Вронський, аристократ із звучним прізвиськом, один з вищої петербурзької еліти, перед ним відкрита військово-придворна кар'єра, до можливостей якої він ставиться з гідністю: незалежно й спокійно. Людина величезного багатства і водночас проста й відверта. Він — завжди впевнений у собі і дуже привабливий. Цьому сприяють багатство, світські зв'язки, милість імператора. Олексій Вронський з'являється у творі, коли зустрічає на вокзалі матір, — один з багатьох у романі варіантів сімейних стосунків, трохи холоднуватих, але шанобливих з боку сина. Однак він «ніколи не знав сімейного життя», виховувався у Пажесьькому корпусі, а потім служив у полку. Мати його — колишня світська красуня, в якій було багато «романів», відомих усьому вищому товариству. Батька свого він майже не пам'ятав. Тому, за Толстим, Вронський не одержав найнеобхіднішого — освіти в сім'ї. Освіти, яку здобувають не за книгами чи у навчальних закладах, а в безпосередньому спілкуванні з матір'ю, батьком, братами, і це нічим не можна замінити. Тому в уяві графа Вронського стан одруженого чоловіка «чужий, ворожий, а найбільше — смішний». Кохання Анни змінило його життя, але зовсім не так, як він сподівався.

Вронський — благородна людина, що виявляється у його вчинках, — віддає частину свого спадку братові. Кодекс його правил честі розповсюджується і на Анну. Але коли починають виникати ситуації, не передбачені кодексом честі Олексія Вронського, він розуміє складність свого і її становища, «всі

труднощі при тій виставленості для очей усього вищого світу, в якій вони знаходились, приховувати своє кохання, брехати й обманювати». Вронський не хоче брехні, тому відчуває сором та огиду. Вагітність Анни теж потребує його благородства, але така ситуація зовсім нова для нього і ніяк не запланована. Він не зрозуміє Анну, коли після першого любовного побачення вона йому скаже: «Всьому кінець. У мене нічого нема, крім тебе. Пам'ятай це».

Перше побачення Анни і Вронського Толстой подає як картину повного краху мрій про щастя. Героїня розуміє, що змінила своє життя і нічого повернути назад не можна. Для Вронського відчуття нещастя неприпустиме, бо він — людина успіху, престижу з інстинктом завойовника і переможця.

Прозріння в тому, що є справжнє життя, приходиться до Вронського двічі. Перший раз під час його падіння на скачках, які є ще однією пристрастю героя. Сцена скачок у романі символізує «нервову швидкість» життя і змагання між людьми вищого кола у досягненні успіху.

На скачках Вронський припустився грубої помилки, а він — хороший наїзник. Чому? Толстой не дає прямої відповіді у романі, але ми розуміємо: Анна сказала Вронському про свою вагітність. Герою необхідно приймати рішення, яке повністю змінить його життя, він хвилюється, а на скачках потрібно бути зосередженим і спокійним. Тому, коли відбувається нещастя — падіння Вронського, загибель кобили Фру-Фру — він вперше у житті відчуває потрапіння і горе:

Ааа! — простогнав Вронський, схопившись за голову. — Ааа! Що я зробив! — прокричав він. — І програна скачка! І сам винен, ганебно, непростенно! І оця нещасна, мила, загублена кобила! Ааа! Що я зробив!.. Він повернувся і, не піднявши кашкета, що злетів з голови, пішов геть від гіподрому, сам не знаючи куди. Він почував себе нещасним. Вперше в житті його спіткало найтяжче нещастя, нещастя непоправне й таке, винною якого був він сам.

Вдруге прозирає Олексій Вронський під час тяжкої хвороби Анни після пологів. Жінка, перебуваючи між життям і смертю, запрошує до себе чоловіка та коханця, і, говорячи про необхідність прощення, змушує їх обох подати один одному руки. Це надзвичайна за своєю художньою силою картина. Толстой показує, що саме у складній ситуації люди відкривають у собі такі духовні можливості, які приводять до істини життя. Духовний переворот відбувається з внутрішньо холодним чоловіком Анни. Звертаючись до Вронського, Каренін говорить:

Коли я одержав телеграму,... я бажав її смерті... Але я побачив її і протиставив. І щастя прощення відкрило мені мій обов'язок. Я протиставив

зовсім. Я хочу підставити другу щоку, я хочу віддати сорочку, коли в мене забирають каптан, і молю Бога тільки про те, щоб він не відібрав у мене щастя прощення!... Ось моє становище. Ви можете затоптати мене в грязюку, зробити посміховищем для світу, я не покину її і ніколи й слова докори не скажу вам...

Щодо графа Вронського, то він не розуміє, що в поведінці Кареніна є «щось вище і навіть недоступне йому з його поглядами».

Так у внутрішньому світі Вронського відбувається руйнація усіх принципів, на яких трималося його життя. Він раптом розуміє, що поза коханням до Анни у його житті немає ніякого смислу, але й Анну він втрачає, навіть якщо вона й залишиться живою, то не зможе більше кохати його. І в цій критичній ситуації Вронський приходить до висновку: «Так божеволіють... і так стріляються... щоб не було соромно». Невдала спроба самогубства відновлює самоповагу Вронського і врешті-решт герої розривають усі зв'язки з минулим життям і від'їжджають за кордон.

Стіва Облонський — інший варіант «думки сімейної». Які погляди на життя у Стіви? Це запитання важливе тому, що за Толстим від ставлення до життя залежить доля людини. А Стіва, можна сказати, взірець «щасливої людини»: його любить увесь вищий світ Москви та Петербурга. Кожного ранку Степан Аркадійович читає свіжу газету ліберального напрямку, але він

не вибрав ні напряму, ні поглядів, а ці напрями і погляди самі приходили до нього, так само, як він не вибрав форми капелюха, чи сюртука, а брав ті, в яких ходять. А мати погляди йому, який жив у певному товаристві, при потребі деякої діяльності думки, що розвивається, ... було так само необхідно, як мати капелюх.

Тобто погляди, духовна діяльність — це своєрідна мода, якої обов'язково треба дотримуватись, не більше того.

Степан Аркадійович — батько сімейства, живе багато років у шлюбі, поважає дружину, любить дітей, але він не думає про родину. Девіз Облонського — «із усього зробити» насолоду. Він розтринькує спадок дружини, зовсім не думаючи про майбутнє своїх дітей. У нього немає грошей, щоб купити їм зимовий одяг, але є гроші, щоб подарувати балерині «коралики». У житті Стіви Облонського не існує проблем, його не цікавить смисл людського буття, тобто він замкнений у своєму егоїстичному існуванні, і будь-який зв'язок із загальним — видимість, ілюзія. Образ симпатичного Стіви розкриває проблему суспільного негаразду: відсутність духовних основ, які б поєднували людей. Це не означає, що Стіва не розуміє філософських, політичних та інших проблем, але вони ніяк не стосуються

його особистого існування. А духовне, коли воно ні до чого не зобов'язує людину, як вважає письменник, перетворюється на формальність.



1. Що відбувається на балу з Анною, Вронським, Кіті? Чому добра й прекрасна Анна відвертається від Кіті?
2. Розкажіть, як жив Олексій Вронський до зустрічі з Анною.
3. Що таке *щастя* і що таке *справжнє життя*, за уявленнями Вронського? У чому тут проблема?
4. Що символізує опис скачок у романі?
5. Що не може зрозуміти Вронський у поведінці Олексія Олександровича в той момент, коли Анна перебуває між життям і смертю?
6. На яких принципах базується життя Стіви Облонського, байдужого до всього, крім своїх задовольень? Яку суспільну проблему втілено у цьому образі?



1. Як ви вважаєте, що таке *думка сімейна* в «Анні Кареніній»? Обґрунтуйте свою думку.
2. Поясніть, як ви розумієте слова Толстого: «*Довге життя нещасне, тобто таке життя, в якому зосталась обстановка щастя, а щастя, смисл життя втрачені*»?



Поясніть, що таке закон саморозвитку художнього образу? У яких, на вашу думку, творах світового реалізму відображено дію цього закону? Обґрунтуйте свою відповідь.

Образ **Анни Кареніної** — найскладніший у романі. Анна незвичайна, талановита молода жінка, сповнена сил та енергії, народжена для щастя, гине, зіткнувшись з брехнею вищого світу, в якому вона виросла і отримала виховання.

Про її життя до зустрічі з Вронським дізнаємося вже коли виник між ними роман. У шлюбі Анна була духовно самотньою, що не поєднувалося з її вдачею. Тому її любов до сина Серьожі сповнена постійного хвилювання й трепету. Але це було до зустрічі. Те, що пережила Анна за тиждень у Москві і за одну ніч у поїзді, в якому вона поверталася до Петербурга, повністю змінило її погляди на життя, а значить, і саме життя. Сцена роздумів головної героїні у поїзді — справжнє художнє відкриття письменника, що досліджує невичерпну складність душі та неповторність кожного переживання людини. Нам треба запам'ятати образи веселого й страшного забутого героїні, бо вони у подальшому розвитку сюжету наберуть символічного й трагічного змісту. А поки що на зупинці Анна виходить на платформу станції...

Письменник описує заметіль. Цей опис природи передає внутрішній стан героїні. У російській літературі заметіль — особлива тема, і найбільшого художнього значення вона набуває у творчості Олександра Пушкіна. У його повісті «Заметіль» сильний вітер зі снігом змінює долю людей. Страшну, лякаючу силу завірюхи відображено митцем і у вірші «Біси», а в

повісті «Капітанська дочка» герой, що символізує стихійну силу народного бунту, Пугачов, з'являється прямо з хуртовини. Проте у Пушкіна є поезія, в якій сніг та вітер поєднано з красою закоханості:

И дева в сумерки выходит на крыльцо:
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!
Но бури севера не вредны русской розе,
Как жарко поцелуй пылает на морозе!
Как дева русская свежа в пыли снегов!
(«Зима. Что делать нам в деревне?»)

У романі Толстого розмова Анни з Вронським відбувається на станції, коли «страшна буря рвалась і свистіла між колесами вагонів».

— Я не знала, що ви їдете. Чого ви їдете? — сказала вона... І нестримна радість і пожвавлення сяяли в неї на обличчі.

— Чого я їду? — повторив він, дивлячись їй просто в вічі. — Ви знаєте, я їду для того, щоб бути там, де ви, — сказав він, — я не можу інакше.

І в цей же час, ніби подолавши перешкоди, вітер почав сипати снігом з дахів вагонів, затарабанив якимсь залізним відірваним листом, і попереду плаксиво й похмуро заревів густий свисток паровоза. Весь жах помітив здався їй тепер ще прекраснішим. Він сказав саме те, чого бажала її душа, але чого вона боялась розумом.

Цей прозовий уривок сприймається як поезія, що створює образи-символи, пов'язані з глибинними й вражаючими переживаннями героїв: помітив, холод, вітер, сніг, скрегіт металу, ревіння паровоза створюють єдину картину пристрасті, що сильніша за розум. Саме вони (і тільки вони!) здатні передати силу найважливіших почуттів як Анни, так і Вронського. Без цих символічних образів ми не зрозуміємо і трагедії, на яку приречені герої.

Кохання до Вронського Анна усвідомлює як катастрофу усього попереднього життя, але нічого протиставити своєму «злочину» не може. І життя героїні втрачає цілісність: все в ній починає роздвоюватися.

А ще Анна зіткнулася з тим, що у вищому світі підтримують таємну зраду, але не підтримують щире, відкрите кохання. Олексій Олександрович вирішив поговорити з дружиною і застерегти її від помилки. Він сподівався на відвертість такої щирої Анни. Розуміючи про що буде розмова, жінка відповідає так, ніби нічого не трапилось, їй самій дивно, як легко вона може брехати: «відчувала себе одягнуеною в непроникну броню брехні». Для сторонньої людини поведінка Анни здалася б природною, але не для Олексія Олександровича, який

знав її, знав, що, коли він лягав спати на п'ять хвилин пізніше, вона помічала і питала про причину, для нього, який знав, що про всякі радощі, веселощі, горе вона зразу ж казала йому, — для нього тепер бачити, що вона не хотіла помічати його стану, що не хотіла й слова сказати про себе, означало багато що.

Так Анна повністю відвертається від людини, яка була найближчою для неї протягом дев'яти років. Анна не захоче повірити у страждання чоловіка; знаючи свою провину перед ним, вона не себе, а його звинуватить у бездушності та лицемірстві. Внутрішні стосунки чоловіка й дружини повністю змінюються, а це означає, що життя втратило цілісність. Як покаже сюжет роману, нецілісне існування призводить до катастрофічних наслідків.

Толстой вважав, що люди роблять «вічну помилку», уявляючи собі частя «здійсненням бажання», і тому його дивувало, що більшість романів закінчується одруженням героїв, а головне — подальше їхнє життя — залишається в уяві читачів. Але справжня сутність речей, смисл людських вчинків розкриваються протягом усього життя і виходить, що розуміння частя і саме життя — це велика різниця. Життя Анни після того, як здійснилася її «чарівна мрія бути щасливою», стає тяжким. Вона бачить жакхливий сон, який має драматичні наслідки надприродних спроб «поєднати в одне коханця і батька своєї дитини...»

Толстой змальовує внутрішній стан Анни після її зізнання Олексію Олександровичу в день скачок і падіння Вронського. Зізнання означає, що вона переступила межу у своїх стосунках не тільки з чоловіком і коханцем, але й з усім суспільством. Як після цього жити?

Їй не тільки було важко, а й вона починала почувати страх перед новим, ніколи ще не звіданим душевним станом. Вона почувала, що в її душі все починає двоїтися, як двояться інколи предмети в стомлених очах. Вона не знала часом, чого вона боїться, чого бажає. Чи боїться вона і чи бажає вона того, що було, чи того, що буде, і чого саме вона бажає, вона не знала.



*Костянтин Рудаков.
Ілюстрація до роману
«Анна Кареніна».
Подружжя Кареніних.
XX ст.*

З цього жакливого стану треба якось виходити, Анна інстинктивно тягнеться до знайомих. Усі її знайомі — це люди вищого товариства, і Толстой ненав'язливо показує, яка існує різниця між Анною та її приятельками. Найближча приятелька Анни — Бетсі Тверська, княгиня, двоюрідна сестра Вронського. У неї збираються наймодніші жінки зі своїми кавалерами. Усі знають про любовні зв'язки Бетсі Тверської, Сафо Штольц, Лізи Меркалової та інших, але їхня поведінка, заснована на лицемірстві, яке давно стало правилом доброго тону, не порушує брехливих засад цього суспільства. Анна не розуміє: те, що так мучить її, зовсім обходить інших жінок вищого товариства. Бетсі говорить Анні:

Бачите, на одну й ту саму річ можна дивитися трагічно і зробити з неї муку, і дивитися просто й навіть весело. Можливо, ви схильні дивитися на речі занадто трагічно.

Це — своєрідна мораль, яка виправдовує життєву поведінку людини вищого світу і засновується на принципі самоствердження, коли точкою відліку в житті людини є «я сам, окремий». Така точка зору відштовхується від розуміння свого «я» не тільки як відокремленого від усього іншого в світі, але й як найголовнішого: все буде добре, коли ти зрозумієш, що нічого важливого у світі немає, окрім тебе самого, тільки треба не забувати про звичаї та правила, якими керується цивілізована частина суспільства. Цю точку зору висловлює й Степан Аркадійович Облонський: «в цьому ж і мета освіти: з усього робити насолоду». Такий тотальний егоїзм та егоцентризм у вишуканій та розкішній оболонці.



Михайло Врубель.
Побачення Анни з
сином. 1878 р.

Проте Анна інша, вона щира й відверта, глибока й справедлива, і коли відбувається її «падіння», то єдиний вихід, який вона знаходить, — це смерть.

Становище героїні не просто драматичне, воно трагічне, і повністю цей трагізм виступає, коли Анна хоче повернути сина. Вона не може сказати Вронському, що страждає без дитини, бо він не зрозуміє усієї глибини її нещастя, яке є платою за їхнє кохання. Таємно від графа (він так і не знатиме про драматичне побачення матері й сина) Анна у день народження Серьожі приходить у дім, що був її протягом дев'яти років.

Сцена побачення Анни з сином — одна з найбільш хвилюючих у романі. Кареніна приїжджає о восьмій годині ранку, коли син тільки прокинувся. Вона обіймає сонного хлопчика, жадібно оглядає його і бачить, як він змінився; в неї немає слів, щоб сказати про свою любов до нього і про своє нещастя, але Серьожа

зрозумів усе, що вона хотіла сказати йому. Він зрозумів, що вона була нещаслива і любила його. Він зрозумів... що матері з батьком не можна зустрічатись... Але одного він не міг зрозуміти: чому на її обличчі з'явився переляк і сором... Вона не винна, а боїться його і чогось соромиться... Він бачив, що вона страждає, і йому було жалко її.

Коли хлопчик, пригорнувшись до матері, пошепки прохає: «Ще не йди. Він не скоро прийде», — Анна відчуває біль, бо в неї немає ані прав, ані можливості бути з сином... Повернувшись у готель, вона розуміє, «хто був причиною її теперішнього горя».

Ще на першому побаченні Анна сказала Вронському, що крім нього в неї більше нікого немає. Після побачення з сином вона відчуває цей факт з новою силою, тепер єдине виправдання її життя полягає в коханні. Тому що Анна — людина, якій потрібно не просто життя, а осмислене, бо життя без смислу втрачає свою силу і перетворюється на абсурдність і зло. Тому кохання до Вронського стає єдиним смислом її життя. Але що собою являє це кохання?

«Анна Кареніна» — це роман про кохання, і тому у творі воно відіграє концептуальну роль. В XI главі першої частини, передаючи розмову Левіна з Облонським, Толстой згадує давньогрецького філософа Платона, який у трактаті «Бенкет» визначає, що справжня любов — це шлях людини до Істини, Краси й Безсмертя. Він назвав таку любов Афродітою Уранією, тобто Небесною, і тільки вона відкриває зв'язок між людиною та усім світом. Цій Афродіті протиставляється Афродіта Пандемос (Усенародна) — чуттєва, сексуальна пристрасть, яка відокремлює людину від світу й зосереджує її на собі.

Сучасник Толстого, російський філософ Володимир Соловйов вважав, що метою будь-якого існування є абсолютна повнота буття, і ця ідея присутня у свідомості кожної людини. Абсолютної повноти буття можна досягти тільки в любові до



Арам Ванеціан.
Побачення Анни з сином.
XX ст.



Герріх Манізер.
Ілюстрація до роману
«Анна Кареніна». 1904 р.

відчув презирство людей не тому, що «був поганий», а тому, що «він ганебно й огидно нещасливий». Анна була однією з тих, хто ненавидів його. Тепер вищий світ відцурається й від Анни і зневажатиме її за те, що вона насмілилася бути щасливою. Ставлення світського товариства до героїні найяскравіше видно, коли вона їде до театру послухати знамениту італійську співачку Патті. Кареніна, розуміючи, як її зустріне вищий світ, начебто кидає йому виклик. У Вронського поведінка Анни викликає роздратування. Вихід Анни в світ закінчується скандалом, принизливим для неї, але вона «збрала свої останні сили, щоб витримати взяту на себе роль». Роль зовнішнього спокою цілком удавалася їй, але Толстой говорить:

Хто не знав її і її кола, не чув усіх висловів співчуття, обурення й подиву жінок, що вона дозволила собі з'явитися в світі й показатися так помітно в своєму мереживному вбранні й зі своєю красою, ті милувалися спокоєм і красою цієї жінки і не догадувались, що вона переживала те саме, що людина, виставлена біля ганебного стовпа.

Кохання Анни і Вронського — це саме зв'язок, а не єднання, але цей зв'язок настільки складний і сильний, що призводить до трагедії.

Після останньої сварки з Вронським Анна їде вулицями Москви і думає про своє життя. Цей момент у романі є ще одним художнім відкриттям Толстого і вісником психологічних пошуків митців ХХ століття таких, як Джеймс Джойс або Марсель Пруст. Героїня звертає увагу на все, що зустрічається їй дорогою. Враження від побаченого перетікають у її думки. Вперше у літературі «потік життя» переходить у «потік свідо-

мости», а Анна вперше зіставляє своє життя з життям інших, і робить висновки.

...Ось цей задоволений собою... Він думав, що він мене знає. А він знає мене так само мало, як будь-хто на світі знає мене. Я сама не знаю. Я знаю свої апетити, як кажуть французи. От їм хочеться цього брудного морозива. Це вони знають напевно, — думала вона, дивлячись на двох хлопчиків, які спинили морозивника... Всім нам хочеться солодкого, смачного. Нема цукерок, то брудного морозива. І Кіті так само: не Вронський, то Левін. І вона заздрить мені і ненавидить мене. І всі ми ненавидимо одне одного. Я Кіті, Кіті мене. Ось це правда. ... Дзвонять до вечерні, і купець отой як акуратно хреститься!... Навіщо ці церкви, цей дзвін і ця неправда? Тільки для того, щоб приховати, що ми всі ненавидимо одне одного, як оті візники, що з такою люття лаються. Яшвін (приятель Вронського) каже: він мене хоче залишити без сорочки, а я його. Ось це правда!

Думки Анни, що так її захопили, є художнім відображенням думок німецького філософа XIX століття Артура Шопенгауера. У своїй філософській праці «Світ як воля і уявлення» мислитель доводить, як суттю будь-якого життя є воля, ірраціональна сила, незадоволеність, що штовхає природні сили (рослинні, тваринні, людські) на безперервну боротьбу за право домінувати одне над одним. Ця виснажлива боротьба вчить людину підкоряти природу й собі подібних, культивує найжорстокіші форми егоїзму. Тому що людина є найдосконалішою «об'єктивацією» волі до життя, найбільшою істотою бажань. Покинута усіма, самотня й невпевнена ні у чому, вона поринає в стихію тривоги й загрози, що зростають. Тому життя — безперервна боротьба за існування, у якому є тільки одна безумовність: нищівна поразка у фіналі — смерть. Трагічним є не тільки існування людини, а й уся історія людства, яку можна розказати тільки як історію війн та заколотів.

Відкриття Анною світу Толстой називає «пронизливим світлом», яке «відкривало їй тепер смисл життя і людських відносин». Вона відчуває, що її кохання стає «все палкішим», а Вронський «дедалі хоче відійти від мене». І знову, розглядаючи вулиці великого міста, жінка усвідомила все, до кінця, «по-шопенгауєрівськи»:

Цих вулиць я зовсім не знаю. Гори якісь, і все будинки, будинки... І в будинках усе люди, люди... Скільки їх, краю нема, і всі ненавидять одне одного.

Ці висновки про неправду і зло навколишнього світу ніби заспокоюють героїню. Анна розуміє, що її доля відображає загальний стан трагічного людського життя:

— Ну, нехай я придумаю собі те, чого я хочу, щоб бути щасливою. Ну? Я дістаю розлучення, Олексій Олександрович віддає мені Серьо-

жу, і я виходжу заміж за Вронського. Що ж, Кіті перестане так дивитись на мене, як вона дивилась сьогодні? Ні. А Серьожа перестане питати чи думати про моїх двох чоловіків? А між мною і Вронським яке ж я придумаю нове почуття? Чи можливе якесь хоча б не щастя вже, а тільки не мука? Ні й ні! — відповіла вона собі тепер без найменшого вагання. — Неможливо! Ми життям розходимось, і я приношу йому нещастя, він мені, і переробити ні його, ні мене не можна. Все, що можна, спробувано, гвинт скрутився.

РОМАН-ТРАГЕДІЯ

Дослідники називають твір Толстого «Анна Кареніна» романом-трагедією. Тобто проблеми, які були визначені ще давньогрецькою трагедією, а потім ставилися Шекспіром і у добу класицизму, в XIX столітті постали у романі як панівному жанрі літератури. Якщо узагальнити смисл трагедійної проблеми, то в центрі її буде людина, яка прийшла до такого конфлікту між собою і світом або у своєму внутрішньому світі, що єдиним виходом є смерть. Така проблематика стосується головної героїні Толстого. Вона вбиває себе, але й Вронський здійснює спробу самогубства, а Левін відчуває себе близьким до такого вчинку.

Після останньої суперечки з Вронським Анна опиняється на залізничній станції. Вона йде, така вродлива, що всі обертаються, а жінка просто не знає, куди їй іти. До станції підходить товарний поїзд, і Анна раптом згадує про розчавленого чоловіка в день її першої зустрічі з Вронським, і в цю мить вона розуміє, що треба робити:

«Туди! — сказала вона собі, дивлячись у тінь вагона, на змішаний з вугіллям пісок, яким були засипані шпали, — туди, на саму середину, і я покараю його і врятуюсь від усіх і від себе».

Так перед страшною загибеллю вона думає, що в їхній боротьбі останнє слово залишиться за нею.

У художньому контексті роману величезну роль відіграють деталі, які роблять картину неповторною і звертають увагу читача. Наприклад, в момент самогубства в руках Анни маленька червона торбинка, яку вона знімає з руки, тому що ця річ затримує її, і пропускає перший вагон. Цю червону торбинку ми вже бачили в маленьких спритних руках Анни на початку роману, це одна з витончених речей, які належать героїні і відіграють свою роль у створенні її неповторного образу. Отже, наближається другий вагон з високими чавунними колесами, гвинтами й ланцюгами.

Почуття, подібне до того, яке охоплювало її, коли вона, купаючись, готувалася ввійти у воду, охопило її, і вона перехрестилась. Звичний жест, коли вона хрестилась, викликав у її душі цілий ряд дівочих і дитячих спогадів, і раптом морок, що вкривав для неї все, розірвався,

див. І саме в ту мить, як середина між колесами порівнялася з нею, вона відкинула червону торбинку і, втягнувши голову в плечі, впала під вагон на руки й легким рухом, ніби готуючись зразу ж встати, опустила на коліна. І в ту саму мить вона жажнулася того, що робила. «Де я? Що я роблю? Навіщо?» Вона хотіла підвестись, відкинутися; але щось величезне, невблаганне штовхнуло її в голову й потягло за спину. «Господи, прости мені все!» — промовила вона, відчуваючи неможливість боротьби. Мужичок, приказуючи щось, працював над залізом. 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, затріщала, стала меркнути й назавжди погасла.

Так у завершальній сцені, присвяченій долі Анни, вчетверте з'являється образ мужичка, у якому з лякаючою силою концентруються таємні уявлення про сліпий і ворожий Фатум, тому що «Анна Кареніна» — це ще роман про Долю. Звідси — віщі сни, передчуття, які й створюють атмосферу трагічної Долі. Те, що знають герої, але не хочуть усвідомлювати, набуває характеру трагічного й фантастичного. Ця духовна напівтемрява, втрата моральних основ життя людьми щирими, чесними, поважними відображає перехідність всієї епохи, коли, «все перевернулось і тільки влаштовується». І хоча



Іван Крамської. Невідома. 1883 р.

Іван Крамської. Невідома. 1883 р.

Левін має на увазі, перш за все, суспільні процеси у пореформеній Росії, ці слова мають й інший зміст. Духовна драма сучасної людини, на думку Толстого, полягає в тому, що людина Нового часу втратила ту непохитну основу, яка була в неї раніше завдяки християнському вченню про божественність світу, і повинна тепер сама шукати міцний принцип життя, спираючись тільки на свої знання і свою культуру. У романі багато різних персонажів, і всі вони є людьми освіченими й культурними, але в їхньому житті немає головного — змістовних принципів, завдяки яким життя стає «цілісною, хорошою, розумною справою».

Але Толстой не міг зупинитися на розумінні життя як зла, від якого для сильної і чесної натури є тільки один вихід — знищити це життя, хоча такий розвиток подій він відобразив у долі Анни. Адже роман має дві сюжетні лінії, які майже не перетинаються, проте сам письменник вважав, що «весь будинок» твору так побудовано, що «замка не видно» і в цьому бачив його найвищу художню досконалість.



1. Що відбувається у стосунках між Анною та Олексієм Олександровичем? Чому щира Анна відчуває в собі здатність брехати чоловікові?
2. Яке художнє значення в романі має сон героїні? Що він відображає?
3. Чим відрізняється Анна від жінок вищого світу? Що являє собою мораль, яку сповідують Бетсі Тверська та інші жінки цього суспільства?
4. На початку роману Анна на запитання Доллі, де їй покласти спати у домі, відповідає, що їй все одно, тому що вона усюди й завжди спить «як байбак». Це напівжартівливе ствердження героїні руйнується подальшим розвитком сюжету. У чому причина того, що Анна втрачає спокій і сон?
5. Як розвивається трагедія взаємовідносин Анни і Вронського? Що є причиною цієї трагедії?
6. Чому Анна їде до театру, знаючи, що її очікує приниження й ганьба з боку світського товариства? Чому її вчинок не розуміє Вронський?
7. Чому напередодні самогубства Анна відкриває життєве зло й абсурдність людського існування?
8. Що, на думку Толстого, втратила людина цивілізованого суспільства наприкінці XIX століття і як ця втрата відобразилась на її долі та на загальному устрої життя?
9. Чому «Анну Кареніну» називають романом-трагедією?



1. Як ви розумієте, що таке *цілісне* й *нецілісне* існування людини і чому, згідно концепції Толстого, саме від цього залежить щастя?
2. Що означає порушення морального закону для людини? Як це впливає на долю героїні Толстого? Чому постійне порушення морального закону Стівом Облонським не приводить його до катастрофи? Обґрунтуйте свою думку.

3. Що таке самоствердження людини і до чого воно приводить, як розкриває це Толстой? Як ви вважаєте, чи є ця проблема актуальною у наш час?
4. Як ви думаєте, що таке фатум? Чому це поняття є трагічним у людському світобаченні?

1. Знайдіть і прочитайте монолог Анни перед самогубством. У чому виявляється розвиток цього художнього прийому і яке його значення?
2. Що таке *трагедія*? Які проблеми людини розкриває цей жанр?
3. Що таке *роман* як жанр реалістичної літератури XIX століття?
4. На якій художній основі можна поєднати роман з трагедією? Як це робить Толстой в «Анні Кареніній»?

1. Порівняйте ілюстрації М. Врубеля та А. Ванецяна «Побачення Анни з сином» (с. 106—107). Як трагедію Анни у сцені побачення її з сином зобразили різні художники? Якою ви уявляли головну героїню, читаючи цей епізод роману? Як ви вважаєте, хто з художників-ілюстраторів наблизився до задуму Толстого?
2. Опишіть картину І. Крамського «Невідома» (с. 111). Чи співзвучний образ героїні на полотні з героїнею роману «Анна Кареніна»? Як ви розумієте назву картини? Які думки і почуття викликає у вас доля прекрасної жінки, яка кидає виклик усталеним законам суспільного життя? Чи можна таку долю назвати трагічною? Чому?
3. Який епізод роману проілюстрував Генріх Манізер (с. 108)? Опишіть внутрішній стан героїні.
4. Чи дивилися ви фільм за романом Толстого «Анна Кареніна»? Якщо так, висловіть свої враження, якщо ні — радимо вам переглянути його. Розгляньте кадр із фільму режисера О. Зархі (с. 99). Уявіть, що ви вирішили екранізувати «Анну Кареніну». На чому б ви акцентували увагу глядачів?

ДРУГА СЮЖЕТНА ЛІНІЯ

Життя й погляди **Костянтина Левіна** посідають у романі чільне місце. У цьому персонажі втілені деякі біографічні риси автора. Але слід пам'ятати, що Левін не просто *alter ego*¹ письменника, а саме художній образ, який узагальнює проблеми, що хвилювали Толстого. Вихід з трагічної життєвої ситуації знаходить саме Левін.

Вперше ми зустрічаємо Костянтина Левіна у Москві, куди він приїхав, щоб просити руки Кіті Щербацької, але отримує відмову. Мрії про сімейне щастя, а для Левіна іншого щастя немає, нашттовхуються на якусь ворожу силу в житті. Він повертається додому, і здається, що розчарування змушує його втратити інтерес до життя, проте читач бачить зовсім незвичайну ознаку для класичного роману про любов і сімейне щас-

¹ Alter ego (*лат.*) — друге «я».

тя. Як тільки-но Левін вийшов з поїзда на своїй станції і побачив кучера Гната, а той «розказав йому сільські новини, про прихід підрядчика і про те, що отелилася Пава, — він відчув, що поволі плутанина роз'яснюється й сором і незадоволення собою проходять». Кульмінацією повернення додому після зустрічі зі старою нянею Агафією Михайлівною та вірним собакою стає відвідування скотарні. Те, що отелилася породиста корова, названо «важливою й радісною подією». Ця подія важлива не тільки для Левіна, а й для усіх людей, зайнятих у нього в господарстві. Виявляється, є зовсім інше життя, не московське й не петербурзьке, не вищого світу, кар'єри, успіху, дорогих ресторанів, театрів, балів, розкоші, — а життя, яким живуть люди у селі: трудове, пов'язане з Природою — землею, рослинами, тваринами. Так живе більшість людей у Росії. Толстого не бентежить будь-яке «викриття» соціальних проблем, його турбує інше: протиріччя між природним і штучним життям людини. Це він у своїх переконаннях успадкував від Руссо, який вважав, що зло й неправда в людині є наслідками егоїзму, притаманному людині великих міст. Село ж гармонійно співвідноситься з доброю натурою людини, бо воно пов'язане з життям Природи. Така концепція Руссо. У Толстого все буде складнішим, але протиріччя між цілісністю природного та двоїстістю штучного він знав дуже добре.

В очах людей вищого світу Левін — «дикун», бездарна людина, яка займається сільським господарством, тобто, з їхньої точки зору, він нічого не робить у житті. Але саме Левін у Толстого — це герой духовного шляху, тобто пошуку смислу життя, складного й драматичного. Він відрізняється від інших персонажів роману тим, що живе відповідно до своїх поглядів на життя. Коли він читає філософські праці, то це справа його життя, а не просто цікаве заняття. Коли він виходить на косовицю, то це — найважливіший момент його життя, а не просто час, проведений у фізичному русі на свіжому повітрі. Коли він одружується, то відчуває і знає, що це — найголовніша подія у його житті. І життя відкриває Костянтину Левіну свій таємний смисл. Наприклад, дім, у якому живе Левін, це цілий світ:

Це був світ, в якому жили й померли його батько і мати. Вони жили тим життям, яке для Левіна здавалося ідеалом всякої досконалості і яке він мріяв відновити з своєю дружиною, з своєю сім'єю.

З цього ідеалу формується його ставлення до жінки. Левін ледве пам'ятав свою матір, але її образ був для нього священним, і майбутня дружина в його уявленні повинна наслідувати цей ідеал. Саме в родині Щербацьких він побачив те «середовище старої дворянської, освіченої й чесної сім'ї, якого він був позбав-

лений зі смертю батька й матері». Тому закоханість у Кіті Щербацьку не випадкова, а має основу буттєвого рівня: без неї його життя не може йти цілісно, змістовно.

Коли Кіті, переживши зраду Бронського, як вона вважала, зрозуміла, що єдине, надійне й прекрасне у її житті було кохання Левіна до неї, вона дає згоду стати його дружиною. Освідчення Левіна і Кіті — один із знаменитих епізодів роману. Ця картина відображає повне внутрішнє порозуміння між героями, і вона не є надуманою: саме так освідчився у коханні зі своєю майбутньою дружиною Лев Миколайович. Таке внутрішнє єднання людей є запорукою їхньої єдності у шлюбі.

Сімейне життя, якого так довго бажав Левін, було щасливим, але почалося з розчарувань. Костянтин Левін не міг собі й уявити, що може посваритися з дружиною. Коли він запізнився на півгодини, бо хотів проїхати ближчою дорогою і заблукав, Кіті зустріла його похмуро зі словами докори. Левін спочатку образився, бо не був винним і хотів це пояснити, але потім вперше

ясно зрозумів, що вона не тільки близька йому, а що тепер він не знає, де кінчається вона і де починається він. Він зрозумів це з того тяжкого відчуття роздвоєння, яке охопило його цієї хвилини. Він образився в першу хвилину, але тієї ж миті він відчув, що він не може бути ображений нею, що вона була ним самим.

Вихід Левіна на косовицю разом із мужиками письменник називає «особистою справою». Це своєрідне випробування. Спочатку косити йому дуже важко, але потім у цій праці він знаходить відчуття найвищої насолоди і щастя.

Що довше Левін косив, то частіше й частіше він відчував хвилини забуття, коли вже не руки махали косою, а сама коса рухала за собою все свідоме себе, повне життя тіло, і, ніби чарами, без думки про неї, робота правильна й чітка робилась сама собою. Це були найблаженніші хвилини.

Важливо зазначити, що давньокитайські мудреці саме у цьому і бачили щастя. Їх твори у французьких перекладах вивчав письменник. Філософи сповідували єдність шляху людини і космосу. Шлях самовдосконалення людини, коли вона розуміє свій



*Мечислав Далькевич.
Левін і Кіті*

зв'язок з великим шляхом усього в світі й усього світу, полягає у звільненні від свого «я», що може виявлятися у самосвідомості. Отже, коли досягнеш забуття самого себе, тоді твоє злиття з природою буде найдосконалішим і ти все робитимеш легко, з відчуттям щастя, яке і є повнота буття, абсолютна цілісність людини та природи. Переживання Левіна на косовиці співпадають з розумінням щастя китайськими філософами.

Як бачимо, відчуття щастя пов'язане зі своєрідним самозреченням людини. Такого відчуття можна досягти і в сімейному житті, коли думаєш і дбаєш, у першу чергу, не про себе.

Але все ж таки назвати Левіна щасливою людиною не можна.

МОРАЛЬНА БЕЗВИХІДЬ І ПОШУК РІШЕННЯ

Текст роману побудовано так, що він поділяється на глави, пронумеровані, але не названі. Назва є тільки у XX глави, і ця назва — «Смерть». Глава з такою назвою присвячена смерті улюбленого й нещасного брата Костянтина Левіна Миколи. До Покровського маєтку Левіна дійшла звістка, що його старший брат помирає у готелі губернського міста. Останні дні життя Миколи Костянтин сприймав як жахливу катастрофу переходу людини з життя у небуття, що його самого й привело до почуття моральної безвиході.

Він був безповоротно переконаний, що нічого зробити не можна ні для продовження життя, ні для полегшення страждань. Але думка про те, що він визнає будь-яку допомогу неможливою, передавалася хворому і дратувала його. І тому Левіну було ще тяжче.

Страх Левіна перед неминучою смертю брата відображає його думки про те, що життя може скінчитися у будь-який момент, і це хвилювання позбавляє смислу все, що він робить.

Смерть близької людини поставила перед Левіним ту ж саму проблему, що й перед Анною напередодні самогубства, — абсурдності та зла в людському існуванні. «Без знання того, що я таке і навіщо я тут, не можна жити. А знати я цього не можу, отже, не можна жити», — це думка, від якої він не може звільнитися і нікому її розкрити, бо розуміє, що для багатьох ця проблема взагалі не існує. Як відповісти на запитання, чому живу «саме я»? Чому помру «саме я»? Який у цьому смисл чи його взагалі не треба шукати? Тоді як жити?


Із стану глибокої душевної кризи Левіну допомагають вийти не філософські пошуки правди життя, а простий мужик, який розповідає про «праведного чоловіка» Фоканича. Фоканич керується у своїх вчинках «Божим судом» і «для душі живе, Бога пам'ятає». Під впливом цих слів герой відчуває поштовх до нового осмисленого життя.

Пошук безумовного, абсолютного принципу буття приводить героя до найважливішої для письменника морально-філософської категорії добра.

І я, і мільйони людей, що жили віки тому й живуть тепер, мужики, злиденні духом, і мудреці, які думали і писали про це... ми всі згодні в цьому одному: для чого треба жити і що добре.

Розвиток думки Левіна (а це розвиток думки самого Толстого) такий: якщо добро має причину, воно вже не добро; якщо воно має наслідок — нагороду, воно теж вже не добро. Тобто добро поза ланцюгом причин і наслідків, абсолютне, а не відносне, його нічим розумним у людині не можна пояснити. Моральний закон добра поєднує людину з усім світом, а розкривається він не завдяки *розуму розуму*, а завдяки *розуму серця*. І тільки таке життя можна вважати цілісним, і через нього, через тяжіння добра й любові до усіх виявляється закон світової гармонії. І тільки людині, яка живе за законами добра, тобто моральним життям, смерть не може бути страшною, бо така людина знає, що її благо (найвище добро) не в ній одній, що вона поєднана з людством і світом внутрішнім, духовним зв'язком. У цьому виявляється сила життя, і вона може розкритися людині, яка свій внутрішній світ і пошук відповіді на головне запитання буття будувє на шляху не самоствердження, а самозречення, і це — єдиний шлях самовдосконалення, що веде до неба.

Образ неба з'являється у фіналі роману. Це — небо Костянтина Левіна. Дивлячись на нього, Левін робить висновок, що «саме очевидний, безсумнівний вияв божества — це закони добра... які я почуваю в собі, та у визнанні яких я не те що поєднуюсь, а волею-неволею з'єднаний з іншими людьми...». Так, за думкою Толстого, людина повинна жити на землі, пам'ятаючи про небо, щоб її життя було осмисленим та щасливим.

- 
1. У чому художній контраст між картинами московського й петербурзького життя та сільським життям Костянтина Левіна? Чому у вищому світі вважають Левіна «диким» і що, за Толстим, виявляє в людині така «дикість»?
 2. Чим відрізняється ставлення до жінки і сім'ї Левіна від ставлення Вронського? Чому?
 3. Чим відрізняється Левін від інших персонажів роману? У чому він схожий на Анну?
 4. Як ставиться до смерті близької людини Левін? Чому? Як смерть старшого брата знецінює життя Костянтина Левіна?
 5. Хто відкриває істину буття Левіну? Як він її розуміє?
 6. Як ви вважаєте, чому роман закінчується сценою, коли Левін дивиться на нічне небо? Про що він думає? Що символізує у цьому епізоді образ неба?



1. Як ви розумієте, що таке щастя? Чому Левін відчуває насолоду від фізичної роботи?
2. Що таке добро і що таке зло? Поясніть твердження філософа Шопенгауера.



- Розгляньте ілюстрацію М. Далькевича до роману «Анна Кареніна» (с.115). Який епізод проілюстрував художник? Яке кохання, за Платоном, існує між Левіним і Кіті? Обґрунтуйте свою думку.



1. «Анна Кареніна» — це роман:
 - а) сімейно-побутовий;
 - б) сентиментально-психологічний;
 - в) соціально-філософський.
2. Який з названих образів роману набуває символічного й трагічного змісту:
 - а) розкішний і холодний дім Кареніних у Петербурзі;
 - б) галасливі і вкриті пилом московські вулиці влітку;
 - в) залізниця, як зимою, так і влітку?
3. Чому картина скачок художньо відображає сутність цивілізованого світу:
 - а) тому що це змагання, де перемагає найсильніший;
 - б) тому що це поспішне прагнення до успіху;
 - в) тому що це спортивна розвага, видовище, до якого має схильність вищий світ?
4. Роздуми Толстого в романі про кохання і пристрасть, які втілюються в долях Анни і Вронського, Левіна і Кіті, мають у своїй основі філософію:
 - а) Платона;
 - б) Шопенгауера;
 - в) Руссо.
5. Яка подія знецінює життя в очах Костянтина Левіна:
 - а) відмова Кіті;
 - б) самотнє життя у селі;
 - в) смерть брата?
6. Який вихід із життєвого зла й безглуздя знаходить Левін:
 - а) у заняттях філософією;
 - б) у сімейному щасті;
 - в) у діяльному добрі?





Традиції і новаторські зрушення в поезії середини — другої половини XIX століття

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОВІДНИХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ ПОЕЗІЇ СЕРЕДИНИ XIX СТОЛІТТЯ

У розділі про розвиток прози XIX століття ми спробували визначити як основні причини того, що епос посів у літературному процесі цього періоду центральне місце, так і результати цього явища.

Вивчаючи літературу доби романтизму, ви більше часу присвячували *епічним та ліро-епічним родам* і переконалися, що поділ літератури за родами не збігається з поділом на «прозу» та «поезію». Так, пушкінський *роман у віршах* «Євгеній Онегін» — твір передусім *епічний*, не просто геніальний роман, а *перший російський реалістичний психологічний роман*. Ми вже з'ясували унікальну роль російського реалістичного роману в розвитку світового мистецтва, тепер ви можете належно оцінити значення пушкінського віршованого роману для розвитку епосу.

У добу романтизму безпрецедентного значення набула й *ліро-епіка* — поеми та балади. Не приховуючи своєї суб'єктивності, поет-романтик сміливо втручався у хід подій, відверто нав'язував читачеві власне бачення історії (пригадайте ліро-епічні твори Байрона, Шевченка або Лермонтова).

Аж ось на зміну романтизму прийшов реалізм — поети другої половини XIX століття все рідше звертаються до ліро-епосу. Жанр поеми активно освоював хіба що Микола Некрасов. Царицею тогочасної поезії стає власне лірика. Чому?

Відповідь знайдемо, провівши паралелі з розвитком малярства середини XIX століття. Саме тоді було винайдено фотографію, що різко змінило долю живопису як виду мистецтва. Дехто навіть вирішив, що фотографія перевершує художнє

полотно. Справді, навіщо малювати реалістичну картину, коли пересічний фотограф набагато точніше скопіює дійсність, ніж геніальний художник-портретист або художник-пейзажист?.. Мистецтвознавці спробували знайти відповідь на запитання: що ж, власне, такого може здійснити живописець, чого не може й ніколи не зможе фотограф?

Так само, як живопис — з винаходом фотографії, так і лірика — з винаходом психологічного роману стає передусім мистецтвом суб'єктивного погляду. Навіть центр інтересу читачів, скажімо, *пейзажної* лірики середини XIX століття зміщується. Їх більше не цікавить об'єктивність самої «картинки», як це було в ліричних, а особливо ліро-епічних пейзажах першої половини XIX століття, коли навіть існувало таке явище, як *полемічний пейзаж* (наприклад, яскрава картина української ночі в поемі Пушкіна «Полтава» могла викликати полемічну і не менш яскраву картину («Чи знаєте ви українську ніч?») із ліризованої прози Гоголя — «Вечори на хуторі біля Диканьки»). Натомість весь читацький інтерес переноситься у галузь психологічних переживань людини, яка споглядає пейзаж.

Не лише пейзажна, а й інші різновиди лірики набувають психологічного забарвлення й психологічної мети. Визначним ліриком-психологом, ліриком-реалістом був **Микола Некрасов**. Він розпочав свій творчий шлях у 1840-ві роки як учень і соратник Белінського, як видавець і один із авторів альманаху «Фізіологія Петербурга». У 1847—1866 роках поет видає і редагує журнал «Современник». У 1852 році у вірші «*Блажен поет, що зла навкруг*», присвяченому пам'яті Миколи Гоголя, Некрасов проголосив єдність принципів натуральної школи в літературі як для прози, так і для поезії.

«Карати» і «любити» — дві невід'ємні, за Некрасовим, мети літератури, зокрема і ліричної поезії взагалі, в якій поет-громадянин пророкує собі таку саму долю, що спіткала Гоголя. Пророкує за законами реалізму, бо вважає такий життєвий шлях шляхом «справжнього» поета — тобто типовим:

З усіх боків його клянуть,
А прийде смерть його неси́та —
О, скільки він зробив, збагну́ть,
Як міг, караючи, любити.

(Переклад О. Новицького)



Іван Крамськой.
Портрет М. О. Некрасова.
1877 р.

Відповідно виглядає й Муза такого митця, змальована у вірші поета «Учора в шостій на Сінну¹...»:

Учора в шостій на Сінну
Зайшов я наостанку;
Там били дівчину одну,
Ще молоду селянку.

З грудей ні звука, ні зітхань,
Лиш бич по тілу свище...
І Музі я сказав: «Поглянь!
Сестра твоя найближча».

(Переклад М. Терещенка)

Розквіт романтичної лірики середини XIX століття пов'язаний насамперед з творчою еволюцією **Федора Тютчева**. У романтичну добу образ поета — це передусім образ юного поета. Федір Тютчев не тільки фізично пережив романтичну добу, в свої 50—70 років залишаючись глибоко ліричним поетом. Дожив до цього віку й, приміром, такий його сучасник, як Віктор Гюго. Проте творчість останнього, «академічного» періоду митця, все більше нагадувала хрестоматию з романтизму.

На цьому тлі поезія Тютчева 1840—1870 років вражає свіжістю й глибиною ліричного чуття. Ще один парадокс творчої біографії митця полягає в тому, що в його ранній ліриці ми не знайдемо романтичного образу закоханого поета. Всупереч романтичній традиції, справжнє кохання увійшло в тютчевський світ доволі пізно.

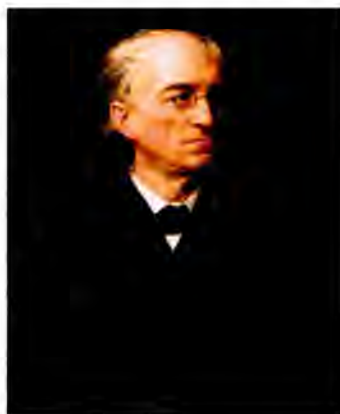
Що ж виніс ліричний герой Тютчева з досвіду кохання — або, якщо бути точнішим, спроби кохання? Що світ не створений для кохання. Що той, хто прагне кохання, змушений іти на непосильні жертви і зрештою гинути під гнітом як нерозуміння з боку найдорожчої людини, так і зовнішніх, ворожих коханню, обставин (недаремно Тютчев був улюбленим поетом автора «Анни Кареніної»). Словом, почуття кохання — ті ж самі зорі уночі, що й заповітні думки і мрії в ранній поезії «*Silentium!*». І образ коханої — «немов зоря в височині» («как ночью на́ небе звезда»):

Що ж виніс ліричний герой Тютчева з досвіду кохання — або, якщо бути точнішим, спроби кохання? Що світ не створений для кохання. Що той, хто прагне кохання, змушений іти на непосильні жертви і зрештою гинути під гнітом як нерозуміння з боку найдорожчої людини, так і зовнішніх, ворожих коханню, обставин (недаремно Тютчев був улюбленим поетом автора «Анни Кареніної»). Словом, почуття кохання — ті ж самі зорі уночі, що й заповітні думки і мрії в ранній поезії «*Silentium!*». І образ коханої — «немов зоря в височині» («как ночью на́ небе звезда»):

Ще горять в душі бажання,
Ще манить зір краса твоя,
Крізь любі спогади туманні
Ще ловлю твій образ я.

Твій образ милий та прекрасний
Всякденно видиться мені,
І недосяжний, і незгасний,
Немов зоря в височині.

(Переклад М. Рильського)



Степан
Александровський.
Портрет Ф. І. Тютчева.
1876 р.

¹ С і н н а́ — у XIX столітті базарна площа в Петербурзі.

По суті цей вірш (написаний 1848 року) побудовано на одному-єдиному порівнянні, до того ж давно зужитому поетами-романтиками. Чому ж цінителі світової лірики вважають його однією з її перлин?

По-перше, поетичний образ не завжди твориться за допомогою тропів, а може й зовсім обійтись без них (наприклад, ще один шедевр інтимної лірики — пушкінський вірш «Я вас любив...» — не містить жодного тропу). По-друге, ліричний образ цього тютчевського вірша твориться саме за допомогою тропу, того ж «зужитого» романтичного порівняння, яке буквально на наших очах стає космічно-бездонним *символом*. Замкнений світ людських переживань, де тільки «він» та «вона», несподівано — в останньому рядку поезії — відкривається як всесвіт, такий же незрозумілий і трагічний, як кохання. Ліричному героєві здається, що неосяжний Всесвіт і далекі холодні зорі вміють страждати, як і люди.

Таке відчуття характерне для сприйняття лірики середини XIX століття. Читач ніби стає одним із героїв якогось нового психологічного роману, проте не може впливати на перебіг подій. Та й сама природа, весь космос майже не діють. Лірику цієї доби навіть дієслова майже або й зовсім не потрібні, як великому російському поету-пейзажисту **Афанасію Фету** в поезії «*Шепіт... Ніжний звук зітхання...*»:

Шепіт... Ніжний звук зітхання...
Солов'їний спів...
Срібна гра і колихання
Сонних ручаїв... (Пейзаж.)
Ночі блиск... Тремтіння тіней...
Тіні без кінця...
Ненастанні, дивні зміни
Милого лица... (Портрет.)
У хмаринках — пурпур рози,
Відблиск янтаря...
І цілунків пал, і сльози,
І зоря, зоря!

(Переклад М. Рильського)

Якщо у світовій літературі шукати аналог цієї ліричній перлині, то ним виявиться фаустівська «зупинена мить». Фет мав цю фаустівську владу над миттю, навіть над мовою, яка, здається, також завмерла у вірші. Мало знайдеться у світі віршів, написаних лише підметами, без присудків!.. Поетові справді не потрібно *дієслів*, бо герої його вірша — Він, Вона та Природа — *не діють* (хоч насправді діють — шепочуть, зітхають, слухають солов'їний спів і жеботіння струмка, цілуються і плачуть), оскільки не дія, а її миттєве переживання, що саме

таким, незмінним, залишиться у пам'яті, є предметом фетівського поетичного зображення.

У царині поезії Фет відкриває емоційний парадокс: ми живемо теперішнім, пов'язуємо надії з майбутнім, проте глибоко пережити здатні лише минуле.

Розглядаючи епічну прозу XIX століття, ми говорили про два художні напрями — *романтизм* та *реалізм*. Якщо ви добре зрозуміли їхню суть, то скажете, що процитовані рядки суперечать основним ідейним засадам обох напрямів. І матимете рацію. Адже для європейської лірики середини століття характерне співіснування різноманітних або поєднання багатьох художніх напрямів, притаманне й живопису тієї доби.

Однак був поет, який не тільки взяв участь у «лірико-живописній революції» середини XIX століття, а й передікав її своєю творчістю ще в 20—30-ті роки. Пильніше приглянувшись до особистості й поринувши у поезію цього великого лірика, можна збагнути, для чого люди пишуть і читають вірші у другій половині XIX століття. Великою мірою це «для чого» залишається актуальним аж до нашого часу.



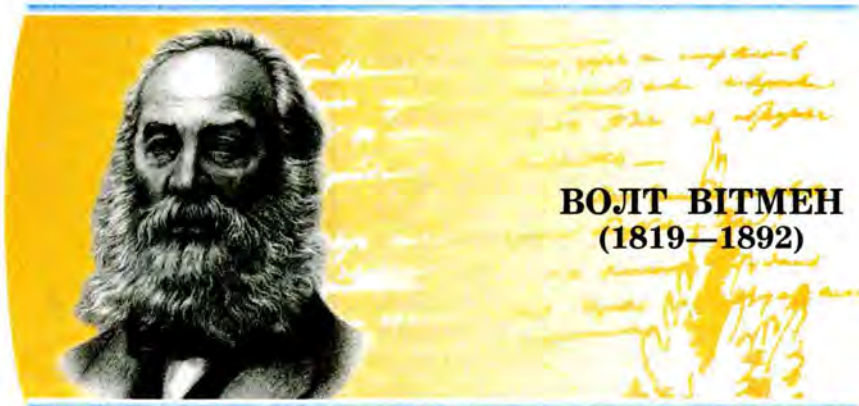
Ілля Рєпін.
Портрет А. А. Фета.
1882 р.

1. Творчість яких європейських поетів-романтиків ви вивчали у минулому навчальному році? На які роки припадає розквіт творчості кожного з цих поетів?

2. Назвіть жанри, характерні для творчості поетів-романтиків першої половини XIX століття. Пригадайте тогочасні вірші про роль поета та поезії в суспільному житті. Як оцінювали митці свій вплив на сучасників? Чи мала реальне підґрунтя така самооцінка поетів тієї доби?

1. Які суспільні явища зумовили перехід російської літератури від романтизму до реалізму? В силу яких зовнішніх обставин життя та внутрішніх рис свого характеру Федір Тютчев лишився осторонь цього перехідного процесу? Визначте нові грані романтичного поетичного світу в його творчості.

2. Схарактеризуйте поезію А. Фета «Шепіт... Ніжний звук зітхання...». Які принципи «чистого мистецтва» ви помітили?



ВОЛТ ВІТМЕН
(1819—1892)

Ані машини, яка полегшує працю,
Ані відкриття я не зробив,
Ані багатого заповіту для заснування бібліотеки
чи лікарні я не зможу залишити по собі,
Ані мемуарів про якусь подію з життя Америки,
Ані літературних шедеврів, ані досягнень розуму,
ані книжок для полиць,
Лише кілька пісень, які бринять у повітрі,
Я залишаю для друзів і закоханих.

Волт Вітмен

ЗВІДКИ БЕРУТЬСЯ ГЕНІЇ?

Простежуючи історичні події, що змінили погляди на поезію і роль поета в суспільстві й світі, мусимо вирушити за океан. За рік до того, як німкеня Шарлотта Фьот, приїхавши в Росію, народила майбутнього великого поета Афанасія Фета, на північно-американському березі Атлантики, у дружній фермерській сім'ї Вітменів, чиї англо-голландські предки були одним з перших поколінь переселенців з Європи, з'явився на світ син Волт.

Лише за півстоліття незалежності Сполучені Штати Америки могутньо розвинули капіталістичну промисловість. Швидко зростали міста, особливо на Півночі країни та уздовж океанів і морів. Але фермери Півночі в умовах все більш жорстокої ринкової конкуренції і спеціалізації сільськогосподарського виробництва не витримували змагання з плантаціями Півдня, де використовувалася дармова праця рабів.

Можливо, необхідність кидати рідну домівку і переселятися до міста фермери Вітмени не пов'язували з тим, що жили

вони на «континенті рабства», де мільйони чорношкірих невільників збагачували білошкірих плантаторів. Ще Гаррієт Бічер-Стоу не написала «Хатину дядька Тома». Ще не зародився рух так званих аболіціоністів — борців проти рабства... Однак одного соціального принципу батько Вітмен, переконаний демократ старої школи, своїх дев'ятьох дітей навчив: людина має сама заробляти на життя і ні в якому разі не жити з чужої праці.

Переселившись до Брукліна (тоді — ще передмістя Нью-Йорка), старий Вітмен разом з синами брав підряди на будівництво. Одинадцятирічним Волт мусив залишити школу й опанувати теслярське ремесло. Родина з міцним протестантським корінням тішилася з того, що так само з братами і батьками до тридцяти років заробляв собі на життя Ісус.

Пізніше Волт працював розсильним, учнем у друкарні, друкарем, редагував газети у різних штатах, об'їздивши мало не всю Америку. Працював і вчителем: адже, самотужки освоївши шкільний курс, мав хист до передачі знань іншим. В Америці за тих часів і редактор провінційної газети, і вчитель, часом один-єдиний на всю округу, мусив бути людиною самостійного мислення й універсальних здібностей. Адже вчителювали, як правило, без посібників чи підручників, а редактор мусив усі газетні матеріали писати сам. Вітмен не був винятком і писав статті й замітки, а також вірші в стилі американського письменника Едгара По. Але великих митців наслідувало чимало початківців.

І раптом сталося диво: цілком пересічний тридцятирічний газетяр опублікував вірші, подібних яким не знала не лише американська, а й світова поезія. Його вірші своїм величним звучанням нагадували хіба що біблійну Пісню Пісень...

Раптова поява генія завжди осяяна ореолом міфотворчості. В одному з міфів, які створили біографи Вітмена, розповідається про те, що 1848 року в Новому Орлеані Вітмен зазнав «якогось містичного осяяння»... Причина біографічної міфотворчості зрозуміла: подорожуючи величезною країною, часто переїжджаючи з міста до міста, молодий Вітмен залишив надто «пунктирний» слід у пам'яті сучасників, так що простежити крок за кроком еволюцію його думки, його творчості годі було й думати...

Однак згадка про 1848 рік не випадкова в біографії Вітмена, як в біографіях європейських геніїв XIX століття Бодлера і Достоєвського. Шукаючи «ключ» до таємниці людського буття, молодий самоук з Брукліна знайшов його в поетичному узагальненні Світового Прогресу, під яким він розумів поступове просування Людини з царства Рабства до царства Свободи. Європейські революції 1848 року і боротьба за свободу

чорношкірих рабів у Америці — ланки Прогресу, міцно поєднані між собою. Вірш «Європа» (1850), що привернув увагу літературної Америки, — це величний реквієм європейцям, які загинули на барикадах революцій.

Ідеї, висловлені Вітменом, витали в повітрі по обидва береги Атлантики. Озвучити їх мав митець, появу якого ідеолог нової Америки, письменник і філософ Ральф Волдо Емерсон проголосив у нарисі «Поет» ще років за двадцять до того, як в усій своїй величі постав Вітмен. Емерсон віщував: «Голосом Нової Американської Нації буде простий і щирий поет-самородок, який дивитиметься не в минуле, а в майбутнє».

Впливовий англійський критик Метью Арнольд висловив парадоксальну (принаймні для земляка Діккенса) думку, що найвизначнішими творами англомовної літератури ХІХ століття були поезії Вордсворта і нариси Емерсона. Така оцінка критика свідчить про той величезний вплив, який нариси Емерсона мали на англомовного читача по обидва береги Атлантики. По суті він перший пророко заявив про Америку як Континент Майбутнього. Пафос філософської та літературної творчості Емерсона полягав у тому, щоб закликати американських інтелектуалів не йти у річищі європейської традиції, надто зануреної у власне минуле. У нарисі «Природа» він писав:

Минулі покоління стояли перед Богом і природою віч-на-віч, ми ж споглядаємо їх очима наших предків. Чому й нам не втішитися первісним спілкуванням зі Всесвітом? Чому у нас немає поезії пророцтва, а не традиції, нема релігії, що була б для нас одкровенням, а не історією наших попередників? ...Сьогодні так само світить сонце. Наші отари численніші, а ниви буйніші. Тож давайте вимагати від себе нової праці, нових законів і нової віри.

Блискучий студент, потім професор Гарвардської духовної школи, Емерсон був звільнений з роботи після лекції, в якій дозволив собі зазначити: сучасна церква, суворо дотримуючись букви традиції і відгородившись від справжніх проявів духу, поводить ся так, «ніби Бог помер». Оселившись у Конкорді, невеличкому містечку в тридцяти кілометрах від Бостона, Емерсон порався на городі, живучи у первісній простоті — та не на самоті. До Емерсона, як засновника і голови неформального «Трансцендентального клубу», часто приїздили друзі — письменники і філософи. Клуб дав початок філософському напрямку, який увійшов до історії під назвою *американського трансценденталізму*.

Будучи послідовниками німецького філософа Імануїла Канта, американські трансценденталісти внесли нові ідеї у західну філософію. Вони відкидали матеріалізм таких просвітників, як політик і

філософ Бенджамін Франклін. Хоча саме йому американська нація завдячує своїм прагматизмом, вірою в життєвий успіх (це Франкліну належить афоризм *time is money*, тобто «час — це гроші» і саме Франкліна зображено на стодоларовій асигнації), а філософія — теорією сенсуалізму (від англ. *sense* — відчуття), тобто визнання відчуття єдиним джерелом будь-яких знань. Таким чином, сенсуалізм послідовно призводить до заперечення існування Бога, а портрет Франкліна на одному боці купюри фактично суперечить напису на іншому її боці: «*In God We Trust*» («В Бога ми віруємо»).

Натомість трансценденталісти наполягали на існуванні трансцендентної реальності (тобто такої, що лежить за межами свідомості) і можливості її інтуїтивного пізнання. Бог, на їхню думку, по-різному являє себе кожній людині. Звідси випливає теорія видатних осіб, які й творять історію. Звідси ж і очікування Поета, який інтуїтивно пізнає і вкаже нації й усьому людству правильний шлях до майбутнього. Так само, як Поет мав визначити шляхи нації і людства, так і філософи-трансценденталісти вважали б за щастя вказати шлях такому Поету. Так і сталося. Якщо ліричний геній Вітмена й завдячує своїм «раптовим» народженням певним зовнішнім впливам, то це передусім вплив ідей Емерсона та його однодумців.

«ЛИСТЯ ТРАВИ»

З дванадцяти віршів і поем у цілком новому стилі Вітмен уклав збірку з такою ж, як і самі вірші, дражливою назвою: «*Листя трави*». Хто ще ніколи не бачив у трави листя, може, просто погано вдивлявся в природу, не злився з нею до такої міри, щоб і самому стати лише листком трави?.. Адже листя трави — реальність «трансцендентна»...

Звичайно, і набирати, і видавати таку книжку авторові довелося особисто (тут стали у нагоді робочі навички, отримані в юності). У липні 1855 року Вітмен виготовив 800 примірників книжки. На зеленій палітурці імені автора не було зазначено, тільки зображено листя і стеблинки трави. Найбільший за обсягом твір був без назви і починався так:

Я славлю себе, я оспівую себе...
І те, що подумаю я, подумаєш ти,
Бо кожен атом, що належить мені,
Так само належить тобі.

Ліричний герой «Листя трави» відрізняється від типових для романтизму героїв — самотніх, розчарованих, зневажених, занурених в інтимні переживання. Вітмен зображує свого героя в усій повноті не лише приватного життя, а й подробицях суспільних і політичних. Поет виявляє глибокий інтерес

до подій соціального життя сучасників, усвідомлюючи власну причетність до подій епохи, відчуваючи себе краплиною «океану натовпу», рядовим учасником суспільного життя.

У цьому розумінні себе як частини спільноти полягає відхід поета від романтичної концепції особистості. Конкретний у своїй визначеності «син Манхеттена¹» — це водночас і алегорія усього американського народу. Тому-то в образі ліричного «я» так скупі представлені автобіографічні риси: особисте розчиняється у загальному. В ліричному герої нового типу втілено і особисту долю, і долю нації, і величезний історичний досвід людства.

Книгу зустріли гучною лайкою. Її називали «сумішшю пишномовності, самохвальства, нісенітниць, вульгарщини», «чумною, заразною» книгою. Письменники, яким Вітмен в дарунок надсилав книгу, повертали її з гнівними записками, один із них навіть кинув її у вогонь.

Лише Емерсон надіслав Вітмену гарячого листа підтримки: «Тільки сліпий не побачить, яким дорогоцінним подарунком є «Листя трави». Мудрістю і талантом книга вища і самотніша за все досі створене Америкою. Я щасливий, що читаю цю книгу, бо велика сила її завжди дарує нам щастя».

На жаль, хвалебний лист Емерсона нічим не допоміг. Попит на книгу був мізерний, а критики усе дужче її ляляли. Єдиною людиною, котра вірила тоді у щасливу долю книги, був її знеславлений автор. Але потроху в різних кінцях Америки почали з'являтися поодинокі прихильники «Листя трави». Вони проголосили Вітмена своїм учителем і згуртувалися навколо нього.

Під час громадянської війни в Америці 1861—1865 років Вітмен займався громадською діяльністю: у Вашингтоні безкоштовно доглядав поранених, не боячись ні тифу, ні віспи, ні повсякчасних смертей. В одному із шпиталів з Вітменом стався прикрий випадок: він необережно торкнувся гангренозної рани хворого, і вся рука поета розпухла й пашла вогнем. Запалення невдовзі минуло, але цей випадок згубно вплинув на здоров'я поета: у 1873 році його паралізувало. Друзі доглядали за поетом. Англійці зібрали для нього невеликий капітал, достатній для безбідного існування. Хворий, без надій на майбутнє, поет наперекір усьому залишався життєрадісним і світлим. Старість і хвороба не здолали його оптимізму. 1890 року Вітмен придбав місце для могили і замовив собі гранітний пам'ятник. Він терпляче чекав, коли цей монумент знадобиться, але смерть усе не йшла. Волт Вітмен відійшов у вічність 26 березня 1892 р.

¹ Манхеттен — центральний район Нью-Йорка.

ВІЛЬНИЙ ВІРШ

Як же сталось, що автор поетичної збірки, яку різко критикували, врешті став улюбленим письменником Америки, її національним поетом? Адже все, що Вітмен написав після 1855 року, він друкував під тією ж самою назвою «Листя трави». Митець принципово хотів лишитися в історії літератури автором однієї книжки — спочатку проклятої, а потім уславленої.



Волт Вітмен. (Фото)

Справа, звичайно, не в зеленій палітурці з листям та стеблинами, а в особі ліричного героя. Поступово цей герой прибирає собі ім'я автора, його характерні риси. Пересічний американець Волт Вітмен перетворюється на символ Америки. Найбільший за обсягом поетичний твір у збірці, який спершу не мав назви, вже у другому виданні (1856) було названо «*Поемою Волта Вітмена, американця*», а в третьому (1860) лаконічніше — «*Волт Вітмен*». Це унікальне явище світової літератури, коли пересічна людина, але оригінальний поет заповнює сотні рядків гіперболізованим автопортретом, з якого втім постає портрет нації, епохи (у цьому сенсі поряд з поемою «Волт Вітмен» можна поставити хіба що трагедію «Володимир Маяковський», написану російським поетом на початку ХХ століття під впливом віршів Вітмена).

Волт Вітмен, космос, Манхеттена син,
Буйний, дорідний, чуттєвий, їсть, п'є і народжує,
Не сентиментальний, не ставить себе над чоловіками
чи жінками чи остеронь їх,

Однаково сором'язливий та безсоромний.

Геть замки з дверей!

Геть з одвірків і двері самі!

Хто зневажає іншого, той зневажає мене,

І все, що зроблено й мовлено, повертається врешті до мене.

Крізь мене натхнення, наростаючи, рине бурхливо, крізь мене —
потік одкровення.

Я називаю пароль одвічний, я знак даю — демократія,

Клянусь, я не прийму нічого, що порівну всім не припало б!

(Переклад Л. Герасимчука)

Лише у сьомому виданні «Листя трави» (1881) поема «*Волт Вітмен*» отримала назву, під якою перевидається й нині: «*Пісня про себе*» (*Song of Myself*). Усього ж за своє життя поет здійснив вісім видань свого щораз оновленого «Листя»: останнє в рік смерті (1892).

Попри бурхливість, піднесеність мовлення Вітмена, читача не полишає враження, що це взагалі «не вірші», а «просто» мовлення. Більше того, природа тієї зневаги, що відчули до книжки Вітмена читачі, не приривчає до такої поезії, передається за допомогою фрази: «Так і я можу!». Бо сутність поезії зазвичай змішували з її формою, з вишуканістю рим і ритмів. Вітмен сказав би, що рими — «замки з дверей», наперед задані ритми — «двері самі».

В Європі подібні експерименти з віршуванням вже розпочав Гейне. Поодинокі приклади можна знайти у Фета. Попереду — повальне захоплення поетичним експериментуванням у Франції і, під безпосереднім впливом Вітмена, в Англії. Щодо бельгійського (франкомовного) поета Еміля Верхарна, який стане найвидатнішим майстром такого, як у Вітмена, *вільного вірша*, то він народився на світ саме у рік першого видання «Листя трави».

До речі, сам термін *вільний вірш*, що поєднав усі подібні експерименти із звільненням віршування від усіх обмежень, уперше 1884 року вжив французький письменник Г. Кон у передмові до збірки «Перші вірші». Французькою *вільний вірш* — *vers libre* (*верлібр*). Українською мовою, як правило, синонімічно вживаються обидва терміни: **вільний вірш** і **верлібр**.

З часу античності європейці відрізняли *поезію* від прози *насамперед формально* — як *систему обмежень*: спочатку обмежень щодо однакової кількості стоп (метрична система віршування), потім — складів (силабічна система віршування), а в більшості європейських літератур закріпилася така система віршування (силабо-тонічна), що вимагала однакової кількості у поетичному рядку і стоп, і складів, та ще й підсилювала себе римуванням — співзвуччям кінцевих складів або стоп різних рядків. Американці успадкували цю систему від англійців. Однак молода нація вимагала — підсвідомо, а подекуди й свідомо — іншої поезії, нечуваної не лише в Англії, а й в Європі взагалі. Ось що 1851 року, тобто за чотири роки до виходу в світ «Листя трави», записав собі в щоденник письменник Генрі Торо, друг і соратник Емерсона по «Трансцендентальному клубу»:

Англійська література з доби менестрелів до епохи великих поетів, включно з Шекспіром, не дихає свіжими мотивами і в цьому розумінні не є первісною. Це у своїй основі давно освоєна і приборкана література, що віддзеркалює Грецію і Рим... У творах її поетів багато любові до при-

роди, проте далеко не стільки ж самої природи. Її хроніка справно повідомляє про місця, де зникає дика звірина, але мовчить про те, як зникає вільна людина. Америка була конче необхідна.

І от з Америки постає узагальнена людина-американець — ліричний герой, що розмовляє, як поводить, — мужньо і просто. Людина у своїй природній суті «незворушна і вільна серед Природи»:

Стою незворушний, почувуючи себе вільно серед Природи,
Господар усього, впевнений серед нерозумних створінь,
Тим же виповнений, байдужий, чулий, німий, як вони,
Вирішивши, що моє ремесло, злидні, хула, злочини й вади не такі
вже й важливі, як думав колись,
Живучи поблизу Мексиканського моря, в Манхеттені чи в Тен-
нессі, на далекій півночі або в центрі країни;
Річковик, житель лісів, фермер цих Штатів, Прибережжя, озер чи
Канади,
Де б життя моє не минало, о, бути спокійним мені серед негод,
Зустрічати обличчям ніч, бурі, голод, кпини, лихо, удари,
як їх зустрічають дерева й тварини.

(Переклад М. Тупайла)

Цей вірш Волт Вітмен написав ще 1860 року. Подібно до нього (можливо, що й під його впливом) Афанасій Фет у написаному 1883 року вірші «*Учись у них — у дуба, у берізи...*» каже до себе, до людини:

За серце хай хапає холод лютий;
Вони стоять, мовчать; мовчи і ти!

У цьому прагненні скинути з людини «оболонку» історії, традицій, навіть болю за свої й чужі «злочини і вади», лишити її «голою» і «первісною» серед первісної природи вже відчуваються віяння нового напрямку в мистецтві — *натуралізму* (про цей напрям у підручнику йтиметься далі). Однак порівняння з європейськими поетами-реалістами (наприклад, з німцем Генріхом Гейне, з росіянином Миколою Некрасовим) видається більш коректним, оскільки, як і вони, Вітмен умів почути і передати голос народу, натовпу, вулиці. Оригінальність же Вітмена зумовлена насамперед своєрідністю самої Америки.



1. Перечитайте епіграф до цього розділу — повний текст поезії Вітмена «Ані машини, яка полегшує працю» (1860, у перекладі Михайла Малаша). Чому, на вашу думку, літературні шедеври і книжки для полиць входять в один семантичний ряд з машиною, заповітом, мемуарами тощо — і все це разом протиставлено пісням, які бриляють у повітрі? Чому ліричний герой своїми «спадкоємцями» обирає друзів і закоханих? Які почуття викликає в нього власна «спадщина» (сум, гордість, щось інше)? Що з «переліку» Вітмена ви хотіли б залишити по собі і кому?

2. Як вплинули на Вітмена ідеї Емерсона? Який відгомін в душі Емерсона мала книга «Листя трави»? Які особливості поезії Вітмена зробили його національним поетом Америки?

3. Як характеризує себе ліричний герой «Листя трави»? Прочитуйте ті рядки, в яких зазначено загальнолюдські та загальнонаціональні риси ліричного героя Вітмена.

4. Пригадайте з курсу фізики історію поступового відкриття властивостей електрики (у XVIII і XIX століттях). У якій поезії Вітмена розповідається про «електричні» властивості людського тіла? Як їх розуміє поет?

5. Дружба і кохання — дві сфери у стосунках між людьми, які оспівує Вітмен («Я співаю про тіло електричне...»). Чому для поета, який керується лише одним критерієм — *природністю*, — саме ці сфери є «добрими»? Які поетичні аргументи знаходить ліричний герой Вітмена для підтвердження своєї думки?

6. Як образ єдності людських тіл, створений у вірші «Я співаю про тіло електричне...», продовжено у вірші «Для тебе, о демократіє»?

7.* Визначте різновид тропу в рядках: «Міста, що покладуть свої руки одне одному на плечі». Чому розуміння характеру цього тропу важливе для розуміння сенсу вірша «Для тебе, о демократіє» в цілому?



1. Дайте визначення *верлібру*, назвіть його ознаки у віршах Вітмена. Наведіть приклади.

2.* Пригадайте типові риси ліричного героя поезії романтизму. Які особливості поезії Вітмена наближають її до романтичної традиції? Що в творчості митця вказує на новаторське надбання 50—80-х років XIX століття — доби реалізму?



Чому ми говоримо про існування окремої американської літератури? Адже письменники США писали й пишуть англійською мовою (англійська Вітмена від англійської Діккенса відрізняється набагато менше, ніж українська Франка від української Шевченка). Чим і як пояснювали право і необхідність існування американської літератури Емерсон, Торо, Вітмен?



ШАРЛЬ БОДЛЕР
(1821—1867)

Скажи, що сталося, моя ти музо вбога?
Ніч одійшла, але в твоїх страшних очах
Похмуро палахтить ненависть і тривога;
Там видива нічні відбив безумства жах.

Шарль Бодлер

ЗЛА КВІТКА

Недаремно XIX століття називали Золотим Віком літератури. 1819 — Волт Вітмен, 1820 — Афанасій Фет, 1821 — Шарль Бодлер: щороку народжувався великий поет. Якщо ж пригадати, що того ж 1821 року народився також і Достоевський, то автор унікальної книги «Квіти зла» опиниться в цікавій компанії своїх ровесників — дослідників природи зла.

Дитинство Шарля було не легшим за дитинство його не менш знаменитих ровесників. Коли він народився, його батькові було за шістьдесят, а матері не було і тридцяти. Семирічним хлопцем втратив батька — людину інтелігентну й мудру. Незабаром після його смерті мати вдруге вийшла заміж — за офіцера. Вітчима Шарль зненавидів раз і назавжди. А той, замість виявити у непростій сімейній ситуації батьківську мудрість і такт, вдався до звичних йому казармених методів виховання.

Через постійний конфлікт з батьками Шарль часто сварився і з вчителями, погано вчився, і врешті його було виключено з колежу. Після цього юнак заявив, що стане поетом. Вітчим сприйняв цю звістку з жахом і вирішив позбутися пасинка, спровадивши в одну з віддалених французьких колоній на острові Маврикій в Індійському океані. На Шарля там очікувала посада вчителя. Однак молодика «з характером» не витримали

навіть на Маврикії та швидко розрахували. Проте коли Шарль повернувся, він був уже, за французькими законами, повнолітнім (21 рік) і мав успадкувати певну суму грошей від рідного батька.

Шарль повністю пориває зв'язки з матір'ю та вітчимом і, за модою тодішніх митців, наймає романтичну, проте зручну квартиру (мансарду). Всі його друзі так або інакше були причетні до мистецтва. Всі вони, за його словами, належали до «покоління молодого, серйозного, насмішкуватого й загрозливого». Всі вони, як і Шарль, ненавиділи буржуазію, до якої, незалежно від походження, зараховували своїх благополучних батьків. Духовний вираз антибуржуазного бунту — мистецтво. Матеріальний — революція, про яку вони все частіше говорять.

Молодому Достоєвському в Росії, молодому Вітмену в Америці західноєвропейська революція видавалася майже абстрактною битвою Добра і Зла. Насправді ж у цій, як і в будь-якій революції, Добро і Зло переплелися, наче змії в кублі. Молодий Флобер тільки глянув — жахнувся і втік подалі, відклавши розплутування «клубка» років на двадцять, коли вгамуються пристрасті (до паризьких подій 1848 року він повернувся в останньому романі «Сентиментальне виховання»).

Щодо молодого Бодлера, то він сам опинився в кублі. Був на барикадах. На початку 50-х записав у щоденнику: «Мое



Гюстав Курбе. Портрет Бодлера. 1848 р.

сп'яніння 1848 року. Яка була природа цього сп'яніння? Схильність до помсти. Природне задоволення від руйнування. Літературне сп'яніння, спогади про прочитане».

Прочитане — це, безсумнівно, романтична література, присвячена подіям попередніх революцій. Бодлер та його друзі — покоління запізнілих, останніх романтиків, з романтизму яких скористались абсолютно реальні, але наскрізь брудні політики. Зрозумівши, що ними скористались, щоб владу «буржуа» встановити раз і назавжди, останні романтики впадають у безпросвітний відчай. Зла квітка, що зростає на злому ґрунті, своїми отруйними пахощами хотіла б затьмарити весь світ. Здебільшого це вдається у межах окремо взятої кав'ярні або мансарди. Однак можливі винятки.

БОДЛЕРІВСЬКИЙ ПАРИЖ

Варто замислитися з приводу того, чому поезія середини XIX століття розквітала на ниві рослинних, проте химерних, асоціацій. *Квіти зла* можуть привидітись хіба що в хворобливих мареннях, як і *листя трави*.

До того ж, як і Вітмен, Бодлер став автором однієї збірки, що перевидавалася й поповнювалася. Щоправда, до кількості Вітменових прижиттєвих перевидань Бодлерові було далеко: незадовго до своєї смерті він підготував лише третє, якого сам вже не побачив.

До першого видання «*Квітів Зла*» (1857) ввійшло 100 поезій, проте здебільшого ранніх, написаних ще до 1848 року. Друге видання (1861) включало 126 творів, 32 з яких були новими, написаними протягом 1857 — 1861 років. Ще 25 нових поезій увійшли до третього, посмертного видання (1868).

Літературознавці розглядали «Квіти Зла» і як пов'язані між собою ліричні тексти, і навіть як сюжетну поему. Якщо це поема, то сюжетно мала б нагадувати Вітменову «Пісню про себе»: і не лише тому, що сюжет так само розмитий і так само складається у калейдоскопічні картинки-символи. Історія ліричного героя Бодлера — такого ж невгамовного експериментатора з життям і мораллю, як і ліричний герой Вітмена, — схожа на історію останнього, як у фотографії негатив схожий на позитив.

Коли життя розглядається «з погляду негативу», зло не є, власне, темою — воно є поглядом. Чи можна взагалі у книжці Бодлера виділити певні теми, відповіді на «просто» запитання: про що у ній розповідається?

Припустимо, що, крім усього іншого, це книжка про кохання.

У «Квітах Зла» багато жіночих образів, це швидше типи, ніж індивідуальності. Вони зарозумілі, розбещені, холодні й

злостиві, похмурі, нудні і позбавлені здатності любити. Жінки — злі паризькі кішки — бавляться серцем поета, як мишкою. Але жодному з цих створінь він не віддав свою душу. Над зачумленим містом, сповненим злиднів, розбещеності й потворності, далеко у небесній блакиті височить ідеал поета — його Беатріче. Цей образ завжди жаданий і недосяжний, мрія, втілена у форму одухотворену, зіткану зі світла, полум'я і пащів жінки.

Від розділу до розділу поет простежує митарства у щоденному пеклі. Книжка складається з 6 розділів: «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти Зла», «Бунт», «Смерть». Бодлер показує бездонність людського серця, зневіреність і відчай закоханого, відразу до всього. Бодлерівські зізнання супроводжують найрізноманітніші відтінки почуттів: нудьга, смуток, страх, любовний шал, солодкі марення. Від мук наодинці зі своїм болем поет готовий тікати світ за очі, де все упорядковане і прекрасне. Однак і там чекають гіркі розчарування: нікуди не можна втекти від самого себе.

Шлях звільнення від скорботи поет вбачає в зануренні у вир життя, що відображено в міських замальовках «Паризькі картини».

Бодлерівський Париж — це круговерть життя, перехрестя, де зійшлися характери і віки, мерзенисть і чистота, самовдоволеність і гнів. Ніби вихоплені на льоту з вуличної метушні, влучні спостереження Бодлера складаються в єдиний образ людського мурашника, міста таємниць. Звичайнісінькі речі позначені загадковістю. Поета ваблять стики явищ — сутінки, осінь, коли згасання і народження, спокій і суєта, сон і недремність перетікають одне в одне, коли усі обриси розмиті, розсіяні, барви неяскраві, приглушені.

У ЛІСІ СИМВОЛІВ

«Маніфестом символізму» вважається сонет Бодлера «Відповідності», який відкриває збірку «Квіти зла». «Природа — храм живий, де символів ліси», — так звучить його перший рядок у перекладі Дмитра Павличка.

Поети-романтики першої половини XIX століття полюбили вдаватися до символіки. Проте символ був для них не самоціллю, а одним із засобів творення поетичного образу світу. Щодо бодлерівського символу, то йому властива певна «математичність», прагнення вивести зі світу мрій справжню формулу пізнання реального світу.

Символи у Бодлера не підлягають моральній оцінці, ніби це не образи реального життя, а справді алгебраїчна символіка. Більше того, поет та його послідовники, які називатимуть себе *сим-*

волістами, наполягатимуть на тому, що тільки символи мають справжню пізнавальну цінність. Отже, символізм не обмежується переходом від «простого» мрійництва до системи поетичних образів, а йде від виникнення певного художнього стилю аж до створення філософської системи. Оскільки саме Бодлер започаткував як художній стиль, так і філософську систему символізму, то, щоб проаналізувати існування цього напрямку, логічно було б звернутися до початків творчості поета, до химерного світу його поезій, як це зробив французький філософ Гастон Башляр у своїй книзі «Поезія мрійництва» (1960), присвяченій авторіві «Квітів зла». Філософ звертає увагу на слово *vaste*, яке найчастіше зустрічається у Бодлера. Це слово означає *широкий, різноманітний, багатомірний* і т. д. Гастон Башляр не радить сприймати сонет «Відповідності» як твір пейзажної лірики — хоч саме так його здебільшого сприймають і перекладають різними мовами. Не є винятком і прекрасний переклад Дмитра Павличка, який також передає саме пейзажний аспект бодлерівської образності:

Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного ества.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

В оригіналі ж *барви, кольори* і *аромати* стоять не на початку, а наприкінці цієї сторони, і це є суттєвим. *Тони* ж — це не прості, а символічні тони та відтінки світла й тіні у всьому можливому та широкому (*vaste!*) розмаїтті: їх зображення становить третій, ударний рядок строфи:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.

Ось як коментує ці рядки Гастон Башляр: «У двох єдностях — темної ночі і ясного дня — виявляється одвічна подвійність добра і зла. Усе, що є *широкого, неоднозначного (vaste)* у темряві ночі і ясному дні, не дає змоги зупинитися або тільки на темряві, або тільки на світлі».

Саме до такого абстрактного сприйняття власної поезії закликав Бодлер у своїх теоретичних трактатах. Зокрема він писав, що «ввесь видимий світ є лише арсеналом образів і знаків, яким уява відводить місце і визначає відносну ціну».

Навіть у тих віршах, де поет справді милується гармонією реального пейзажу, він не може позбутися «темного смислу речей», що, можливо, приховує в собі незворотню темноту *небуття* — *le néant vaste et noir* («широкого і чорного небуття»)...

Це сполучення слів, поєднане з уже знаменитим *vaste*, зустрінемо і в поезії «*Вечорова гармонія*».

Меланхолійне споглядання цієї поезії підкреслюється за допомогою спеціального прийому: другий рядок кожної з чотирьох строф стає першим рядком наступної, а останній рядок передостанньої строфи — передостаннім останньої:

І серце скрипки десь тремкоче стоголосне,
Те серце, що труну ненавидить і в сні!
Як віттар, небеса високі і смутні,
Упало в кров свою світило життєносне.
Те серце, що труну ненавидить і в сні,
З минувшини бере світання високосне,
Упало в кров свою світило життєносне,
Та сяє, мов пстир¹, твоє лице мені.

(Переклад Д. Павличка)

Як стверджує сучасний дослідник творчості Бодлера, хоч в його поезії символ є найактивнішим виражальним засобом, але «далеко не завжди він є у нього символістським». У ранніх поезіях символи Бодлера свіжі, зворушливі, але за природою своєю ще цілком романтичні, інколи навіть близькі до алегорій.

Ось моряки впіймали альбатроса і глузують з бідного птаха, який щойно був такий величний і красивий у небі над морем («Альбатрос»):

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguere si beau, qu'il est comique et laid!

Тут уже наявний потенціал повнозначного символу: один і той самий образ може бути і *прекрасний* (*beau*), і *потворний* (*laid*), причому в цій *потворності прекрасного* є свій чорний гумор: альбатрос на палубі не лише потворний, а й *комічний* (*comique*). У перекладі Дмитра Павличка ці рядки звучать так:

Незграба немічний ступає клишоного;
Прекрасний — в небесах, а тут — як інвалід!

Однак далі у Бодлера цей потенціал символіки повністю не розкривається. Він, як це часто було саме у французьких романтиків (наприклад, у ліриці В. Гюго), виконав свою функцію романтизації дійсності шляхом *раціонального* переосмислення наявних суперечностей життя. Бодлер просто називає такі суперечності по імені естетичних категорій: *прекрасне*, *потворне*, *комічне*. А символ «прекрасно-потворної істоти» (Альбатроса) розгортається у романтичну алегорію Поета:

Поет подібний теж до владаря блакиті,
Що серед хмар летить, як блискавка в імлі.

¹ П о т и р — чаша на високій підставці з круглою основою.

Але, мов у тюрмі, в юрбі несамовитій
Він крила велетня волочить по землі.

(Переклад М. Терещенка)

Прийнявши рішення все життя писати одну-єдину книгу поезій (тобто книгу свого життя), Бодлер повністю відкривається читачам. Ми бачимо його і в прекрасну мить, як альбатроса в польоті. Але бачимо і в тяжку хвилину, як пораненого альбатроса на палубі... Водночас ця повнота і цілісність поетової життєтворчості сама переростає у повнозначний символ. Ми маємо унікальну можливість спостерігати за процесом *осягнення реального світу поетичною особистістю*. Тому знайомі нам явища постають в незвичних ракурсах, «в інших аспектах і вимірах, формах і образах». У творах Бодлера є чимало поетичних знахідок, та новаторство митця полягає передусім в переосмисленні завдання поета, мети мистецтва. Наслідування природи (давньогрецькою — *«mimesis»*) — мета античних поетів, відроджена європейськими письменниками доби Ренесансу, взята на озброєння романтиками і реалістами, — не видається Бодлерові головною. Йому хочеться не копіювати реальний світ, а за допомогою поетичної уяви створити свій власний. Художній світ має синтезувати риси світу навколишнього, потойбічного (яким його уявляють люди) і фантастичного, вигаданого самим митцем.

Таким розумінням завдання поета Бодлер свідомо повертав поезію у середньовіччя. У цьому він не був самотнім у тогочасному європейському мистецтві. В Англії виникла мистецька течія *праерафелітів* — тобто прихильників того мистецтва, що існувало до Рафаеля, до зрілого Ренесансу, до відродження міметичного мистецтва. А з усіх «дорафелівських» митців англійські праерафеліти, як і Бодлер, найбільше цінували Данте.

Дантова традиція у початковому варіанті «Квітів Зла» простежується чіткіше, ніж в остаточному. Та й називатися книга, на думку Бодлера, мала б словом, запозиченим у Данте, — «Лімби». Лімби у Дантовій «Божественній комедії» — це «п'ятий світ»: не земний світ, не рай, не пекло і не чистилище, тому душі тут не живуть земним життям (як на землі), не блаженствують (як у раю), не проходять очищення (як у чистилищі) і не мучаться (як у пеклі), а тільки вічно нудьгують («*не перебувають у томліні*»). Там нема й не може бути ні справжнього болю, ні радощів, ні пристрастей. Це і є той художній світ, в якому живе поет: реальність, схожа на «нереальний світ», зображений Данте. Як автор «Божественної комедії» живим проходить усі кола потойбічного світу, так і ліричний

герой Бодлера живим перебуває серед лімбів — мешканців паризьких будинків, яким не дано зазнати ні щастя, ні горя... Байдужість, товстошкірість обивателів накладає відбиток на образ поета, який за часів Бодлера змінює свій романтичний імідж. Навряд чи скутий птах полине у небо, навіть якщо йому розв'язати крила. Альбатрос спійманий навик. Однак і світ, що зловив його, став маренням поета, «видивом нічним», хоч, може, мешканці про це й не здогадуються.

Недаремно людина, бажаючи перевірити, чи реальні події, що з нею відбуваються, завдає собі болю. Бодлер першим у світовій літературі зобразив віртуальний світ, де зло переживають без болю, добро без радощів, ніби всі почуття люди передовірили якомусь «світовому комп'ютеру».

«Що таке доброчесність без уяви?» — питає Бодлер. І відповідає: «Це все одно, що доброчесність без милосердя». Така «доброчесність» і обертається злом:

Затяті в злочині та підлі в каятті,
Ми повертаємось на зрадницькі путі,
Сльозьми відмитися плануючи зарання.

(Переклад Д. Павличка)

Психологізм лірики Бодлера вартий досліджень таких знавців психології зла, як Толстой і Достоевський. Сам Бодлер завдання книги «Квіти Зла» вбачав у тому, щоб «репрезентувати кружляння розуму у злі». До того ж поезія Бодлера, де кожен рядок містить підтекст, дуже складна для перекладу. Тому в ХІХ — на початку ХХ століть вірші Бодлера читали в оригіналі всі освічені європейці й американці. Нині, коли французька вже не є міжнародною мовою спілкування, більшість із нас послуговується перекладами. «Квіти Зла» видано в Україні завдяки зусиллям Дмитра Павличка, який зібрав і упорядкував кращі переклади віршів Бодлера — і власні, і своїх колег.

Творчістю Шарля Бодлера завершується розвиток світової поезії *від романтизму до символізму*. Бодлер у поезії тільки переступив той чарівний поріг, за яким світ реальних почуттів і предметів починає перетворюватися на світ глибинних, одвічних людських переживань і духовних цінностей. Поети наступного покоління, зазирнувши у цей художній світ, залишились у ньому назавжди і спробували його розширити... Однак це вже тема наступного розділу.



1. Чому Бодлера називають «пізнім», а іноді й «останнім» романтиком? Які поети-романтики, що творили в середині й у другій половині ХІХ століття, вам відомі? Чим їхня поезія відрізняється від романтичної поезії першої половини ХІХ століття?

2. Чому події 1848 року стали переломними в біографіях та духовному житті Бодлера та інших представників його покоління? Наведіть приклади щодо цього з біографій відомих вам письменників. Як безпосередня участь Бодлера в революції вплинула на його світоглядні переконання?

3. Назвіть українського поета, чия єдина поетична збірка так само, як і «Квіти зла», створювалася упродовж усього його життя й увірала все найкраще з його поетичної спадщини. Які ще подібні приклади у світовій поезії ви знаєте? Які труднощі і переваги має такий спосіб донесення поетичного «послання» до читача?



Напишіть коротке повідомлення (в жанрі енциклопедичної довідки) на тему: «Розвиток світової поезії від романтизму до символізму».



1. Вивчіть вірш «Альбатрос» напам'ять. Визначіть його тему та ідею. Чи можна сказати, що тема твору розгортається у перших трьох строфах, а ідея відкривається у четвертій? Відповідь аргументуйте.

2. Як ви схарактеризуєте центральний символ вірша «Альбатрос»? Чи можливим було б прочитання головного образу вірша як символу, якби не було четвертої строфи?

3. Визначте жанровий різновид поезії «Відповідності». Які традиції цього жанру розвиває Бодлер? Яка основна тема визначає заспів вірша?

4. Який рядок, за правилами сонетної композиції, має бути кульмінаційним? Як у кульмінації вірша «Відповідності» віддзеркалюється основний сенс творчості Бодлера?

5. Пригадайте, що називається сонетним виспівом. Як у виспіві сонета Бодлера завершено розвиток ліричного сюжету від кульмінації до розв'язки?

6. За допомогою якого прийому автор поезії «Вечорова гармонія» уводить читача у стан меланхолійного споглядання, відповідний настрою його поезії?

7. Перечитайте епіграф до цього розділу, взятий з вірша Бодлера «Хвора муза». Зауважте, що в оригіналі ця назва («*La muse malade*») і назва книги «Квіти зла» («*Les fleurs du mal*») мають спільний корінь (французький прикметник *mal* має два значення: «злий» і «хворий», що в принципі є свідченням доброти і життєрадісності французів: якщо француз злий і невдоволений життям — значить він просто хворий). Як рядки, винесені в епіграф, допомагають зрозуміти погляд ліричного героя Бодлера на світ і людей? Поясніть символічність назви поетичної збірки Шарля Бодлера.

ІДЕЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ І ХУДОЖНІ НАПРЯМИ ЛІТЕРАТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Починаючи від Бодлера, митці звикли довірятися інтуїції, а також філософам, які схильні були покладатися на інтуїцію і будувати на ній свої теорії. Модними напрямками філософії ХХ століття стали так звана *філософія життя* (найвідоміший представник — Фрідріх Ніцше) і *філософія інтуїції*, або *інтуїтивізм* (засновник — Анрі Бергсон). Ці та їм подібні світоглядні концепції ґрунтувалися на спільній ідеї *іраціоналізму*, тобто принципової неможливості пізнати світ таким, яким він є.

Хто ж знає істину, якщо не людина?.. Ми пам'ятаємо, як відповідав на це запитання Достоевський, прогноз якого на наступне століття виявився майже правильним. Якщо найвища цінність — людське щастя, а «найрозумніша» істота — сама людина, яка є «мірилом всіх речей», тоді замість щастя людству судився хаос, війна всіх проти всіх. «Якщо Бога нема, то все дозволено». Якщо ж Він є, то з цього автоматично випливає, що людина не є вищою цінністю (тому алогічними уявляються такі ідейні конструкції, як, наприклад, «християнський гуманізм»).

Проте ХІХ століття добре знайоме з людською впертістю, затятістю. Типові образи нової категорії людей в літературі — Жульєн Сорель і Емма Боварі (героїня роману французького письменника Гюстава Флобера «Пані Боварі»), Онегін і Базаров (герой роману російського письменника Івана Тургенєва «Батьки і діти»)... Самовпевнена людина повірила в те, що кузня її щастя — її власні розум, серце, руки... А Бог?.. Оскільки ми в Нього не віримо, то це означає, що Він помер — такий висновок із власної впертості зробили ідеологи «людини сильної», що заперечила існування самого Бога. У цьому сенсі кінець ХІХ століття відрізнявся від його початку лише тим, що тоді культ сильної особи поділяли люди також сильні — якщо не тілом, то хоч духом (як, скажімо, Жульєн Сорель). Тепер же культ сильної особи, культ індивідуалізму став ідеологією слабких. А це означало, що замість залежності від релігійних постулатів слабка людина потрапляє в нові тенета: залежність від сильнішої людини (лідера) або різноманітних збуджуючих засобів (алкоголю, наркотиків тощо), найчастіше — того й іншого разом.

За таких обставин люди заглиблювались у читання. Адже книжка досі залишалася єдиним засобом передачі нової інформації. Причому найбільш масовим засобом була не наукова монографія, не філософська розвідка, а роман, збірник поезій або драм... Читач, призвичаївшись до реалістичної типовості, до

пізнавальності художньої літератури, вихований на літературі «золотого віку» — XIX століття, продовжував очікувати саме від письменників яскравої, переконливої відповіді на свої запитання. Однак те, що він там знаходив, свідчило про справжню, а не лише календарну, «зміну віків».

«Срібний вік», або «Декаданс»

Жертва Богові — зламаний дух, серцем зламаним
та упокореним Ти не погордуєш, Боже!

Псалом 50:19

Поняття «золотого» та «срібного» віків — античного походження. За Гесіодом, після Золотого віку настав Срібний. Люди Срібного віку, як і Золотого, були наділені надприродними якостями. Їхнє дитинство тривало ціле століття, зрілість була недовгою. Нічим не поступалися вони людям Золотого віку, крім... скромності. Гординя й призвела їх до загибелі: вони не хотіли приносити жертви богам, тому Зевс знищив їх.

У Римі в перших віках нашої ери також відбулися зміни в культурі, зокрема в літературі, що змусили говорити про те, що після Золотого віку Вергілія та Горация настав Срібний. Римська цивілізація відчула власну старість. Поети не стільки пишалися (як це було у Золотому віці) гармонією античної мудрості на тлі імперської величі, скільки насолоджувалися дрібними подіями культурного життя.

Саме в цьому сенсі та з прихованим посиланням на античність поети-ерудити кінця XIX століття проголосили Срібний вік європейської культури... Культури, представленої тепер не Гераклом, який розчищає Авгієві конюшні життя, а Нарцисом, який втішається власною вродою...

Не забудьмо: гординя призводить до загибелі людей Срібного віку. Замість приносити жертви богам, вони з будь-якого приводу починають пишатися і вихваляти свої достоїнства: *«Людина — це звучить гордо!»* (Максим Горький).

Якщо не віра в Бога (її в людей Срібного віку не було, адже для них «Бог помер» — або вони перестали існувати для Бога), то принаймні віра в людину, в історичний досвід людської цивілізації, мала б підказати, що гординя має негативні наслідки для людства. Адже не вперше в історії виник задум збудувати безбожне Місто Людини, де «хто був нічим, той стане всім»...

І сказали вони: «Збудуємо собі місто і вежу, висотою аж до небес, і зробимо собі ім'я...» І розсіяв їх Господь звідти по всій землі; і вони перестали будувати місто... (Книга Буття 11:4,8).

Звичайно, не слід думати, що вся література Срібного віку була сповнена такої агресії, як «Інтернаціонал» Ежена Потье або «На дні» Максима Горького. Культура «декадансу», навпаки, здебільшого була наслідком кабінетних експериментів інтелектуалів, які нібито не претендували ні на що, крім власного задоволення, а деколи — ще й на гроші за літературну працю. Більше того, відхід від спокійної реалістичної манери літератури XIX століття відбувався поступово.

Натуралізм, або школа «Без учителя й без учнів»

У листі Гюстава Флобера до Жорж Санд (1875) читаємо:

Щодо моїх друзів ви додаєте: «моя школа»... Люди, з якими я часто зустрічаюсь і яких ви згадуєте, прагнуть якраз того, що я зневажаю, і дуже мало цікавляться тим, що мене турбує. Особисто я вважаю технічні деталі, місцеві умови, зрештою, історично точний аспект твору справою другорядною. Над усе я ставлю красу, мої ж приятелі не дуже за нею побиваються... Гонкур вельми щасливий, коли підходить на вулиці словечко, яке може вставити в книжку, я ж вважаю себе задоволеним, коли напишу сторінку без асонансів та повторів.

Постійно друзі-письменники зустрічалися в одному з паризьких ресторанчиків. Це були Гюстав Флобер, Іван Тургенєв, Едмон де Гонкур, Еміль Золя і Альфонс Доде. Незабаром хтось охрестив ці зустрічі «обідами п'ятьох». Тут відверто дискутували про літературу, обговорювали власні твори. За неписаними правилами «обідів п'ятьох», на критику, хоч і різку, ображатися не можна було. Тут кожен оцінювався за його художніми досягненнями; теорії, наміри, популярність у читачів або у критики — не брали до уваги. Сам Флобер ненавидів терміни і ярлики, особливо ж модні на той час слівця: *реалізм, натуралізм, експериментальний роман...*

Автором двох останніх термінів був Еміль Золя (1840—1902), який виклав програму представників нового літературного напрямку в книгах «Експериментальний роман» та «Романісти-натуралісти». Якось Флобер під час чергового обіду звинуватив Золя в тому, нібито він вигадав ці терміни задля самореклами. Золя відповів Флоберу так:

— У Вас є хоч невеличкий капітал, який дозволив Вам багато чого уникнути. А мені довелося заробляти собі на хліб власним пером, отже, я звик до прийомів... як би це сказати? — до прийомів закликальника. Повірте, що мені, так само як і вам, здається смішним слівце *натуралізм*, однак я буду повторювати його, бо публіка вірить у новизну явища лише тоді, коли воно якимось названо.

Такі «практики» літератури, як Флобер і Гонкур, мали підстави висунути Золя претензії, оскільки «новизна явища» в їхніх романах виявилася раніше і глибше, ніж у романах Золя. У «Пані Боварі» Флобера глибоко відтворено не лише почуття героїні. До речі, передати порухи душі героя прекрасно вміли і Стендаль, і Бальзак, і Тургенєв, а після нього й інші російські майстри психологічного роману... Однак Флобер першим навчився відтворювати відчуття, тобто здатність людини фізіологічно відчувати, сприймати явища навколишнього світу, — і в цьому його наслідували популярні тоді романісти брати Жюль та Едмон де Гонкури, а за ними — Еміль Золя та інші «натуралісти». Якщо у «Пані Боварі» Флобер відкрив шлях до натуралістичного зображення усього життя в системі відчуттів — «шлях Гонкурів», то у «Саламбо» він відкрив шлях до натуралістичного зображення життя в експерименті з «добре вивченим середовищем» та «генетично запрограмованим характером» — шлях експериментального роману, або «шлях Золя».

Проте для самого Флобера все це було допоміжним, неістотним. Недаремно в літературі його причаровує Жінка. В Еммі Боварі так само, як і в Саламбо, він шукає ключ до розгадки прекрасного.

Щодо теорії експериментального роману, то її виклав у формі наукових трактатів Еміль Золя. Зробивши це відкриття, він присвятив решту свого творчого життя тому, щоб поставити грандіозний художній експеримент, який за охоплення дійсності може зрівнятися з «Людською комедією» Бальзака.

Однак за системою світобачення, за своїм творчим методом Золя як художник з самого початку яскраво відрізнявся не лише від Бальзака, але й від Флобера. Для раннього Золя мистецтво — це «частинка природи, розглянута крізь той або інший темперамент». Це коротка формула всієї естетики натуралізму. Як цей естетичний підхід спрацьовує в художній практиці, краще за все демонструють романи Золя.

Перший «фізіологічний роман» Золя «Тереза Ракен» побачив світ 1867 року, тобто через п'ять років після «Саламбо» Флобера. У передмові до другого видання роману Золя так характеризував свій задум: «Я поставив перед собою завдання вивчити не характери, а темпераменти. У цьому — весь сенс книжки. Я зупинився на індивідуумах, цілком підвладних голосу крові, позбавлених здатності вільно виявляти свою волю, усі вчинки яких зумовлені фатальною владою плоті...»

Художній світ Золя, порівняно зі світом Флобера, досить збіднений, одноплановий, підвладний одній стихії — фізіо-

логії. Щоб пояснити це, Золя вдається до нової модної теорії — теорії спадковості. 20-томова епопея «Ругон-Маккари. Біологічна та суспільна історія одної родини в добу Другої імперії» і стала тим грандіозним художнім експериментом, в ході якого уява митця викликала до життя все нових персонажів, пов'язаних біологічною спорідненістю. У різних умовах суспільного середовища вони по-різному виявляли спадкову схильність до тих чи інших талантів або збочень, пристрастей або хвороб. Збираючи матеріал для чергового роману із серії «Ругон-Маккари», Золя то спускається в надра вугільної копальні («Жерміналь»), то добу за добою «чергує» на паризькому ринку («Череве Парижа»). Саме це він і називає *експериментальним романом* — лабораторний дослід уяви з реальним і до того ж «ексклюзивним» життєвим матеріалом, зібраним письменником в «епіцентрі» подій... Золя був не тільки талановитим прозаїком, а й видатним журналістом і пристрастним публіцистом. До речі, наприкінці його життя увага читачів усїєї Європи була прикута саме до газетних матеріалів письменника — виступів на захист офіцера французької армії Дрейфуса, звинуваченого у шпигунстві на користь іншої держави тільки через те, що він був не «стопроцентним французом», а євреєм. Якби не журналістське розслідування, самостійно проведене Золя, і якби не вміння майстра слова переконувати читачів, невинного Дрейфуса було б страчено, а справжній шпигун («стопроцентний француз», до того ж аристократ) лишився б на волі і продовжував свою антидержавну діяльність.

Однак якщо виступ журналіста має завжди конкретну і щоразу нову мету, то мета кожного з експериментальних романів, як і усього циклу «Ругон-Маккари», — незмінна: показати, що послідовність подій у кожному романі «буде саме такою, якої потребує логіка подій».

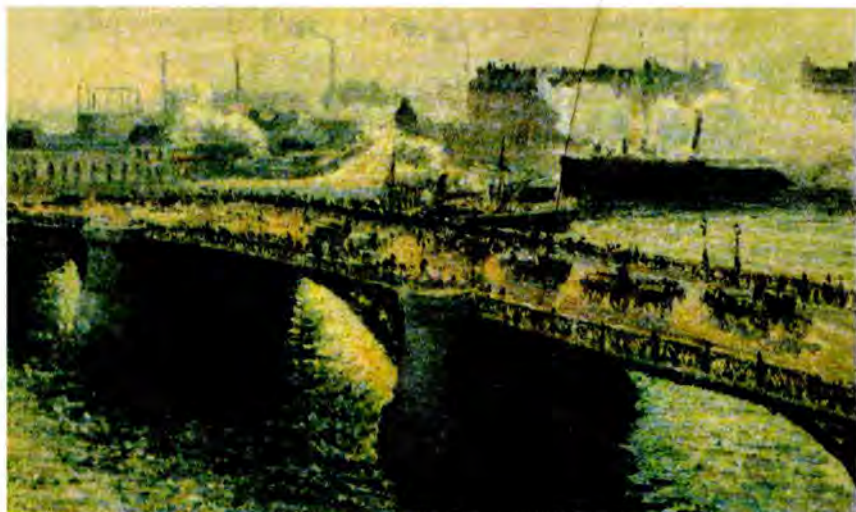
Попри таку заданість будь-який роман Золя читається без нудьги — здавалось би, неминучої при такому надто раціональному підході до мистецтва. На відміну від Флобера, Золя усе ж прагнув створити і новий напрям, і нову школу в мистецтві слова. Учні не змусили себе довго чекати: раціоналізм Золя для багатьох письменників-початківців виявився і зрозумілим, і привабливим, адже нове покоління ненавиділо «сантименти». От тільки читати романи старанних «учнів» Золя без нудьги вже неможливо. Може, мав рацію один не дуже старанний молодий учень «натуралістичної школи», коли дотепно зауважив, що згідно з теорією Золя, представники його «школи» згуртувалися разом лише «через схожість темпераментів»?

Імпресіонізм, або література «Без літератури» (Нові риси європейської прози і поезії другої половини ХІХ століття)

На щастя читачів, саме у цього молодого письменника — а звали його **Гі де Мопассан** (1850—1893), темперамент, як невдовзі з'ясувалося, був зовсім іншим, ніж у раціоналістів «натуралістичної школи». Його перші оповідання нагадували блискучий дебют молодого Золя. Кожне з мопассанівських оповідань — це справді довершена «частинка природи». Авторський темперамент, крізь призму якого цю «частинку природи» розглянуто, і є розгадкою цієї довершеності. Не моральний висновок, не соціальний вирок, навіть не з'ясований соціально-психологічний тип — словом, ніщо з того, що у «частинці природи» могло б зацікавити реаліста або натураліста.

На початку 70-х років, коли Мопассан почав свій триумфальний літературний шлях, подібний естетичний підхід існував уже в іншому виді мистецтва — малярстві. В оркестрі мистецтв середини ХІХ століття першу скрипку починає грати живопис. Як ви вже знаєте з розділу про поезію, саме тоді було винайдено фотографію, що кардинально змінило долю живопису. Поступившись фотографам правом копіювати дійсність, живописці гарячково з'ясовують, чим художні полотна привертають увагу людей. Оскільки глядача картини більше не цікавить об'єктивність зображеного (для того вже існує об'єктив фотографа), для нього складає інтерес сам художник, його погляд на те, що він малює.

Так виникають умови для нового напрямку в мистецтві кінця ХІХ століття — *імпресіонізму*. Термін утворений від французького слова *impression* — «враження». Започаткували цей напрям французькі живописці **К. Моне**, **К. Піссарро**, **А. Сіслей**. Після демонстрації їхніх картин на виставці 1874 року в Парижі цих художників почали називати *імпресіоністами* — за назвою картини Клода Моне «Враження. Схід Сонця» (див. с. 179). До імпресіоністів зараховують також художників **Е. Мане**, **Е. Дега**, **О. Ренуара**, **К. Коровіна** та інших. Своім завданням вони вважали найприродніше зобразити зовнішній світ, витончено передати свої миттєві враження, настрої, спостереження. Малюючи пейзажі, імпресіоністи вдавалися до нібито випадкових композицій, незвичних ракурсів, ліній та кольорових плям. Особливої уваги вони надавали мінливості світла і кольору; із складних тонів виокремлювали чисті кольори, накладаючи фарби чіткими мазками. В музичному мистецтві імпресіонізм пов'язаний з іменами **К. Дебюссі**, **М. Равеля**, **П. Дюка**, **І. Стравінського**, які теж передавали випадкові швидкоплинні враження від дійсності. Письменники-



Каміль Піссарро. Міст в Руані. Захід сонця. Туман. 1896 р.

імпресіоністи обминали увагою типові життєві явища, зосереджуючись на передачі суб'єктивних вражень від дійсності — скороминучих, ірраціональних і невловимих. Інтимні переживання ліричного героя ізольовані від суспільного контексту явища. В українській літературі до імпресіонізму тяжіли Михайло Коцюбинський, Гнат Михайличенко, Микола Хвильовий, Мирослав Ірчан, Павло Тичина, Василь Чумак, Василь Еллан-Блакитний.

Свою основну мету митець-імпресіоніст бачить у тому, аби впіймати швидкоплинність життя, «зупинити прекрасну мить»; не проходячи повз життя власного серця, прислухаємось до шуму дощу, можливо, згадуючи поетичні рядки Поля Верлена:

Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
Нема причин неначе,
А серце ревно плаче!

(Переклад М. Рильського)

Імпресіоністична література — дивовижна література, для якої головне — не література. Головне — підслухати музику самого життя, як наголошує Поль Верлен у поезії *«Поетичне мистецтво»* (*«Art poétique»*):

Так музики ж всяк час і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав — шукати
Нову блакить, нову любов,

Щоб мчав, де далеч непохмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м'ята і чебрець...
А решта все — література!

(Переклад Г. Кочура)

Поет-імпресіоніст прагне очистити художнє слово від усіх попередніх літературних смислів і асоціацій. Від усього, що не несе в собі безпосереднього враження від життя (*impression*).

У прозі взірцем імпресіонізму є твори Мопассана. Відмовляючись від створення великих, «всеохоплюючих» романів, Мопассан, Чехов, Коцюбинський вважали себе реалістами, розуміючи реалізм як «наслідування природі». У цьому сенсі натуралізм та імпресіонізм ближчі до реалізму, ніж до нових художніх напрямів кінця XIX — початку XX століття. Михайло Коцюбинський писав в одному з листів: «Не бійся, що я піду далі реалізму, далі Мопассана. Як-не-як, а мені здається, що я маю здоровий смак і знаю межі реалізму».

Одна з цих меж проходить між реалізмом і символізмом. Як ви переконалися, поза цією межею — поезія Бодлера. Однак шлях Бодлера у царину символів пролягав через романтизм, а вже потім поет свідомо протиставив художнє пізнання дійсності через символічне узагальнення — пізнанню світу методом створення реалістичних образів-типів. Здавалось би, імпресіоністи в літературі наближаються до символіки бодлерівського типу. Більше того, твори Мопассана і Верлена часто тлумачили у цьому дусі. Наведемо приклад.

В усіх європейських мовах слова *світло* і *темрява* мають не лише конкретне, але й переносне значення. У XIX столітті з переносним значенням *світла* пов'язували «науку і прогрес», а з відповідним значенням *темряви* — «попів-мракобісів». У Мопассана є оповідання «*Місячне світло*», де зображено такого «попа-мракобіса» — сільського католицького священника. На тлі імпресіоністичного опису місячної ночі (тінями, блисками, штрихами) подано історію абата, непримиренного до всього «плотського», і його племінниці, вихованої ним в «суворому дусі». Якось збираючись спати, абат несподівано для самого себе виходить у залитий місячним світлом сад, де бачить племінницю в обіймах якогось юнака. Замість того, щоб чинити розправу, абат «прозріває»... Так можна було б «переказати зміст» новели Мопассана, якби можна було відділити «зміст» художнього твору від його «форми». Та оскільки «зміст» і «форма» нерозривно пов'язані, твір набуває іншого сенсу.

Відчинив двері, мав уже йти, та став на порозі, задивившись на місяць, на пишне його сійво... В маленькому садочку, що купався в

лагідному сьайві, стояли фруктові дерева, падала на алею тінь від ледве вкритого листом гілля, немов тонкі руки простягалися по землі...

Порівняння *тіні від гілля, немов тонкі руки*, — це словесно-композиційна підготовка до відокремлення чарівного «світу тіней» — від тіней людських.

«Ночі блиск... Тремтіння тіней... / Тіні без кінця...» — зринає алюзія з віршем Фета, написаним на кілька десятиліть раніше (тепер ми розуміємо, що саме імпресіоністичні тенденції намічались в творчості цього російського поета).

Композиційним переходом від кульмінації (несподіване замилювання абата місячною ніччю) до фіналу новели є остаточне формулювання запитання, що неясно тривожило героя:

Для чого Бог усе це створив? Коли ніч існує для сну, для відпочинку, нащо тоді ця планета, якій ніби призначено, така вона лагідна, освітлювати те, що занадто тендітне, таємниче для світла денного, та нащо тоді вона надає темряві такої прозорості?

Якщо і є в оповіданні «символіст», то швидше герой, ніж автор, який ніби стверджує: символи «світло — темрява» не можуть «відтворити» всіх відтінків живого життя:

Але там далеко в лузі, на краю, під оповитими прозорим туманом деревами з'явилися дві тіні... І наближались вони до абата — жива відповідь Богова на його питання... І він сказав собі: може, Бог створив такі ночі, щоб, оповиваючи присмерком, ідеалізувати людське кохання?



Фредерік Базіль. Сімейна зустріч. 1850 р.

Імпресіоністи, як і символісти, зосереджуються на «основних інстинктах» людини — кохання, голод... Проте відкриття, які роблять художники-імпресіоністи в духовній сфері, вкрай відрізняються від зроблених як їхніми попередниками-реалістами, так і їхніми сучасниками-символістами.

Символи і символісти

Словом «символон» (тобто «знак визнання») у Давній Греції називали розламану навпіл паличку. Коли люди, пов'язані певними стосунками або угодою, надовго роз'їжджалися, то ламали паличку навпіл; кожен брав собі одну половину, а коли через десять років вони самі, змінені зовні до невпізнання, або ж їхні спадкоємці, зустрічалися для встановлення особи, то складали обидві половинки розламаної палички: якщо вони ідеально збігалися, значить, вони були справді тими людьми, за яких себе видавали.

У новий час теоретики і критики мистецтва активно користувалися терміном *символ*, називаючи ним певний художній засіб. У художній літературі, де, як відомо, знаряддям митця є слово, символом почали називати один з різновидів тропу (слова в непрямому значенні). На відміну від *метафори* (засіб перенесення значення з одного предмета чи явища на інший за схожістю ознак), *метонімії* (перенесення за суміжністю), *синекдохи* (перенесення за кількістю), *іронії* (перенесення за протилежністю), *символ* має розширене, абстраговане значен-



Клод Моне. Сніданок на траві. 1865 р. (Ескіз)



Едуар Мане.
Портрет Стефана
Малларме. 1876 р.

ня (порівняно з його прямим значенням).

Від *алегорії* (однозначного інакомовлення) символ відрізняється багатозначністю. І все ж межі тлумачення символу більш-менш визначені: як у пластичних мистецтвах (живопис, скульптура, архітектура), так і в літературі символи зберігають асоціативний зв'язок із зображуваним (наприклад, у Бодлера *альбатрос* — *вільний, красивий птах* —

символ *волі і краси*). Саме тому глядач або читач в принципі може зрозуміти, що саме символізує той або інший символічний образ. Щоправда, те ж саме можна сказати і про алегорію. Проте, на відміну від алегорії, не призначеної для естетичного задоволення, оскільки розгадується надто швидко, уміння розкривати образне значення символу вже саме по собі має давати глядачеві або читачеві певне естетичне задоволення. «Назвати предмет, — говорив французький поет-символіст **Стефан Малларме** (1842—1898), — це значить знищити три чверті того поетичного зачарування, що дає нам поступове відгадування. Навіювати — ось ідеал. Ось досконалий метод використання таємниці, що утворює символ».

Будь-яке мистецтво за своєю суттю символічне. В історії європейського мистецтва були періоди, коли символ ставав основним художнім засобом, а основні символи епохи — «кодом» цілої культури, «шифром» світогляду людини даної культури, її картини світу. Таким було передусім мистецтво середньовіччя. Таким було і романтичне мистецтво.

Символізм як художній напрям Новітнього часу почав зароджуватися у надрах пізнього романтизму і спочатку спирався на суто художню єдність. Однак на початку 80-х років XIX століття у французькій літературі виникла потреба в теоретичному визначенні (насамперед — самовизначенні) ряду письменників (насамперед — поетів-ліриків), які належали до одного покоління і при цьому не тільки в творчості, а й у повсякденному побуті й моралі відрізнялися неприйняттям «нормального», «буржуазного» способу життя.

1883 року Поль Верлен виступив у пресі зі статтю «Прокляті поети». Йшлося про те, що деякі поети «прокляті» сучасним буржуазним суспільством (яке спочатку було прокляте ними ж самими). Так чи інакше, йшлося про цілу поетичну школу. 1886 року критик і поет Жан Мореас видав теоретичний маніфест цієї «художньої школи» під назвою «Маніфест

символістів». Мореас стверджував, що «пряме зображення життя» не сягає глибше його поверхні. Тільки такий погляд на дійсність, що допомагає надати наочного виразу абстрактній ідеї, можна, за Мореасом, вважати справжнім — символістичним — мистецтвом.

Так не лише оформився новий напрям у французькій літературі, а й народився новий термін, який миттєво був підхоплений в багатьох країнах Європи й Америки.

У 1894—1895 роках у Москві вийшло три поетичні збірки «Російські символісти», складені здебільшого з віршів молодого поета **Валерія Брюсова** (1873—1924). У передмові він так формулював мету поезії: «Висловити тонкі, лед-

ве вловимі настрої... Низкою зіставлених образів ніби загіпнотизувати читача». У Росії на символізм чекало велике майбутнє. Символізмом відкривається російська література Срібного віку або, як тоді казали, «декаданс» (занепад). Проте так вважали далеко не всі. Наприклад, Леся Українка, автор символістської драми «Блакитна троянда», 1903 року писала в листі до матері: «Символізм, або декадентство — так не можна говорити, бо це не те ж саме».

Власне, декаданс — це теж символ, створений самими символістами: «*Я — римський світ періоду упадку...*» — цей рядок з поезії Поля Верлена (в оригіналі *упадок — decadance*) випадково став і самоназвою його поетичної школи. До речі, самого Верлена як великого поета доцільно розглядати окремо від його школи (що й буде зроблено в наступному розділі). Тут лише слід сказати про дивну долю його вірша «*Поетичне мистецтво*» («*Art poétique*»).

Написаний ще 1874 року, тобто задовго до суперечок про символізм і декаданс, цей вірш був надрукований у журналі «Парі модерн» 1882 року, тобто в очах читача безпосередньо передував статті «Прокляті поети» і тому сприймався в контексті дискусії, що виникла після публікації статті. Однак у передмові до поетичної збірки 1890 року сам Верлен писав, що його «Поетичне мистецтво» — «зрештою, просто пісня: я не створив теорії». Власне, таким своєрідним способом, як написання цих віршів, поет відзначив 200-річчя «Поетичного мис-



Михайло Врубель.
Царівна-лебідь.
1900 р.

тецтва» — віршованого трактату Ніколя Буало, теоретика французького класицизму. Отже, «Поетичне мистецтво» Верлена — радше пародія на теорії, і єдине, що пов'язує вірш із маніфестом, — це думка про те, що епоха Буало, коли література була слухняною ученицею «теорії», давно минула.

Тим не менш ця поезія Верлена знаменувала собою свідоме прагнення до нового мистецтва. Якого саме?.. Цитую з «Поетичного мистецтва» Верлена ми ілюстрували розмову про імпресіонізм, оскільки побачили в цьому вірші прагнення поета завжди і всюди, без теорій та ідеологій, виражати свої справжні, безпосередні враження від життя.

З таким трактуванням даної поезії Верлена погоджується і професор Д. Наливайко — найкращий в сучасній Україні знавець французької поезії. «Знаменита поезія Верлена «Поетичне мистецтво», що нерідко трактувалася як поетичний документ символізму, насправді являє собою програму поетичного імпресіонізму... Музичність, що її Верлен досить специфічно тлумачить як найдосконаліше мистецтво мінливих вражень, напівтонів та нюансів, виявилася найбільш органічною формою визначення імпресіонізму в ліричній поезії. Цим же шляхом пішли й інші його представники в поезії, від Г. фон Гофманстала до К. Бальмонта».

Однак відсутність у Верлена «теорії символізму» не означає, що сам він не прилучився до «школи Бодлера» і був чужий у світі символів, відкритому автором «Квітів зла» своїм послідовникам. Зрештою, від імпресіонізму до символізму один крок, і Верлен не раз його робив. Від вимоги висловлювати свої справжні, безпосередні враження від життя поет не раз переходив до спроб навіювати читачеві такі враження, до яких не завжди схиляє навколишній світ і які не знати звідки народилися в душі ліричного героя. Пригадаємо слова Малларме (якого Верлен, звісно, теж зараховував до «проклятих поетів», хоч доля його не була драматичною): *«Навіювати — ось ідеал»*. Верлену ж належить думка, яка у символістів справді розвинулась у цілу теорію: *«Про неясне слід говорити неясно»*.

Саме у творчості Поля Верлена і його молодшого колеги і друга Артюра Рембо можемо знайти найяскравіші приклади новаторської поезії: у Верлена — здебільшого імпресіоністичної, у Рембо — здебільшого символістичної.



1. З якої мови походить і що означає слово *декаданс*? Хто ввів це слово в культурний обіг? Чому цілу когорту митців кінця XIX століття називали *декадентами*?
2. Хто ввів у літературний обіг такі терміни, як *натуралізм* та *експериментальний роман*? Що вони означають?

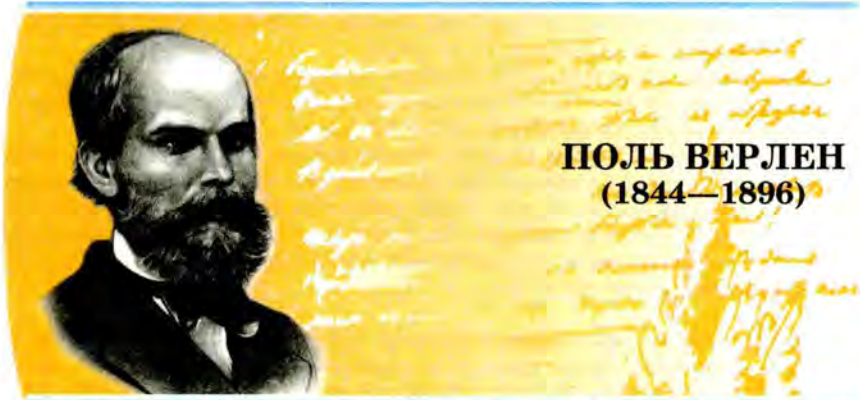
- Звідки походить і що означає термін *імпресіонізм*? Які письменники-імпресіоністи вам відомі?
- Перечитайте визначення поняття *художній напрям* у передмові до підручника. Які нові художні напрями з'являються в європейському мистецтві наприкінці XIX століття?
- Дайте характеристику символу як тропа. В яких галузях життя і культури люди послуговуються символами? Чому мистецтво будь-якої епохи не може обійтися без символів?
- * У попередньому розділі, присвяченому творчості Шарля Бодлера, знайдіть і перечитайте відомості про те, як цей поет розумів основну мету мистецтва. З якої мови походить і що означає слово *мімесіс*? Складіть таблицю «*Міметичні і неміметичні художні напрями*», розмістивши у відповідних колонках *реалізм, натуралізм, імпресіонізм, символізм*.



Що змушує мистецтвознавців та літературознавців об'єднувати живописців, скульпторів та письменників у рамках одного художнього напрямку? Чи слід глядачеві або читачеві знати про приналежність того чи іншого твору до певного художнього напрямку і чому?



- Зіставте репродукції картини Фредеріка Базіля «Сімейна зустріч» (с. 150) і Клода Моне «Сніданок на траві» (с. 151). У чому схожість цих полотен? Якими ознаками імпресіоністичного живопису відрізняється картина Моне від картини Базіля, виконаної у традиційній реалістичній манері?
- Розгляньте репродукції картин імпресіоністів (с. 148, 151, 152). Що спільного ви вбачаєте у художньому стилі живописців-імпресіоністів та письменників-імпресіоністів? Хто з європейських композиторів належав до цього художнього напрямку?
- * Подумайте, чи можливі імпресіонізм або символізм: а) у драмі та театральному мистецтві; б) в опері та балеті; в) у симфонічній та камерній музиці. Свою відповідь аргументуйте.
- Розгляньте картину М. Врубеля «Царівна-лебідь» (с. 153). Зверніть увагу на постать Царівни, вираз обличчя, очі, витончене вбрання, помах легких крил, кольорову гаму полотна. За допомогою яких художніх засобів митцю вдалося створити тендітний і ніжний жіночий образ?



ПОЛЬ ВЕРЛЕН
(1844—1896)

Так музики ж всякчас і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав — шукати
Нову блакить, нову любов...

Поль Верлен

«НАЙПЕРШЕ — МУЗИКА У СЛОВІ!»

Поль Марі Верлен народився 30 березня 1844 року в місті Мец в сім'ї військового інженера. У 1851 році родина Верленів переїхала до Парижа, де й проминули шкільні роки майбутнього поета. У 1862 році Поль закінчив лицей і вступив на юридичний факультет університету, але провчився там недовго, оскільки матеріальне становище сім'ї похитнулося, і юнак був змушений піти на чиновницьку службу — в страхове товариство, а потім у мерію одного з районів Парижа.

Літературні здібності виявилися у Верлена рано. Вже 1858 року він надіслав один із ранніх віршів — «Смерть» — Віктору Гюго й одержав схвальну оцінку, а 1863 року з'явилась перша публікація поета-початківця. Верлен відвідував літературні салони, здружився з молодими поетами, особливе враження на нього справив Леконт де Ліль. Невдовзі група поетів «Сучасний Парнас», до якої входив і Верлен, здобула популярність у французьких літературних колах. Окрім Верлена, серед парнасців були Х. Ередія, С. Малларме, А. Франс.

Уже перші збірки лірики Верлена — «Сатиричні поезії» (1866), «Вишукані свята» (1869) і «Добра пісня» (1870) привернули увагу читачів і письменників.

Шлюб Верлена був нещасливим. Одружившись у 1870 році, вже через два роки після одруження поет залишив юну дружи-

ну і маленького сина, вирушивши мандрувати зі своїм новим приятелем, надзвичайно обдарованим поетом Артюром Рембо. Вони блукали разом Бельгією та Англією, виливали свої враження в поетичних рядках, захоплено читали нові вірші один одному. Проте їхні стосунки були нестабільними, через надмірну емоційність і нестриманість друзі конфліктували, а одна із сварок між ними ледь не призвела до трагічного кінця. Верлен вистрілом з пістолета поранив Рембо, за що був засуджений до двох років ув'язнення. Незважаючи на драматичну розв'язку, спільне життя для обох поетів стало періодом творчого злету. Верлен свої поезії цих років зібрав у книгу *«Романси без слів»* (1874).

Перебуваючи в тюрмі, Верлен переосмислював своє життя і відчув потребу звернутися до католицизму, духовно очиститися. Релігійні настрої поета відбилися в збірці *«Мудрість»* (1881). Вийшовши з тюрми, Верлен спробував налагодити своє безладне життя: якийсь час вчителював, намагався помиритися з дружиною, але марно. Його пристрасність, невірноваженість призводили до нових скандалів, оргій, дебошів, хвороб і розчарувань. Поетова душа розривалася між Лондоном і Парижем — містами, де Верлен зазнав колись щастя.

Під кінець життя Верлен зажив літературної слави, став кумиром молодих поетів. Але визнання прийшло надто пізно: здоров'я митця було зруйноване, поетичний потенціал вичерпався. Французький письменник Жуль Ренар у щоденнику писав: «Від Верлена не залишилось нічого, крім нашого культу Верлена».

Помер митець 8 січня 1896 року. Смерть поклала кінець поступовій деградації поета і вкрай трагічному і злиденному його існуванню.

Але в цей час у французькій поезії було вже чимало Верленових послідовників: Малларме, Лафарг, Гіль, Мореас, Верхарн. Та й усі європейські поети ХХ століття, попри розмаїття творчих особистостей та ідей, тією чи іншою мірою продовжували відстоювати проголошені Верленом принципи і розробляти його теми.

Літературна спадщина Верлена досить обширна: 30 книг віршів і прози, упорядкованих у шість об'ємних томів. Вартість цих книг далеко не однакова. Проза Верлена має історико-літературне і біографічне значення. «Записки удівця» — це замальовки на різні літературні теми, що передають дух епохи. Книга літературно-критичних статей «Прокляті поети» містить характеристики Артюра Рембо, Стефана Малларме, Марселіни Дебор-Вальмор, Вільє де Ліль-Адама і самого Верлена під маскою «Бідного Леліана».

Серед поетичних збірок особливе місце посідає «Мудрість», вирізняючись милозвучністю, єдністю тональності й новим світовідчуттям. Поет поглянув на світ очима Каспара Гаузера (вірш «Каспар Гаузер співає»). Каспар Гаузер — це реальний персонаж, шістнадцятирічний підліток, якого багато років тримали ув'язненим у підземеллі. Хлопець зріс розумово й фізично відсталим: погано розмовляв, майже не орієнтувався у просторі, нічого не знав про світ і людей. У 1828 році у Нюрнберзі його покинули на вулиці, а через п'ять років, коли спробували розслідувати його справу, нещасного юнака підступно вбили кинджалом. Верлен ототожнив себе з цією загадковою і сумною постаттю, яка не знала, що у світі важливіше і цікавіше — сонячне проміння, жибоніння струмка, собака, що біжить, чи відчуття голоду, біль у ногах. Каспар Гаузер відчував усе разом — найзіркішими очима, найгострішим слухом, найчутливішою шкірою. Це властиво і поезії Верлена. Поет стверджував єдність, поліфонічність сприйняття світу, обравши об'єктом поезії миттєве переживання.

Ми вже говорили про те, що саме Верлен увів до обігу термін «декаданс», своєю творчістю заклавши підмурівок цього літературного явища. Сучасники сприймали його як типового поета доби кризи, «сутінків» культури. Похмурі картини буття, мотиви туги, суму, безнадії, скореності долі — провідні мотиви верленівських поезій:

Захід дотлівав, багрянїли хмари,
Вітер колихав білі неньюфари¹,
Квіти колихав між очеретів,
Над сумним ставком тихо шарудів.

Я бродив один із жалем кривавим,
Між похилих верб понад сонним ставом,
Де густий туман уставав з низів,
Де, мов великан, привид чийсь сизів.

Це — перша половина поезії Верлена «*Сентиментальна прогулянка*» (у перекладі Миколи Лукаша). Поет часто обирав теми і назви з класичного репертуару (з його «Поетичним мистецтвом» на тему і на честь Ніколя Буало ви вже ознайомилися в попередньому розділі). Чимало «Сентиментальних прогулянок» здійснили англійські й французькі романтики під впливом «Сентиментальної подорожі» Лоренса Стерна. Початок «Сентиментальної прогулянки» Верлена викликає алузії з поезіями Томаса Грея, Рене Шатобріана, баладами Фрідріха Шиллера, Роберта Сауті й Віктора Гюго.

Ці традиційні образи, органічно вписані у верленівські строфи, немов мазки художника-імпресіоніста, на перший погляд,

¹ Н е н ю ф а р и — водяні лілеї.

безладні, хаотичні, насправді ж точно вивірені, покладені на полотно саме в потрібному місці: якщо відійти від картини на певну відстань — ви зачаровано застигнете перед дивом вхопленої миттєвості «настроевого» пейзажу... Звісно, існує чітка система «відповідностей» (скористаємося тут ще бодлерівським словом) між світом природи і внутрішнім світом митця. Тож світовідчуття художника під час споглядання картини передається глядачеві, світовідчуття поета — крізь призму ліричного героя — передається читачеві або слухачеві вірша. Складається враження, що кожен рядок першої строфи віддзеркалюється у відповідному рядку другої строфи: *багряні хмари* неба освітлюють *кривавим жалем* душу героя; *очерети* віддзеркалюються в озері, звідки підіймається *густий туман*; з туману *вітер* постає *привидом-великаном*... Так виникає нова тема в репертуарі мистецтва — «Віддзеркалення», яку ввели саме імпресіоністи: спочатку в живописі, потім у поезії та музиці (композиція «Віддзеркалення» представлена також у творчості французького композитора-імпресіоніста *Клода Дебюссі*).

Проголосивши в «Поетичному мистецтві»: «*Найперше — музика у слові!*» — Верлен послідовно втілював цю настанову у власній ліриці, аж до звукопису — добору не просто слів, а й звуків, що сприяють створенню потрібного враження. Тому його поезії дуже складно перекладати, хоч іноді і вдається адекватно передати систему звуконаслідувальних алітерацій, як, наприклад, у рядку: «*Над сумним ставком тихо шарудів*», що передає шарудіння вітру в прибережному очереті. Щоправда, подібні звуконаслідування культивувала й романтична балада:

Тільки вітер з *осокою*
Шепче: «*Хто се, хто се*
Сидить сумно над водою,
Чеше довгі *коси?*»
(*Т. Шевченко «Утоплена»*)

У Верлена є й твори, де «баладний» сюжет відходить на другий план або майже зникає, залишаючи в центрі уваги самотнього ліричного героя і звукове тло його настрою. Найвідоміший з таких верленівських творів — «*Осіньна пісня*» — перекладено багатьма мовами світу, зокрема й українською. Подаємо уривок з перекладу Григорія Кочура:

Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі,
В голосіннях.

У рік публікації віршованого маніфесту «Поетичне мистецтво» вийшла збірка з промовистою назвою «*Романси без слів*» (1874), яка складається з трьох розділів: «Забуті арієти¹», «Бельгійські пейзажі» та «Акварелі».

Серед дев'яти «забутих арієт» найбільш відомою українсько-му читачеві є поезія «*Так тихо серце плаче*» у блискучому перекладі Максима Рильського. Поезія розпочинається епіграфом — рядком з вірша Рембо, дослівний переклад якого: «Ніжно дощить над містом» («*Il pleut doucement sur la ville*»). Ця запозичена у Рембо *ніжність* обігрується в арієті «Так тихо серце плаче», а конструкція його фрази повторюється не тільки у другому рядку, а й — завдяки схожості словосполук *il pleut* («дощить») та *il pleure* («плачеться») — у першому рядку: // *pleure dans mon coeur* («Плачеться у моєму серці»):

Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
(Переклад М. Рильського)

У другій строфі *ніжність* проривається і називається: «*O brue doux de la pluie*»:

О, ніжно як шумить
Дощ по дахах, по листю!
У цю тужливу мить
Як солодко шумить!

(Переклад М. Рильського)



Каміль Піссарро.
Вокзал Лейн-Лордшип
у Дальвичі. 1871 р.
(Фрагмент)

Французькому поетові притаманне інтимне відчуття природи, тож Верленова лірика синтезує «інтимну» і «пейзажну». При цьому Верлен, як і Бодлер, — дитя міста. Хоча місто для нього — не бодлерівські «лімби», а органічна частина пейзажу.

Верлен першим створив урбаністичні вірші, індустріальний пейзаж. Поет виписує його з реалістичною точністю в деталях життя великого міста й передмість, фабрик і пароплавів, вокзалів і залізниць. Тут він знаходить і відповідні слова, сміливо поповню-

¹ А р і є т а — невелика арія, проста за викладом і пісенним характером мелодії.

ючи поетичний словник. Про це у статті «Верлен» прекрасно сказав визначний російський поет Борис Пастернак: «Паризька фраза у всій її незайманості й чарівній влучності влітала з вулиці й лягала в строфу цілком, без найменшої силуваності, як мелодійний матеріал для всієї наступної побудови. Верленова жадаба життя, вміння закохуватися в будь-які його прояви, уміння використовувати найтонші нюанси, відтінки слів — дали могутній поштовх розвитку усїєї поезії. Скотний двір і молочний погріб у Верхарна, фабрична частівка в «Дванадцяти» Блока — ця тематика і мовна розкутість поезії кінця XIX — початку XX століть іде від Верлена».



1. Прочитайте вірш Верлена «Поетичне мистецтво». За що митець любить поетичну творчість? За що він любить музику? Як він ставиться до живопису? Що поет не любить і чому?

2.* Верлен писав, що його вірш «Поетичне мистецтво» — просто пісня: я не створив теорії». Які риси притаманні ліричному героєві твору?

3. Які поради й рекомендації поетам дає Верлен у вірші «Поетичне мистецтво»? З якої нагоди було написано цей твір? Як схарактеризував Верлен епоху Буало?

4. Яку метафору та яке порівняння використовує поет у вірші «Так тихо серце плаче»? Поясніть їх роль у тексті.

5. Чи можна, на вашу думку, вважати «Поетичне мистецтво» Верлена маніфестом певного художнього напрямку? Чому сучасники митця сприймали цей твір як програмовий? Що з цього приводу казав сам Верлен?



1.* Порівняйте поетичну систему та структуру образів у віршах Верлена і Бодлера. Засновником якого художнього напрямку вважається Бодлер? Чи можна до цього ж художнього напрямку зарахувати Верлена? Чи він був основоположником якогось іншого художнього напрямку? Відповідь аргументуйте прикладами з поетичних текстів.

2. Перечитайте розділи про імпресіонізм і символізм і схарактеризуйте художній метод Верлена, доповнивши матеріал з підручника власними враженнями від поезії французького майстра слова. До якого літературного напрямку і на підставі чого ви самі віднесли б його творчість? Відповідь обґрунтуйте прикладами з текстів.



1. Розгляньте картину К. Піссарро «Вокзал Лейн-Лордшип у Дальвичі» (с. 160) — характерний приклад індустріального пейзажу. Як ви вважаєте, художник сприймає нові для XIX століття явища як гармонію між природним та суспільним життям чи як дисгармонію? Обґрунтуйте свою думку.

2. Розгляньте ілюстрації в рубриці «Символи епохи» (с. 162—163). Які риси імпресіонізму притаманні цим творам?



Клод Оскар Моне (1840—1926) — французький живописець. Один із засновників імпресіонізму. Його «справжнім суперником» часто називають не когось із попередників або сучасників у живописі, а нове на той час мистецтво — фотографію. Проте твори Моне доводять, що об'єктив фотоапарата не може зафіксувати в природі того, що помічає живописець.

Протягом свого творчого життя художник незмінно дотримувався двох головних вимог естетичної системи імпресіонізму — зображувати картини сучасного життя і працювати на пленері¹.



На знаменитій картині *«Враження. Схід сонця»*, написаній Моне у 1872 році, зображено схід сонця над серпанком туману в гавані Гавра.

Ця картина спочатку повинна була називатись *«Море»*, проте, готуючись до першої виставки імпресіоністів у Парижі в 1874 році, Моне змінив назву.

Картина зберігається у музеї Мармоттен (Париж).

¹ П л е н е р — живопис на відкритому повітрі, що відтворює кольорове багатство природи, сонячне освітлення й повітряне середовище.

На картині «*Поле маків*» (1873), також представленій на першій виставці імпресіоністів у 1874 році, — дружина художника Камілла та його син Жан зображені у полі неподалік від будинку Моне. Жінка тримає парасольку. Витончені контури парасольки викликають особливе зачарування цієї сценою. Щоб передати відчуття руху, Моне створив ще одну пару постатей на узгір'ї (моделями для них також послуговували Камілла і Жан). Обидві пари поєднані ледь помітною стежкою.

Над цією картиною художник працював на пленері. Хоча полотно виглядає досить природно, його композиція ретельно продумана. Це виявляється не тільки в тому, що Моне «подвоє» людські постаті, але і у виборі ракурсу, за допомогою якого яскраві маки, заповнюючи ліву частину картини, розміщені по діагоналі, що задає напрям руху Камілли і Жана. Здається, що герої ось-ось вийдуть «з полотна». Насичений колір і «мобільність» цієї частини контрастують зі спокійним тлом правої, де дах будинку вміло пов'язує задній план з переднім планом композиції.

За словами Моне, у нього в житті були дві пристрасті — живопис та садівництво. Коли він писав квіти, ці дві пристрасті зливалися в одну. Працюючи над картиною «Поле маків», художник явно насолоджувався спогляданням і зображенням яскравих квітів.

Картина знаходиться в музеї д'Орсе (Париж).





АРТЮР РЕМБО
(1854—1891)

«Я сонце споглядав у пострахах
містичних,
Що зблисло згустками фіалкових
промінь...»

Артюр Рембо

«МОЄ ПРОБУДЖЕННЯ БЛАГОСЛОВИЛИ ШКВАЛИ»

Артюр Рембо народився у 1854 році на півночі Франції у провінційному містечку Шарлевілі. Дитинство й отрочество пройшли в будинку діда по матері. Гіркота життєвої і творчої долі Рембо була визначена ще у дитинстві. Хлопець з відразою ставився до всього навколо: традицій буржуазного суспільства, сімейного укладу. Система обману і закостенілості назавжди відштовхнула його і від сім'ї, і від рідного міста. Роки, проведені в колежі, були для нього часом духовного і фізичного росту. Рембо з ранку до ночі просиджував у публічній міській бібліотеці Шарлевіля, читаючи французьких соціалістів, пригодницькі романи, окультні книги. Він навчався з легкістю, отримував почесні премії і грамоти, писав вірші латиною. Це був найяскравіший і найщасливіший час у житті Рембо. Попереду відкривалася блискуча перспектива продовження літературної праці, але страшні злами у творчості, стрімкий і катастрофічний спад були зумовлені особливостями характеру Рембо. Ще підлітком, який ніколи не бачив моря, він написав чудовий вірш «*П'яний корабель*», якому судилося стати одним із найкращих вірців європейської лірики. Юний автор твору передрікав власну долю і страшний її кінець.

Кілька разів Рембо підлітком тікав із дому. Якось він дістався Бельгії: Шарлевіль міститься недалеко від бельгійських кордонів. Згодом, продавши свій годинник, у лютому 1871 року, він вирушає до Парижа, блукає один у величезному місті протягом двох тижнів і, не знайшовши притулку, повертається додому. Але у вересні 1872 року Рембо знову в Парижі. Це був час, коли Паризьку комуни було розгромлено, бруківку і стіни на цвинтарі Пер-Лашез — залито кров'ю розстріляних. У Парижі введено стан облоги.

Зашифровано, інакомовно у книзі «Осяяння» поет відтворює тогочасну Францію («Після потопу», «Демократія»), відгомін живої дійсності і власну громадянську позицію («Париж залюднюється знову», «Воєнна пісня парижан», «Руки Жан Марії»).

На паризьких літераторів Рембо справляв суперечливе враження. Сімнадцятирічний школяр, запальний і амбітний, дозволяв собі полемізувати з визнаними майстрами пера. Він привіз до Парижа стоси віршованих рукописів, завдяки яким згодом став всесвітньо відомим. Сімдесятирічний Гюго, почувши його вірші, вигукнув: «Це Шекспір-дитя!»

Деякі митці матеріально і морально підтримували обдарованого юнака, який часто не мав і франка на шматок хліба.

Незважаючи на поетичну геніальність, Рембо інколи справляв враження божевільного, оскільки був зухвалим, дратівливим, чіплявся до майже незнайомих людей через дрібниці, міг влаштувати кепську витівку. У житті Верлена він відіграв вочевидь фатальну роль: заради нього старший колега залишив сім'ю і Париж, став його нерозлучним супутником у дворічних мандрах Північною Європою аж до остаточного розриву їхніх стосунків. Все у вчинках Рембо було дивним, незрозумілим, непередбачуваним — то привертало до нього, то відштовхувало.

Упродовж 1871—1873 років Рембо створив книги «Осяяння» і «Літо в пеклі», які дали підстави говорити про митця як основоположника французького символізму. Поет шукав нові форми й жанри, виражаючи себе і своє ставлення до світу.

Рембо прагнув реконструювати звукову магію поезії, відтворюючи синтез між звуковим і зоровим, впливаючи лише на почуття. Поезія Рембо була нищівним ударом по поетиці парнасців. Мова його — нерівна, примхлива і вигадлива — не відповідала правилам «хорошого тону». При першому ж знайомстві з його поезією впадають у вічі особливості стилю Рембо: нестримний політ думки, розкута фантазія, вільний розлогий синтаксис, вигадливий словник, багата образність, свіжа інтонація, бурхливе дихання, яке не вмщується в

поетичний рядок. Вражає інтонаційне багатство Рембо, свобода розмовного мовлення. Однак вже «Літо в пеклі» знаменує собою кінець поетичної творчості Рембо, відмову від неї. У цій книзі Рембо констатує цілковитий крах своїх юнацьких надій: «Якось увечері я посадив собі на коліна Красу — і знайшов у ній гіркоту. І прокляв її».

Підсумок сповіді — жадоба остаточного і безповоротного розриву з минулим, з суспільством, із Францією: «Мій день скінчився. Я залишаю Європу. Морський вітер обпалить мої легені, клімат далекої країни видубить мою шкіру. Буду плавати, м'яти траву, полювати, палити; пити напої — міцні, як розплавлений метал, як пили їх наші предки круг багаття. Я повернувся із залізними руками, шаленим поглядом, засмаглий. Я матиму золото. Я буду безжурним і грубим. Жінки доглядають таких здичавілих калік, що повертаються з жарких країн».

Рембо мандрує містами Німеччини, Італії, Швейцарії. Усюди бідує, не знаходить ні притулку, ні прихильності: вантажник у Марселі, вчитель французької у Лондоні, цирковий артист у Швейцарії і Данії, найманий військовий в Іспанії...

У 1878 році Рембо залишає Європу, вирушивши на кораблі в далекі світи. Він з'являється то в Олександрії, то на Кіпрі, то в Сомалі, то в Харарі. Поставивши перед собою мету — збагатитися, Рембо залишається мрійником, що начитався книжок про піратів, романтиком і диваком. Він шукає заробітку в усіх портах Червоного моря, стає агентом по закупівлі слонової кості, з караваном перетинає пустелю Сомалі, для географічного товариства у Парижі пише дослідження про негрятянську спільноту галаа. Незважаючи на чесність і ретельність Рембо у справах, заробітки його непостійні. Угоду з ним то продовжують, то розривають — залежно від мінливих обставин. Він вдається до авантюр: ставить на карту всі свої статки, найнявши караван углиб пустелі. Рембо веде торг з негрятянським правителем, який врешті його обманує, втелічивши фальшивий вексель. Згодом поет стає господарем факторії на узбережжі, міняє шовк і рис на каучук і каву. Комерція смертельно остогидла митцеві, Рембо вкрай втомився і мріяв повернутися на батьківщину.

Несподівано він захворів. У правому коліні утворилася пухлина. Біль був нестерпним, а медичної допомоги в Харарі не було. Хворого, безпорадного, поета на носилках перенесли на корабель. В Аденському шпиталі хірург-англієць порадив Рембо негайно вирушати до Європи. Перетнувши Середземне море, Рембо висадився на рідній землі, у Марселі. У місцевому

шпиталі йому ампутували ногу. Після операції поет повільно приходив до тями, потім з'ясувалося, що ні на милицях, ні з протезом він не може зробити жодного кроку, настільки ослаб: «Яка туга, яка втома, який відчай, — тільки подумай, лише п'ять місяців тому я був таким діяльним, мандрував! Куди поділися гірські перевали, кавалькади, прогулянки, пустелі, ріки і моря!.. А я ж хотів повернутися влітку до Франції і одружитися. Прощавай, шлюб, прощавай, сім'я, прощавай, майбутнє! Життя моє скінчилося, я став обрубком!»

Останній удар Рембо завдала мерія рідного міста. Поета намагалися віддати під суд як дезертира, що двадцять років тому уникнув призову в армію. Родичам Рембо ледве вдалося владнати цю справу.

Стан здоров'я поета був безнадійним. Побувши трохи у матері, Рембо повертається до марсельського шпиталю помирати. Біля нього постійно чергувала його молодша сестра, яка вела детальну хронологію останніх днів поета. Помирав Рембо при пам'яті, лише іноді марив рахунками і розписками, караванами і пустелею.

Про свою поетичну юність він і не згадував. Мати, яка ніколи не розуміла його, ставилася до нього з відразою і роздратуванням, хоча охоче приймала гроші, які син надсилав із заморських країв, — так і не прийшла з ним попрощатися.

10 листопада 1891 року душа Артюра Рембо відлетіла у вічність. У лікарняній книзі записано, що помер тридцятисемилітній негоціант¹. Про те, що покійний — визначний поет, у шпиталі ніхто не знав.

Коротке і трагічне життя поета, його творча спадщина стали темою дискусій і сучасників, і наступників. Ремі де Гурмон у «Книзі масок» писав про нього: «У збірці його віршів є сторінки, що вражають своєю красою, — тією особливою красою, яку можна відчути, побачивши звичайну жабу, вкриту бородавками...»

Верлен, який першим визнав талант Рембо, пізніше бачив у ньому заблукалого невдаха, дивака, який сповна не реалізував поетичний дар. Жуль Лафорг і Трістан Корб'єр, глибоко обдаровані, оригінальні поети, називали його і себе «проклятими», тобто соціальними відщепенцями. Уся ж подальша світова поетична практика — Елюар, Арагон, Блок, Анненський, Маяковський, Брюсов, Зеров — ґрунтується на концепції поетичного досвіду Артюра Рембо.

Звичайно, в історії світової поезії він залишився не «тридцятисемилітнім негоціантом», а юнаком сімнадцяти — дев'ят-

¹ Негоціант — купець, що торгує оптом, переважно за межами своєї країни.

надцяти років, генієм, вільним від побуту й суспільства, відданим тільки поезії, палко закоханим у Музу, задержуватим і відчайдушним. Не дивно, що упродовж усього ХХ століття молоді поети подібною вдачі наслідували образ, створений Рембо, — людини «богеми», що в перекладі означає «циганерії». Ось цей образ із сонета Рембо «Моя циганерія», відтворений культовим українським поетом-шістдесятником Василем Стусом:

Руками по кишені обмацуючи діри
І ліктями світивши, я фертиком ішов¹,
Бо з неба сяла Муза! Її я ленник² вірний,
Ото собі розкішну вигадував любов!
Штани нінащо стерті? Та по коліно море!
Адже котигорошку лиш рими в голові.
Як зозулясті кури, сокочуть в небі зорі,
А під Чумацьким Возом — банкети дарові.
Розсівшись при дорозі, ті гомони лелію,
Роса на мене впала, а я собі хмелію,
Бо вересковий вечір — немов вино густе.
І все капарю вірші, згорнувшись у калачик.
Мов струни ліри — тині (їх копаю³, як м'ячик),
Штиблети каші просять? Овва, і це пусте!

Звичайно, у перекладі Стуса ліричний герой Рембо — «типовий представник» паризької богеми — більше нагадує українського бурсака: поет свідомо орієнтується на нашу національну традицію. Однак головне в поезії Рембо український переклад передає цілком адекватно, а саме — свідомий епатаж у поєднанні класичної форми сонета з грубою лексикою, а образу «ленника», вірного служителя Музи — з лахміттям волоцюги, що повсякчас зазнає голоду і холоду, проте не проміняв би їх на будь-яке обмеження свободи, з якою пов'язане його поетичне натхнення.

При цьому загальний тон «Моєї циганерії» доволі оптимістичний. Однак конфліктний характер ліричного героя у низці поезій Рембо набуває драматизму, а подекуди й трагізму...

Тепер, коли ми знаємо, як склалося життя Рембо, можна лише дивуватися, наскільки точно він його спрогнозував у «П'яному кораблі» (1871).

Юний поет, якого сучасна молодіжна «контркультура» вважає своїм «святим предтечею», створив унікальний у світовій поезії твір, названий російським літературознавцем Самарієм Великовським «сповіддю під облудою малої пригодницької одиссеї» і навіть «ліричним міфом».

¹ Ф е р т о м і т и — мати хвацький, франтуватий вигляд.

² Л е н н и к — васал, підданий.

³ К о п а т и — бити ногою.



Клод Моне. Етрета. Ворота д'Аваль. 1883 р.

Як ви пам'ятаєте, активна міфотворчість була притаманна романтизму. Однак юний Рембо орієнтується не на класичні, а на пізні взірці романтичної поезії, насамперед на «Квіти Зла» Бодлера (їх, як ми бачили, теж можна було б назвати «ліричним міфом»). Більше того, якби у Бодлера не було такого послідовника, як автор «П'яного корабля», й самі «Квіти Зла» можна було б вважати глухим кутом пізнього романтизму, примхливим витвором «хворої музи».

Символізм сімнадцятирічного Рембо можна порівняти із символізмом зрілого Бодлера. Більш того, у Рембо символізм як стиль і метод, як спосіб світобачення значно ускладнюється і загострюється. Тут уже не йдеться про романтичне нагнітання пристрастей і жахів: світ юного Рембо вкрай напружений і без цього. «П'яний корабель», власне, починається з того, що у творах романтиків правило за кульмінацію (скажімо, в «Сказанні старого морехода» Колріджа корабель, перетворений на плавучу трупарню, теж плив собі, куди «хотів»):

За течією Рік байдужим плином гнаний,
Я не залежав більш од гурту моряків:
Зробили з них мішень крикливі індіани,
Прибивши цвяхами до барвних стояків.

(Тут і далі переклад В. Ткаченка)

У романтиків подібна ситуація завжди має певну моральну причину. Як ви пригадуєте, була своя моральна першопричина для написання Бодлером книги «Квіти Зла», добре зрозуміла, якщо враховувати друге значення французького слова *mal* — *хвороба*. Але ми не знаємо, яке лихо спіткало «гурт моряків» у Рембо, чому його корабель залишився некерованим і сп'янів від безмежної волі. Сталося те, що сталося, — байдуже, випадково чи закономірно. І *П'яний корабель* — символ особистості поета, його внутрішньої свободи та безмежної розкритості його уяви — не знаючи причини своєї незалежності, вільно й легко пливе «поемою моря».

Я блискавицями роздерте небо знаю,
Прибої, течії, смеркання голубі,
Світанки, збуджені, мов голубині зграї,
І те, що може лиш примаритись тобі.

Прямуючи між духовними примарами, ліричний герой лише під кінець своєї «одіссеї» потрапляє у магнітне поле сюжету — але, знову таки, не епічного і не морального, а суто символічного. П'яний корабель зрештою не витримує постійного напруження від своєї екзотичної подорожі — і зринає мотив «туги за Європою», тобто за звичним життям «цивілізованих» європейців, за всім тим сталим і спокійним, що в юності ми нос-тальгійно пов'язуємо зі спогадом про наше дитинство:

За європейською сумуючи водою,
Холодну та брудну калюжу бачу я,
Де вутлий корабель, як мотила весною,
Пускає в присмерку засмучене хлоп'я.

У присмерку дитинства — смуток і бажання відкритого моря; у безмежності моря дорослості — сум за дитинством... Між корабликом, що змайструвало собі хлоп'я як мрію про море та безмежну волю і пускає у брудній калюжі, — і П'яним кораблем, якому відкрите все і підвладне море, але оплачено цю свободу й владу ціною втрати внутрішньої чистоти, — лежить весь простір «зовнішнього» і «внутрішнього» життя людини. У маленькій поемі-«одіссеї» немає прямого зіставлення «зовнішнього» і «внутрішнього» сюжетів: вони, за слухним спостереженням Дмитра Наливайка, «проростають одне в одне, створюючи образ-символ, в якому пропущені всі проміжні, «пояснювальні» ланки між «зовнішнім» і «внутрішнім» планами». Саме така організація художнього світу — найяскравіша прикмета символізму як художнього методу.

З появою Артюра Рембо на поетичному обрії французької поезії стало зрозуміло, що міфотворчість відтепер стане її го-

ловною справою. Змагання поетів за роль «символу кінця століття», спроба нав'язати одне одному свій власний міф, підкорити міфом, змусити жити за його правилами, — все це стало змістом і літературного процесу, і особистих стосунків. Особисті взаємини Рембо з Верленом у житті — лише крайній прояв того, що в літературі виявилось в символічному діалозі: Верлен виливав свою нудьгу і тугу в збірці «Романси без слів», а Рембо відповідав йому збіркою «Літо в пеклі». Однак при цьому юний Рембо, на відміну від старшого друга, справді вірив у силу свого міфологічного світобачення — в силу поезії, в магію звуків. Віра ця на якийсь час примирила його з урочистістю служіння поета — навіть його сонетам повернула класичність звучання. Такий сонет «Голосівки», де Рембо у поетичній формі виклав свою теорію символістичного звукопису (на противагу імпресіоністичному звукопису Верлена):

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 пасовищ, і зморщок 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. Кочура)

Самому ж поетові трагічний фінал, на відміну від художнього образу П'яного корабля, судився двічі. Вперше — коли він зрозумів, що хибно «вважав себе магом і ангелом — вище моралі», — і проголосив розрив з поезією, що не дала йому сподіваного щастя. І вдруге — коли виснажений, хворий, скалічений життям повернувся в Європу, марно намагаючись знайти в рідних краях своє втрачене дитинство, затишок, душевний спокій.

Поети всього світу намагалися наслідувати його поетичний метод, його життєтворчість як міф і міфотворчість як життя. Гру з символами вони називали символізмом, часто не розуміючи, що символізм — школа страждання. Хіба що росіянин Олександр Блок гідно пройшов цю школу і став «справжнім» символістом, заплативши як годиться — влас-

ним життям. Ті ж, хто не хотіли платити такої високої ціни, займалися або профанацією символізму в ліриці, або відстороненням від нього через «об'єктивацію» символу в символістичній прозі (романи Андрія Белого) чи драматургії (п'єси Моріса Метерлінка).



1. Перечитайте підрозділ про символізм у вступі до другого розділу підручника. Про які нові прикмети цього художнього методу ви дізналися з розповіді про Рембо і з аналізу його творів?

2. Що таке *сугестія*? Наведіть приклади цього важливого художнього засобу у творах Рембо.



1. Перечитайте сонет Рембо «Голосівки». У яких символах поет намагається вхопити «відповідності» між різними початками життя? Чим його пошук «відповідностей» відрізняється від аналогічного пошуку Верлена?

2. Перечитайте сонет Рембо «Моя циганерія». До якого поетичного жанру належить цей твір? Яку «невідповідність» між «змістом» та «формою» цього твору свідомо допускає автор? Яким чином вона символізує «невідповідності» в образі ліричного героя твору?

3. Чи повідомляє нам автор поеми «П'яний корабель», внаслідок чого «гурт моряків» — екіпаж корабля — спіткала страшна загибель? Від чієї особи ведеться розповідь?

4. Чи можна образ П'яного корабля вважати символічним? Якщо ні, то чому? Якщо так, то що саме він символізує?

5. Зверніть увагу на кольорову гаму поеми. Яким кольорам віддає перевагу поет? Як це характеризує його вдачу?



1. Чи впізнаєте ви в ліричному герої поеми Артюра Рембо «П'яний корабель» свого ровесника — і в яких саме рисах? Якщо ж ні, то чим ви можете пояснити написання такого твору сімнадцятирічним автором?

2.* На прикладі поетичних творів, не проаналізованих у підручнику, підготуйте доповідь на тему: «Розвиток символізму у французькій ліричній поезії від Бодлера до Рембо».



Зіставте картину К. Моне «Етрета. Ворота д'Аваль» (с. 169). з поезією А. Рембо «П'яний корабель», продемонструйте спільні засади художньої революції у французькому живопису та у французькій поезії.





Роман ранньомодерністської доби

РАННІЙ МОДЕРНІЗМ

Під модернізмом розуміють сукупність стильових модерних течій у європейській та американській культурі ХХ століття, які протистояли традиційним художнім формам і методам, натомість впроваджуючи нові. Бурхливий економічний розвиток країн Європи наприкінці ХІХ століття спричинив культурний вибух, змінив світосприйняття людини. Було взято під сумнів систему поглядів та норм, які регламентували суспільне життя людства та забезпечували гармонію людини і світу. Гармонія та закономірність перетворилися на непередбачуваність та хаос. З'явився новий тип культури, опозиційний до попереднього, класичного. Відбулася переорієнтація митців щодо принципів відтворення дійсності: замість реалістичного чи натуралістичного опису життя модерністи створювали нову художню дійсність, зазвичай далеку від реальної. Якщо реалісти зосереджувалися передусім на суспільних проблемах, акцентували увагу на конфлікті героя та натовпу, то модерністи розробляють екзотичні теми, заглиблюються у психологію людини, вивчають підсвідоме, надають посиленого значення суб'єктивним чинникам. Модерністи творять метамову — своєрідну мову символів, коли слова набувають ритуального кодування, перетворюються на засіб боротьби людини зі смертю.

Ранній модернізм має виразну естетичну програму, побудовану на ідеї творення прекрасного. Така програма передбачає і творення «мистецтва для мистецтва» і перетворення життя естетичними засобами. Проте у будь-якому випадку єдиним носієм прекрасного є мистецтво, адже лише митець створює (а не відтворює, відображає) справжню красу, осяває неесте-

тичне буття. Творча діяльність розуміється як художня фантазія, не менш значима, ніж сили природи.

Ранній модернізм, який ще називають стилем *модерн*, охопив не тільки літературу, а мистецтво в цілому — монументальну архітектуру, живопис, скульптуру, прикладне мистецтво, театр, хореографію, музику, моду і навіть знайшов відображення в жестах і формах спілкування людей. Це стиль мислення людини тієї доби, стиль життя, який моделював певного культурного героя модерну. У загальноєвропейській традиції таким класичним культурним героєм може вважатися Оскар Уайльд, адже драматург вибудовував власне життя значною мірою за взірцем своїх творів. До культурних героїв також можна зарахувати Володимира Винниченка, Олександра Блока, Андрія Белого, Миколу Гумільова, Максиміліана Волошина.

Основними літературно-мистецькими напрямками модернізму вважають *символізм*, *імпресіонізм*, *експресіонізм*, *неоромантизм*, *неокласицизм*, *футуризм*, *акмеїзм* тощо.

Найвизначнішим феноменом раннього модернізму став роман. Ранньомодерністський роман має свої національні особливості в різних літературах. Так, в літературі США надзвичайно важливим є досвід **Генрі Джеймса** («Крила голубки», 1902; «Посли», 1903; «Золота чаша», 1904). Ці романи інколи називають передмодерністськими, оскільки вони багато в чому провіщують естетику модернізму. В літературі Великої Британії це досвід **Джозефа Конрада** («Лорд Джим», 1900; «Серце темряви», 1902), якого вважають класиком неоромантизму та зачинателем англійського модернізму. Російська література дала мистецький досвід символістського роману **Андрія Белого** («Срібний голуб», 1909; «Петербург», 1914).

Класичним романом раннього модернізму є «Портрет Доріана Грея» (1891) **Оскара Уайльда**.



ОСКАР УАЙЛЬД
(1854—1900)

АПОСТОЛ СКЕПТИЦИЗМУ

Оскар Уайльд належить до тих митців, яких спочатку називають «забутими» і «невизнаними», а потім «поверненими», «культовими». Причини забуття можуть бути різними: політичними, як у трагічній історії «Розстріляного Відродження» в Україні, естетичними або етичними, як у життєвій і творчій історії Оскара Уайльда. Епатуючою була поведінка письменника, трагічною — його смерть, незвичними й не прийнятими суспільством — його твори. Не визнане сучасниками англійського майстра слова, нині ім'я Оскара Уайльда стає знаком обраності, вишуканості, аристократизму, естетичного смаку. У витонченому інтелектуальному товаристві сьогодні прийнято маніпулювати назвами, темами, сюжетами, висловами, афоризмами, іменами героїв його творів, натяками на нетрадиційну біографію письменника. Як і всяка мода, «мода на Оскара Уайльда» має позитивні моменти. Вона змушує читати й осмислювати його твори, пов'язувати їх із сучасністю, усвідомлювати їх актуальність. Чого ж ще може бажати письменник? Перетворившись на бестселер, «Портрет Доріана Грея» залишається одним із перших зразків інтелектуального роману в європейській літературі.

Ім'я Оскара Уайльда в історії літератури міцно пов'язане з літературно-мистецькою течією, що отримала назву *естетизм*. Підґрунтям естетизму, як і взагалі концепції «чистого мистецтва», є визнання краси найвищою цінністю буття. Представники цього літературного напрямку вважали мистецтво, створене за законами краси, не відображенням життя, а

альтернативною до буття дійсністю, може, навіть вищою, ніж сама реальність. Завдання митця, за цією теорією, полягає не в етичній оцінці реальних явищ життя, а в естетичному переживанні Краси як мети людського існування.

Ще наприкінці 20-х — початку 30-х років XIX століття виникла група французьких письменників, які з презирством ставилися до «рослинного» існування буржуазії, зведення змісту життя до накопичення грошей та досягнення матеріального добробуту. Обивательське існування не влаштувало цю молодь, до якої входили талановиті письменники Теофіль Готье, Жерар де Нерваль, Петрюс Борель, деякий час Шарль Бодлер. Вони виступали проти активного втручання в суспільне життя, а форму поезії ставили вище за зміст.

Захоплювалися ідеєю могутності краси і Оноре де Бальзак, Гюстав Флобер, Віктор Гюго, останній з яких вважав своє зібрання віршів «некорисною збіркою чистої поезії». Одночасно з просвітницькою критикою прагматичного суспільства з точки зору розуму та романтичною критикою з точки зору вільної особистості у французькій літературі з'явилася критика з позицій «чистого мистецтва», краси. У США цю теорію підтримував Едгар По, в Англії — так зване «Братство прерафаелітів», яке було засновано у 1848 році поетом і живописцем Данте Габріелем Россетті. Члени братства намагалися відродити «щирість», «наївну релігійність» середньовічного та ранньоренесансного мистецтва.

Ідею краси, що «врятує світ», висловлювали російські поети Ф. Тютчев та А. Фет, а відома фраза Ф. Достоевського «краса врятує світ» стала афоризмом.

Сам вираз «мистецтво заради мистецтва» виник в Англії. Його приписують поетові Алджернону Чарлзу Суїнберну. Волтер Пейтер, Джон Раскін, Метью Арнольд протиставляли своє мистецтво самовдоволеності вікторіанської епохи. Їхніми опонентами були письменники-натуралісти Д. Гіссінг, Джордж Еліот, які вважали, що перетворити суспільство може тільки фактографічне, достовірне відображення в мистецтві усієї складності людського життя.

Наприкінці 70-х років в англійській пресі та літературі з'являється новий прихильник теорії «чистого мистецтва», якому судилося стати найзначнішим виразником естетизму у світовій культурі. Його ім'я — Оскар Уайльд. «Я був символом мистецтва та культури свого століття. Я зрозумів це на світанку своєї юності, а потім змусив і своє століття зрозуміти це». І це було правдою.

Він був ірландцем за походженням. Народився Оскар Фінгал О'Флаєрті Уайльд в Дубліні у сім'ї відомого лікаря-оф-

тальмолога та ларинголога, який одержав дворянське звання. Крім медицини, глава родини мав широке коло інтересів: фольклор, література, археологія. Мати майбутнього митця, поетеса, пристрасна ірландська націоналістка, була жінкою екстравагантною, яка обожнювала театральні ефекти і на сцені, і в житті. Аристократизм і театральність прищепили Оскару з дитинства. До того ж, пані Уайльд була напрочуд освіченою для вікторіанської епохи жінкою — опанувала давні мови і передала свої знання синові.

Коли Оскар був школярем, його батька судили, звинувативши у згвалтуванні своєї пацієнтки у стані гіпнозу. Найдивнішим було те, що ця історія з батьком майже буквально повторилася через багато років з сином, якого було засуджено за «аморальність» поведінки. Молодий поет лорд Альфред Дуглас, що розбив серце і вкоротив віку Оскарові Уайльду, був розбещеною, зіпсованою та корисливою істотою, людиною з порожнім серцем. Він викачував з письменника гроші, а коли той опинився у в'язниці, нічим не допоміг, навіть жодного разу не відвідав свого покровителя. Найцікавіше те, що почалася судова справа за позовом самого письменника проти батька Альфреда, маркіза Квінсберрі, за образу в листах. Але спритний батько, який давно покинув власну сім'ю напризволяще, нічим не допоміг безпорадній та афектованій матері у вихованні сина, тепер скористався демагогічною міщанською мораллю і сам звинуватив Уайльда у розбещенні юнака. Суд визнав винним письменника. Це було для нього потрясінням, що прискорило смерть митця. Він помер через три роки після звільнення із в'язниці у сорокашестирічному віці. Так пуританське англійське суспільство розправилося зі своїм найоригінальнішим письменником. В авторитарному суспільстві яскрава особистість через несхожість на інших часто підлягала загальному осуду та ізоляції. Але поки Оскар вчився у школі, він був далекий від усвідомлення цих проблем. Йому подобалися античні автори, поезія Бодлера та Суїнберна, а твори Діккенса він не сприймав. Згодом Уайльд навчався в ірландському коледжі Святої Трійці та Сент-Мадлен-коледжі в Оксфорді. «Оксфорд, — писав пізніше Уайльд, — це столиця романтики». Для нього Оксфорд був країною-міфом, островом старовинної культури серед промислової вікторіанської Англії. Тут, уздовж галасливої Хай-стріт, розташувалися середньовічні коледжі-замки. За їхніми мурами — довгі галереї, лабіринти коридорів, внутрішні зелені подвір'я з напівзруйнованими статуями. Сади Оксфорду й досі залишаються недоторканими, хоча земля тут завжди дуже цінувалася, адже це — серце Англії. Тут майбутній письменник слухав блискучі лекції

з естетики професора Джона Раскіна, відомого теоретика мистецтва, який виступав на захист митців-прерафаелітів, котрі сповідували ідеї щирості, безпосередності у мистецтві, близькості до природи. Свій ідеал вони вбачали у творчості майстрів раннього Відродження — до Рафаеля. Прерафаеліти поєднували середньовічний містицизм та ідеалізм з культом земної чуттєвості, що був породжений їхнім преклонінням перед природою. На відміну від них, Раскін вважав, що в середні віки культивувався свобода особистості, творчої індивідуальності. Але ці погляди не вдовольняли Уайльда. «Ми, представники школи молодих, відійшли від вчення Раскіна, тому що в основі його естетичних суджень завжди лежить мораль... У наших очах закони мистецтва не збігаються із законами моралі». Справжнім улюбленцем студентів став не Раскін, а інший викладач, Уолтер Пейтер, який відкидав етичний бік естетики, хоча він же пізніше засудив автора «Портрета Доріана Грея» за зневагу до моралі, нібито висловлену в романі.

1878 року Уайльд завершив навчання в Оксфорді. Неприйняття англійської дійсності підштовхнуло молодого митця, на той час відомого як автора поеми «Равенна», замість кар'єри вченого обрати сумнівну роль «апостола естетизму». Оскільки предок письменника був ірландським королем, юнак вирішив, що повинен стати королем «золотої» молоді Європи, зачарувати всіх своїм артистизмом та оригінальністю. Ексцентричність поведінки, екстравагантність в одязі митця привертала загальну увагу. Черевики із срібними пряжками, коротенькі оксамитові бриджі, шовкові панчохи, жилет у квіточки, берет набакир, волошка, фіалка або соняшник у петельці — неодмінні атрибути образу денді. У пошуках заробітку 1882 року Уайльд їде до Сполучених Штатів, де читає лекції. Його успіх був вельми двозначним: натовп кидався дивитися на молодого естета як на диво. Студенти Гарварда вирішили над ним посміятися і з'явилися до аудиторії в костюмах, що пародіювали лектора: у коротеньких бриджах, із зеленими краватками, із соняшниками у петельках. А він цього дня одягнувся у звичайнісінький костюм...

Сміялися над одним з найосвіченіших людей Європи в галузі історії та теорії мистецтв. А Уайльд викладав свої ідеї у формі парадоксів, каламбурів, дотепів.

Парадокс з грецької мови перекладається як «несподіване», «дивне». Це — вислів, що суперечить загальноприйнятій точці зору або й здоровому глузду, це — міркування, що призводить до наслідків, внутрішньо суперечливих чи несподіваних.

В Америці митець домовляється інсценізувати свою п'єсу «**Віра, або Нігілісти**» (1880) з життя російського народниці-

ва, та вистава не мала успіху. Повернувшись до Дубліна з лекціями, він познайомився із міс Констанцією, яка незабаром стала дружиною письменника, народила двох синів.

З 1887 року Уайльд — редактор часопису «Жіночий світ». У 1891 році вийшли друком збірка статей «Задуми», роман «Портрет Доріана Грея». 1892 року митець написав французькою мовою п'єсу «Саломея», опубліковану в перекладі на англійську з малюнками видатного графіка Обрі Бердслі. П'єсу було заборонено до постановки в Англії, але інсценізовано в Парижі. Великий успіх випав на долю п'єси «Віяло леді Уїндермір» (1892), першої з чотирьох комедій Уайльда.

П'єси «Ідеальний чоловік» та «Як важливо бути серйозним» написано влітку 1894 року. Художній простір комедій Уайльда — вузький світ аристократичних віталень, де цінують майстерність світської бесіди. Самі герої — інтелектуально порожні люди, зайняті влаштуванням особистих справ, але їхні розмови сповнені блискучих дотепів і парадоксів, що належать самому авторові. Дотепне, влучне слово героїв парадоксально викриває хибність, нещирість світу віталень, до якого вони самі належать. Наприклад: «Він каже неправду? Мій племінник Алджернон? Не може бути! Адже він оксфордець».

П'єси Уайльда з'явилися саме тоді, коли у світових театрах стверджувалась нова драма. Її основоположником був Ібсен. Недаремно Уайльда називали «ібсеністом». Він теж доводив лицемірство суспільної моралі, але робив це не серйозно, як Ібсен, а легко, жартуючи. Створювалося враження, що так легковажно писати дуже просто, що це може кожен. Мистецтво дотепного парадоксу видається легким лише на перший погляд. Автор такого твору має бути наділений яскравим художнім даром, вишуканим смаком, гнучким розумом. Стосовно Уайльда великий англійський драматург Бернард Шоу захоплено сказав: «Він просто видобуває з мистецтва саму квінтесенцію і дістає п'єси, які є до того сценічними, що ними захоплюються усі театральні, якщо вони мають хоча б краплину розуму».

Комедії Уайльда напрочуд афористичні. Його сентенції виявляються парадоксами, актуальними в усі часи. Наприклад,



Макс Бірбом.
Карикатура на Уайльда.
Близько 1894 р.

у п'єсі «Як важливо бути серйозним» читаємо: «Всі теорії сучасної освіти є хибними в зародку. На щастя, принаймні у нас в Англії, освіта не залишає ніяких слідів». Або: «Всі жінки з часом стають схожими на своїх матерів. У цьому їхня трагедія. Жоден чоловік не буває схожим на свою матір. У цьому його трагедія».

Своє творче кредо Уайльд висловив наприкінці збірки критичних праць «Задуми». Пристрасний прибічник «чистого мистецтва», він не лише був переконаний, що мистецтво розвивається за власними законами, а й ставив життя у залежність від мистецтва. Так, на його думку, песимізм був вигаданий Гамлетом, а за ним весь світ піддався меланхолії. Нігіліста винайшов Тургенев, а Достоевський довершив цей типаж. Все ХІХ століття було вигадане Бальзаком.

Винесення етики за межі мистецтва викликало роздратування прибічників виховної функції поезії. «Немає книг моральних чи аморальних, — стверджував Оскар Уайльд. — Є книги добре написані або написані погано. Ось і все». Ця парадоксальна теза погано прислужилася йому на власному судовому процесі. Дотепний письменник на запитання «Чи є це оповідання аморальним?» — легковажно відповів: «Гірше, ніж аморальним. Воно є погано написаним». Суворий судовий вирок — два роки ув'язнення — був для нього великою несподіванкою. На ім'я письменника було накладено табу, книжки конфісковано з бібліотек, п'єси знято з репертуару театрів. Звільнений 1897 року з-за ґрат, Уайльд був пригнічений ворожим ставленням до нього англійського суспільства. Він виїхав до Парижа, де в рідкісні хвилини натхнення продовжував писати. Його лебединою піснею стала поема «*Балада Редінгської в'язниці*» (1898). В останній день осені 1900 року Оскар Уайльд помер — в чужій країні, у забутті й злиднях.

У «Передмові» до роману «Портрет Доріана Грея» — естетичному маніфесті письменника — Уайльд використовував образ мистецтва-дзеркала з роману Стендаля «Червоне та чорне». Пригадайте порівняння Стендаля: роман — це дзеркало, яке несуть уздовж битого шляху і в якому відбивається весь придорожній бруд. Для Оскара Уайльда мистецтво — люстро, що віддзеркалює лише того, хто в нього дивиться, а не загалом життя. Вічно молодий Доріан Грей зі страхом дивився на власний зачарований портрет, як у дзеркало. Адже портрет відбивав ті жахливі зміни, що мали б спотворювати гарне обличчя самого героя, але відбувалися лише на полотні. Процес власного старіння навіть на картині нестерпний для Доріана. Знищивши портрет (розбивши «дзеркало») герой тим самим вбиває себе.

Уайльд був чудовим оратором, що вмів заворожити слухачів магією слова. Це знайшло відображення в його оповіданнях та романах. І хоча починав він свою письменницьку діяльність як поет (збірка «*Verses*», 1881) і завершив її вже згаданою поемою, найяскравіше, найповніше його талант розкрився в галузях прози та драматургії.

Ви вже знаєте, що Уайльд був майстром парадоксу. У формі парадоксу можуть бути висловлені як слушні, так і хибні думки. Літературний парадокс — це фігура, де думка висловлюється у формі, що суперечить загальноприйнятим нормам, але дивує та захоплює. В історії письменства є відомий твір, побудований на наскрізному парадоксі. Це — розробка Жаном Жаком Руссо теми, запропонованої Діжонською академією: «Чи сприяло відродження наук та мистецтв поліпшенню моралі?». Руссо дає негативну відповідь.

Сила Уайльда — в несподіваних поворотах думки. Свою творчу майстерню митець розкриває в романі «Портрет Доріана Грея», пояснюючи парадоксализм свого героя: «Він дав волю буйній фантазії і заходився жонглювати своєю думкою, змінюючи її раз у раз до невпізнання: то відкладаючи її, то переймаючи, то примушуючи її веселково іскритися в спалахах своєї уяви, то окрилюючи її парадоксами».

Найбільшою помилкою у сприйнятті парадоксу було б ставлення до нього як до реального факту життя. Світ парадоксів створює штучну художню дійсність, що не лише не збігається з життєвими реаліями, а й суперечить їм. Це немовби альтернатива життю. Назва комедії Уайльда — «Як важливо бути серйозним», хоч у підтексті прочитується парадоксальне: «Як не можна бути серйозним». Так само не можна сприймати твори Уайльда з погляду звичайної моралі. Всі добре знають, що вбивати людину — аморально. А в оповіданні Уайльда «*Злочин лорда Артура Севіла*» молодий чоловік робить замах на життя своїх родичів, врешті, вбиває літню людину, після чого одружується з коханою дівчиною і живе щасливо. Якщо сприймати зміст цього оповідання як життєвий факт, то і головного героя, і письменника можна звинуватити в аморальності. Насправді ж цей твір — витончений, вишуканий мистецький парадокс, жарт генія. Якщо оповідання сприймати саме так, його персонажі вже нагадуватимуть не справжніх людей, а швидше театральні маски, амплуа для акторів, маріонеток. Чому, сидячи в театрі, ми добре розуміємо, що це не життя, а читаючи книжки, переважно вдаємося до ілюзії справжності описаних подій? Коли Гамлет у Шекспіра посилав на смерть своїх однокурсників — Розенкранца та Гілденстерна, — ми не вважаємо його аморальним. А герой Уайльда

кидає з моста в Темзу хіроманта, який напророкував йому роль вбивці. Парадокс в тому, що герой твору не може бути щасливим, поки когось не вб'є. Дві невдалі спроби лорда звести в могилу родичів залишилися для всіх таємницею. Зустрівши несподівано чоловіка, який втрутився в його життя зі своїм віщуванням, навіявши думку про неминуче вбивство, Артур водночас і пророцтво здійснив, і помстився за свої страждання.

Гумор полягає в тому, що втоплений віщун і справді виявився шарлатаном і вимагачем грошей у аристократки, яка ним захопилася. «Вищий світ», що розважається нісенітницями, вигадками лжехіромантів, виявляється таким же штучним та пустопорожнім, як театральні маски, маріонетки. Лорд Артур та його щасливе сімейне життя на цьому тлі виглядають значно привабливішими. Тобто об'єктом сатири в парадоксі стає штучність форм суспільного життя. А «штучні люди» і смерть мають не серйозну, а штучну. Та й замах на життя родичів, які вчинив герой, виглядають теж несерйозними, нібито існуючими лише в уяві героя. Тітка, якій він приносить таблетку з отрутою, про неї забуває і помирає власною смертю. Дядько-декан, якому Артур надсилає годинника з динамітом, використовує невеличкий вибух, що не завдав нікому шкоди, як тему виховної проповіді у просвітницькому дусі. Як бачимо, зусилля героя твору призводять до парадоксальних, несподіваних результатів.

Одне з найвідоміших парадоксальних оповідань Уайльда — «*Кентервільська примара*», яке має підзаголовок «матеріально-ідеалістична містерія». Сім'я американського посла купує англійський родовий старовинний будинок з примарою давнього предка, що вбив власну жінку. Але нова нація наскрізь прагматична і позбавлена жаху перед невідомим. Маленькі матеріалісти з країни «вождя червоношкірих» знущються над нещасною примарою, цькують її. Лише п'ятнадцятирічна донька посла пожаліла стару потвору і погодилася піти з нею до Ангела Смерті, щоб випросити вічний спокій цьому грішному створінню. Якби перед нами було звичне, традиційне оповідання, воно могло б завершитися тим, що примару з будинку виганяють, довівши її непотрібність та нікчемність у новому світі. Але парадоксаліст Уайльд змушує товаришувати кількасотрічну примару і добру молоду дівчину, яка, до речі, має хлопця-нареченого з аристократичної англійської родини. Це нонсенс, неможливо, з точки зору здорового глузду. Але з точки зору милосердя — звичайна річ. І взаємини Вірджинії з дивною істотою зовсім не одномірні: дівчина назавжди зберігає до духа-старигана вдячність за те, що він відкрив їй, «що таке Життя, і що таке Смерть, і чому

Любов сильніша за Життя та Смерть». Їхні стосунки поступово стають приятельськими. Вірджинія закидає духові, що він вбив свою дружину, а той виправдовується тим, що вона була дуже негарною і зовсім не розумілася на приготуванні їжі. «Хоч я і вбив свою жінку, на мій погляд, не дуже люб'язно з боку моїх шуринів заморити мене голодом». Парадокс полягає в тому, що примара-дідуган за життя справді вмер від голоду, замкнений в одній із кімнат будинку. Ця історія така ж неправдоподібна, як і попередня, про вбивство хіроманта. Але і в ній цінністю, вищою за карнавальні життя і смерть, стає Любов.

Любов є також центральною темою відомих казок Уайльда: «Щасливий принц», «Соловей та троянда», «День народження інфанти», «Рибалка та його душа». Оскар Уайльд пише не про звичайну любов між чоловіком та жінкою. Його фантазія не знає меж, всі в його казках самовіддано люблять одне одного, і немає значення, на кого саме спрямована ця любов. Найважливіше — те, що любов його героїв справжня, кожен з них здатний до самопожертви заради коханого, згодний віддати все, навіть життя. Скажімо, у письменника мандрівний птах — Ластівка — закоханий у Статую Прекрасного Принца і гине заради любові. Серцем рибалки заволоділа Морська Діва. Соловей любить троянду і гине, вколовши серце колючкою квітки. А сам автор закоханий у стиль — вишуканий, доволі манірний, штучно красивий, як колекція коштовностей, дорогоцінних каменів у доброго ювеліра. Казки Уайльда трохи сентиментальні, але ніхто не може звинуватити письменника у байдужості до моралі, адже крізь красивості витончених фраз завжди проглядає істина: «Тільки Любов, якою б вона не була, може пояснити той неймовірний надлишок страждання, яким переповнений світ». Цитату взято з останнього твору Уайльда — «Сповіді із в'язниці», написаного у формі листа до молодого зрадливого друга. Інша назва цього твору — латинська: «*De Profundis*», тобто «З глибини». Це — початок одного з найтрагічніших псалмів: «З глибини, о Господи, до Тебе я волаю...». Людина, що стоїть на краю безодні, з глибини могили, з темряви смерті звертається до Бога з каяттям. Цю назву дав творові Роберт Росс, друг письменника, бо вона якнайкраще відповідає характерові цієї сповіді, що сповнена вистражданою доброчесністю. Все ж автор п'єси «Саломея» залишився сином своєї доби і нічим двозначним не заплямував себе у творчості. Тема сповіді, зовсім не схожої на стилістично вишукану прозу письменника, — страждання і любов. Він звертається до постаті Христа, тому що Син Божий «знав, що любов — це загублена таємниця Всесвіту, яку марно розшукують

всі мудрі...». Ісуса Христа митець вважав попередником романтичної течії в мистецтві. Власне, весь лист присвячено доведенню тези, що страждання — найвище з почуттів і водночас тема творів великих митців. Якщо зважити, що до такого висновку дійшла людина, яка все життя сповідувала культ насолоди життям, то її відкриття стає ще ціннішим.

Колишні радянські ідеологи насаджували думку, що страждання не потрібні, бо нібито вони принижують людину, хоча насправді тоталітарна влада кинула цілі народи у вир страждань — моральних і фізичних. Як би знадобився сьогодні досвід страдника Редінгської в'язниці! «Мені необхідно зробити так, щоб все, що зі мною відбулося, обернулося для мене на добро, я повинен все використати для звеличення душі», — писав Уайльд. Така психологічна настанова рятує у тяжких випробуваннях не тільки тіло, а й душу. Поет збагнув, що для цього він будь-що повинен зберегти в серці любов. Інакше, що станеться з його душею?

Так своєрідно переплітаються три головні для Уайльда теми: страждання, любов, творчість.

Незважаючи на ув'язнення, поет залишився, за його словами, прибічником романтичного мистецтва, яке «починається там, де закінчується наслідування», тобто для нього, як і раніше, у дзеркалі мистецтва відбивається тільки творча особистість читача...

У «Баладі Редінгської в'язниці» Уайльд-естет несподівано втручається в полеміку стосовно скасування смертної кари. Герой поеми, гвардієць, вбив свою кохану, і за це був повішений у тій самій в'язниці, де відбував покарання автор твору. Три тижні перед стратою сприймалися всіма в'язнями як очікування Страшного Суду. Неможливість подібної ситуації з точки зору людяності підкреслює Уайльд. Його головний аргумент — «коханих вбивають всі», але не всі приймають за це смерть. У цьому останньому афоризмі великого парадоксалиста є багато особистого, адже і самого митця вбило кохання. Але якщо сприймати тезу Уайльда ширше, то з підтексту зрозуміло, що судді не мають права засуджувати грішника, бо й самі винні в тому ж. У «Сповіді з в'язниці» Уайльд згадує євангельський сюжет про грішницю Марію-Магдалину, яку суворі тогочасні закони прирікали на страшну смерть — побиття камінням. Ісус під час судилища щось креслив палицею на піску і не одразу відповів, коли люди до Нього звернулися за порадою. Він відповів фразою, що за змістом перегукується з рефреном «Балади Редінгської в'язниці»: «Хто без гріха, нехай першим кине в неї камінь». Через кілька хвилин біля жінки вже нікого не залишилося...

Оскар Уайльд пішов з життя на зламі століть. Хоч біографічно він належить XIX століттю, та своїми естетичними уподобаннями і характером творчості — цілком у XX столітті. Англійського письменника вважають попередником літературного напрямку, що визначив обличчя європейського письменства новітньої доби — модернізму. Тому твори Уайльда відносять до раннього модернізму. Дослідники знаходять в його стилі імпресіоністичні риси.

У літературі, на відміну від живопису, імпресіонізм не склався як окремий напрям. Скоріше можна говорити про риси імпресіонізму всередині різних напрямів епохи. «Чисте спостереження», проголошене імпресіоністами, мало на меті відмову від ідеї в мистецтві, від узагальнення, від закінченості. Традиційне зображення вимагало абстрагування від конкретного об'єкта і вражень від нього, при цьому потрібно було відітнути випадкове, запам'ятавши загальне, головне. Імпресіонізм же був проти загального, стверджував часткове, імпресіоністи зображували кожную мить. Французькі письменники брати Едмон і Жуль Гонкур у своїх «Щоденниках» писали: «...Мистецтво — це увічнення у вищій, абсолютній, остаточній формі якогось моменту, якоїсь швидкоплинної людської особливості». А їх знаменита фраза: «Бачити, почувати, виражати — у цьому все мистецтво» — стала формулою імпресіонізму (За Т. Михайловою).

Імпресіоністичність стилю Уайльда полягає у відмові від «програми» в мистецтві, від абстрактної «ідеї» і створенні культу кожної миті, вражень від навколишнього, у поєднанні його з культом краси. Так естетизм отримував свій стильовий вираз в імпресіоністичності письма.

Бачити, почувати, виражати — це міг би бути девіз Доріана Грея, головного героя найвідомішого роману Уайльда, або художника Безіла з того самого твору, або лорда Генрі. Але про це — далі.



1. Чи можна назвати естетизм літературним напрямом?
2. Що спільного у термінах «мистецтво заради мистецтва» та «естетизм»? Чи це одне й те саме? Чи залежить модифікація терміну від історичної доби?
3. Чи пов'язаний імпресіонізм з естетизмом?
4. Що означає слово *парадокс*? Чому не можна сприймати літературні парадокси як зображення реального життя?
5. Порівняйте образ дзеркала в романі «Червоне та чорне» Стендаля та в романі «Портрет Доріана Грея» Уайльда. Поясніть різницю.
6. Чи вважаєте ви Оскара Уайльда сентиментальним? Відповідаючи, посилайтесь на тексти його творів.



1. Які чинники вплинули на формування світоглядних переконань і художніх уподобань Уайльда?
2. Чому Оскара Уайльда проголосили «апостолом естетизму», «страдником Прекрасного»? Чим письменник шокував англійське суспільство?
3. Чим «Балада Редінгської в'язниці» та «Сповідь з в'язниці» відрізняються від попередніх творів митця?



1. Запишіть наведені висловлення з естетичних маніфестів Уайльда. Поміркуйте, чи може підписатися під ними представник реалістичного мистецтва.
2. Чому п'єси Оскара Уайльда з життя Англії часів королеви Вікторії знаходять свого глядача в сучасних театрах України? Чим ці твори актуальні?
3. Чи згодні ви з парадоксальним твердженням Уайльда, що все XIX століття вигадане автором «Людської комедії»? Як саме слід розуміти цю тезу? Чи змінюються наші історичні уявлення про XIX століття зі зміною історичних шкіл, концепцій і уподобань?



Поясніть, як ви розумієте вислів: «Коханих убивають всі» («Балада Редінгської в'язниці»).



1. Чому англійці зберігають недоторканими сади Оксфорду? Знайдіть в інтернеті фото цих садів. Чи вплинув на характер Оскара Уайльда той факт, що він навчався у найтрадиційнішому учбовому закладі Англії?
2. Розгляньте портрет Оскара Уайльда, виконаний А. Тулуз-Лотреком. Прочитайте уривок з книги Анрі Перрюшо «Життя Тулуз-Лотрека» про історію створення цього портрета. Лотрек зустрівся з Уайльдом у Лондоні в той час, коли письменника звинуватили в аморалізмі та присудили до ув'язнення.

Художник «з деяким жахом» дивився на цю людину, яка ще вчора посідала у літературному світі таке почесне місце, а тепер належала до злочинців. Завтра його видворять за межі батьківщини, але він усе ще приндиться, кидаючи виклик заскнілому англійському пуританізму, тримається величаво, твердо вірячи, що перемога буде за ним.



Анрі Тулуз-Лотрек.
Портрет Оскара Уайльда.
1895 р.

Уайльд відмовився позувати Лотреку. Ну що ж, нічого не поробиш! Але художник не може пропустити таку виняткову модель і впивається поглядом у його обличчя. Чи співчував він Уайльду? Ставлення англійського суспільства до поета дивувало, навіть більше — обурювало його, але симпатії до Уайльда він не відчував. І дійсно, не було людини більш

несхожої за характером з Лотреком, ніж Оскар Уайльд — естет в елегантних костюмах, з вигадливими манерами, що любив парадокси, вишукану мову і театральну млюність.

Могутня фігура Уайльда, хоч він і виглядав в'ялим, вразила Лотрека. Уайльд не хоче позувати? Не біда! Лотрек і не має потреби в цьому! Він закарбував у своїй пам'яті це зухвале, жінкоподібне обличчя з важкою щелепою і ротом старої кокетки. Ця разюча істота так сильно його вразила, що він нічого не забуде — ні його в'ялих щік, ні тьмяного кольору обличчя, ні прилизаного світлого, майже жовтого волосся, ні маленьких презирливих очей, що заплили жиром, з набряклими під ними мішками і навислими віками. Повернувшись до Парижа (справа Уайльда мала великий резонанс усюди), Лотрек надрукував у «Ревю бланш» малюнок пером — Оскар Уайльд промовляє останнє слово в суді. Після цього Лотрек написав швидкими мазками на картоні дуже переконливий у своїй простоті портрет поета: кілька ліній, кілька кольорових плям, і вся сутність цієї людини — як на долоні. Працюючи над картинами для балагана Ла Гулю, Лотрек і там зобразив Уайльда серед глядачів, що милуються «східним танцем».

3. Як ви вважаєте, чи правильно Лотрек трактував образ Уайльда? Чи таким ви уявляли собі сорокарічного письменника?

ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ

«Будь-яке мистецтво не дає жодної користі», — такою парадоксальною фразою завершується передмова до найвідомішого твору Оскара Уайльда. Майже те саме письменник стверджує і в своєму програмовому естетичному маніфесті «Занепад брехні», що увійшов до книги «Задуми», написаної того ж року, що й «Портрет Доріана Грея», — 1891-го. «Переказ красивих вигадок, — декларує Уайльд, — ось справжня мета мистецтва. Адже мистецтво існує самостійно, подібно до мислення, і розвивається за власними законами. Йому немає потреби бути реалістичним у добу реалізму або спіритуальним у добу віри... Частіше за все воно задовго передбачає власну епоху і створює такі речі, що минає ціле століття, перш ніж люди навчаться розуміти ці речі, цінувати їх та насолоджуватися ними. Велика помилка усіх істориків полягає в тому, що вони за мистецтвом епохи оцінюють саму епоху».

Ми звикли до думки про те, що мистецтво відтворює світ. Який саме світ відтворює мистецтво? Світ реального життя чи світ мистецької мрії? Ми говоримо, що світ, створений мистецтвом, є альтернативним до світу, створеного життям. Для декого він навіть стає головним, реальнішим за саму дійсність.

До таких митців належав Оскар Уайльд. Його естетизм був реакцією нестандартно мислячої людини на прагматизм XIX століття з ідеалом раціоналізму, бізнесу, збагачення, успіху, з пріоритетом світу матеріального над світом духовним. Згідно з цим, все, в тому числі й мистецтво, повинно мати якусь корисну мету свого існування. Наприклад, мистецтво повинно реалістично відтворювати у типових образах суспільні конфлікти доби, щоб винести їм свій вирок і таким чином вплинути на життя, або виховати свого читача у дусі розумного, доброго, вічного... Але чи не буде в такому разі мистецтво дублювати політику, соціологію, педагогіку, етику, релігію?

Власне, прихильники «корисного» мистецтва мають на увазі лише одну з багатьох течій у літературі XIX століття — мистецтво реалізму.

Роман Оскара Уайльда зовні виглядає як типово реалістичний. Він навіть має свого попередника в літературі — роман «Шагренева шкіра» Бальзака. Але у французького романіста фантастичним є лише припущення, що загадкова шкіра може зменшуватися, виконуючи бажання свого хазяїна, навіть проти його волі. А загалом герой Бальзака занурений у своє соціальне середовище і дуже нагадує інших відомих честолюбців «Людської комедії». У романі органічно переплітаються романтизм і реалізм як синтетичне художнє світовідчуття, що не лише синтезує типові риси романтизму та реалізму, а й створює новий світ, подібний до художніх світів у інших творах Бальзака і водночас відмінний від них.

«Портрет Доріана Грея» теж має фантастичну основу. Художник Безіл Голуорд, захопившись надзвичайно вродливим юнаком, малює його портрет, що стає таємним шедевром самого художника. Таємним, бо Доріан ховає свій портрет, подарований Безілом, від людських очей. Адже портрет, за бажанням самого Доріана, перебирає на себе всі зміни у зовнішності господаря, пов'язані з плином років та неправедним життям, зі злочинами, прямими та опосередкованими. Портрет поступово старіє і стає потворним. Герой твору залишається молодим та вродливим. Жертвою свого ідола стає художник Безіл, якого Доріан вбиває, коли він, приголомшений, бачить свою страшенно змінену картину.

Як і в «Шагреневій шкірі», в романі Уайльда герої намагаються знайти реальне пояснення фантастичним змінам. Герой Бальзака вдається до вчених, щоб визначити, в який спосіб можна розтягнути чи знищити чарівну шкіру, що все зменшується. Але наукові прилади під час досліду виходять з ладу, а шкіра залишається неушкодженою. В «Портреті Доріана



Денис Гордєєв. Ілюстрації до роману «Портрет Доріана Грея».
XX ст.

Грея» Безіл висловлює припущення, що він помилився у поєднанні фарб, які почали псуватися, спотворюючи прекрасне обличчя, зображене на портреті. Світовому мистецтву відомі такі фатальні помилки, що призводять до руйнування художніх шедеврів ще за життя їхніх авторів. Так, нез'ясованою залишається причина руйнації уславленої «Тайної вечереї» Леонардо да Вінчі. Можливо, майстер припустився помилки у техніці змішування фарб, що застосовувалася під час розпису трапезної монастиря Санта-Марія делле Граціє. Але ж відомо, що Леонардо був не тільки великим художником-експериментатором, а й чудовим математиком та інженером, який умів правильно розрахувати будь-який експеримент. Існує також інше припущення причини загибелі шедевра — нематеріалістичне. Його висловив Дмитро Мережковський у романі «Воскреслі боги». Російський письменник бачить в цій історії розплату за постійну боротьбу в душі митця Христа та Антихриста, добра та зла, християнського зречення та язичницької чуттєвості. Тобто справа не в помилковому змішуванні фарб.

Справа не в фарбах теж і в історії з портретом Доріана Грея. Фінал цього роману не менш загадковий, ніж історія з «Тайною вечерею» Леонардо да Вінчі. Доріан намагається знищити портрет, який постійно нагадує йому про вчинені злочи-



Леонардо да Вінчі. Тайна вечеря. 1495—1497 рр.

ни, ніби власна совість. А совість треба вбити. Персонаж розтинає ножем власний портрет, і ніч прорізує страшенний крик, а коли налякані слуги вбігають до кімнати, то бачать потворного старого чоловіка, вбитого ножем у груди, а поряд з ним портрет, на якому зображений прекрасний юнак. Найбільше враження справляє те, що ми не бачимо, як це перевтілення відбувається: коли герой встромляє ніж у портрет, письменник одразу переносить читачів за межі кімнати, а вдруге ми потрапляємо сюди вже разом зі слугами. Така раптова зміна кута зору з внутрішнього на зовнішній ніби відбиває несподівану смерть суб'єкта оповіді, головного героя Доріана Грея. Цей фінал ще більш фантастичний, ніж фінал «Шагреневої шкіри», де загадкова шкіра, до решти скоротившись, забирає життя Рафаеля і щезає на наших очах з долоні переляканої коханої героя.

На відміну від Бальзакового шедевра, в романі Уайльда немає нічого від реалізму. Його зовнішня життєподібність — тільки камуфляж, з-під якого прозирає зовсім інша художня система. Вам, безперечно, відомий американський фантастичний фільм жахів 90-х років під назвою «Чужі», де інопланетні істоти вселяються в тіла землян. Там вони функціонують аж доти, доки не «проростають» з тіла людини страшні смертоносні пазурі цієї неземної істоти і людина гине.

Безперечно, модерністський роман, що «проростає» крізь життєподібність, типовість характерів «Доріана Грея», позбавлений агресивності сучасних трилерів. Естетизм Уайльда більше нагадує рух хіппі у XX столітті — своїм протистоянням благопристойному суспільству з його ідеалом прагматизму та розсудливості.

Але чужі для реалізму поетика і стилістика головного твору англійського естетизму справді «проростають» у незвичний для нас спосіб. Інші якості життя з'являються на всіх рівнях твору. Візьмемо, наприклад, характери. Ми звикли до того, що характери у літературному творі, по-перше, повинні бути типовими, тобто відбивати найхарактерніші риси епохи, по-друге, мають розкриватися за принципом психологічної індивідуалізації образу. Згідно з цим, у читача має виникати почуття симпатії чи антипатії до персонажів.

Чому ж ми не можемо, хоч би й хотіли, співчувати у повній мірі нещасній Сібел Вейн, сімнадцятирічній акторці маленького театру на околиці столиці? Адже вона вчинила самогубство після того, як її брутально відштовхнув коханий Прекрасний Принц — Доріан Грей. Не можемо пожаліти і її брата-моряка, який, бажаючи помститися за сестру, випадково гине під час полювання. Ми не співчуваємо навіть художнику Безілу Голуорду, підступно вбитому Доріаном. Чому ж? Можливо, ми маємо справу з романом, побудованим на зовсім іншому, ніж в реалізмі, принципі творення художнього образу? Не психологізм, а парадоксальність як інтелектуальна гра розуму, парадоксальність як гра слів, парадоксальність як іскрометна, блискуча гра стилю?

Лорда Генрі, головного інтелектуального героя роману, спокусника Доріана Грея, звать Принц Парадокс. Мета його життя — логічно довести до абсурду будь-які усталені форми суспільної думки і таким чином викликати цікавість у людей, тобто справляти враження, впливати на них. Це — одна з форм самоствердження людини — форма театралізованої інтелектуальної гри, розрахованої на глядача. Хто цей глядач — лорду Генрі байдуже. Він витрачає блиск своєї парадоксальної дотепності не лише у товаристві університетського приятеля Безіла Голуорда та юнака Доріана, якого хоче зачарувати, а й у світському товаристві своєї тітоньки, виголошуючи свої думки естета: «У парадоксів і правди — один шлях. Дійсність повинна перше показати себе добрим акробатом, щоб впевнились у ній і змогли покласти на істину».

Як діє лорд Генрі? Скажімо, існує тривіальна думка про те, що молодість неминуче пов'язана з рядом помилок. Принц Парадокс повертає цю банальну істину іншим, несподіваним боком: щоб повернути молодість, треба повторити усі помилки своєї юності. Світське товариство літніх людей у захваті від цього парадоксу і від самого лорда Генрі.

Це була блискуча імпровізація... Осаянні образи його яскравої фантазії геть відмітали вимоги розуму, мимохідь піддаючись цим чарам, слухачі забували себе і радо йшли на поклик його сопілки.

Лорд Генрі виступає не лише з монологами, які ми хоча й не чуємо, але можемо оцінити за реакцією слухачів. Коли лорд знаходить гідного суперника, то починає діалог, більше схожий на двобій або гру з м'ячем: співрозмовники перекидаються короткими багатозначними фразами, не зупиняючись для розмірковування. Єдина мета такого діалогу — обмін несподіваними асоціаціями. Гідним співрозмовником лорда стає, наприклад, герцогиня Монмаут, гарненька дружина шістдесятирічного старого. Їхні багатозначні діалоги нагадують випадки рапіристів. Недарма образ рапіри стає лейтмотивом їхньої розмови. Щоб зрозуміти, про що йдеться в цих інтелектуальних діалогах, нам треба щоразу робити зусилля. І в якусь мить ми втомлюємося від необхідності засвоювати усі ці парадоксальні твердження. Надмір інтелектуальної гри, як з'ясовується, нічого не додає до нашого емоційного сприйняття. Якщо закрити книгу і запитати себе, про що вели мову Генрі та Гледіс Монмаут, ми навряд чи щось певне скажемо. Може, ми погані читачі і не здатні сприймати інтелектуальну гру слів? Чи до цього призвели недоліки художнього методу? Або ж можливості естетизму не безмежні?

За покликанням лорд Генрі психолог, хоча як літературний образ він виник без впливу психологічного аналізу. Це теж парадокс у дусі естетизму.

Лорд Генрі запитував себе, чи зможе коли-небудь психологія стати точною наукою, так щоб кожен найменший порух життя розкрився б перед нами?

Свої власні дослідження він почав розтином самого себе, а скінчив розтином інших. Людське життя — це єдине, що варто вивчати, вважав він... Але ж яку велику винагороду одержує за все це людина! Яким чудовим постає тоді цілий світ перед нею! ...Це справжня насолода. Що там ціна, яку за все платиться!

Лорд Генрі, який відбирає Доріана у Безіла, добре знає, якого болю завдає художникові, своєму приятелю по Оксфорду. Але для нього значно більше важить його дослідницька цікавість — потреба оволодіти душею Доріана, що він і робить, цей Мефістофель-естет. Найдивнішим є те, що лорд Генрі провадить свою роль до кінця. Як і в усякого циніка, в нього є вразливе місце — власна душа. Його покидає дружина, така ж дивна й оригінальна, як і сам лорд Генрі. Але цю новину Генрі повідомляє Доріанові теж у вигляді парадоксу: «Звичайно, подружнє життя — тільки звичка, і погана звичка. Але людина жалкує, втративши навіть найгірші свої звички». Байдужість до усього відчувається і в його ставленні до нерозгаданої смерті старого приятеля — художника

Безіла. Майстерність письменника полягає в тому, що лорд Генрі спочатку висловлює нібито щире почуття, і ми починаємо вірити в психологічну достовірність цього образу. Наприклад, повідомлення про своє розлучення лорд Генрі починає з жалю: «Бідолашна Вікторія! Я дуже був звик до неї, і тепер у будинку чогось наче бракує». Але схильність до парадоксів перемагає, і лорд Генрі постає у звичному амплуа. Він запевняє Доріана, що найвища цінність людини, якої, на його погляд, досягнув Доріан, — це мистецтво життя, тобто сприйняття життя з естетичної точки зору, прагнення краси і насолоди. Раптовим і для Доріана, і для читача є його питання — ремінісценція з Нового Заповіту: «Яку користь має людина, здобувши цілий світ, а загубивши... Як там сказано? Свою власну душу?..». Здається, що сумніви заповнили Принца Парадоксу стосовно власного життя і своєї теорії, саме час покаятися і змінитися, як міг би це зробити герой реалістичного твору. Аж ні! виявляється, виголошену фразу він щойно чув від вуличного проповідника у Гайд-парку, і цей епізод видався йому надзвичайно цікавим з естетичного погляду. «Хотів я був сказати цьому пророкові, що душу має тільки Мистецтво, а людина — ні». Тобто лорд Генрі залишається естетом до кінця.

Пристрасть лорда Генрі — це пристрасть науковця-дослідника. Він схожий на тих фанатиків-науковців, для яких задоволення їхньої пристрасті будь-якою ціною становить зміст життя. Якби лорд Генрі жив у нашу добу, то міг би стати знавцем теорії та практики парадоксу. Сфера його інтересів — психологія. Дуже сучасна наука. Ось чим приваблює вона лорда: «Та й самий вплив твій на іншу людину — як він зачаровує! Ніщо не можна прирівняти до цього... В усьому цьому справжнє задоволення, може навіть найповніше задоволення, що тільки можливе в такому обмеженому та вульгарному віці, як наш, украй плотський у своїх насолодах і вкрай банальний у своїх потягах...»

Принц Парадокс у романі стає пророком гедонізму, але не традиційного. Це — *гедонізм інтелектуальної гри*. А що ж означає термін *гедонізм* взагалі? Він походить від грецького слова, що перекладається як «насолода». Згідно з цією етичною теорією, що виникла у Давній Греції, найвищою цінністю життя є задоволення, насолода, втіха, а прагнення до насолоди є метою життя. Давньогрецький гедоніст Арістіпп стверджував, що кожен з нас прагне задоволення, в чому б воно не полягало, і це єдина цінність життя. Давньогрецький філософ Епікур розвинув цю теорію. Умовою життя, позбавленого страждань і сповненого насолод, Епікур вважав звільнення людей від жаху смерті. Подальший розвиток цієї теорії знаходимо у французьких

філософів XVIII століття Гельвеція та Гольбаха, які стверджували як основу моралі особистий інтерес людини, для здійснення якого необхідна організація суспільства за законами розуму. Але дуже швидко цей особистий інтерес перетворився на жаждою збагачення задля насолоди. Збагачення, насолода, знову збагачення. А що далі? Адже завдання, поставлене Епікуром, — не вирішено. Суспільство, яке вирішує свої проблеми за допомогою гасел сучасного гедонізму — особистої ініціативи до накопичення грошей заради найбільшої життєвої втіхи, — приречене бути споконвічно прикутим до нерозв'язаної проблеми смерті.

Але це філософський, моральний бік проблеми, що лише опосередковано стосується роману великого англійського естета. І перший парадокс полягає в тому, що ми не можемо, не маємо права оцінювати роман Уайльда з боку моралі. Адже про це попереджав сам автор. Тобто, моральне засудження аморальності може бути частиною реалістичної художньої системи. Але ж ми домовилися, що перед нами — роман нерелістичний. Чому ж ми намагаємося оцінювати його з позицій реалізму? Чому ми прагнемо застосувати методи і прийоми психологічного аналізу характерів і звинуватити персонажів «Доріана Грея» в аморалізмі? Тому що зовні цей роман дуже нагадує реалістичний, де характери і типи розвиваються за певною логікою психологічної еволюції. Проте тільки зовні. Російський публіцист М. Чернишевський, оцінюючи «Севастопольські оповідання» молодого Льва Толстого, такий психологічний прийом розкриття характеру назвав «діалектикою душі».

Раптове кохання Доріана Грея виникає і закінчується несподівано не лише для читачів, а й для друзів головного героя. Абсурдним здається, що палко закоханий юнак може упродовж двох годин розлюбити кохану тільки тому, що вона погано виконувала роль Джульетти. Але, за переконанням естетів, цікавість викликає лише мистецтво, бо воно є первинним, тоді як життя — вторинне. Доріан закохується не в реальну сімнадцятирічну дівчину-акторку, а в її шекспірівські ролі, які вона талановито виконує. Він мріє не як закоханий, а як імпресаріо — про те, що створить для неї свій власний театр, який вона уславить. І коли дівчина, закохавшись у Прекрасного Принца, починає грати погано, Доріан відчуває страшне розчарування і відштовхує дівчину.

Власне, Сібіл Вейн потрібна авторові тільки як демонстрація принципового положення естетизму: реальне життя, справжнє почуття вбиває мистецтво. В інших аспектах ця дівчина автора зовсім не цікавить, як і його героя. Розділи, присвячені родині Вейнів — стосункам між матір'ю, сестрою, братом, — зумисне

банальні. Хоча актриса місіс Вейн, яка в своїй родині грає так само, як і на сцені, і більш за все цінує афектований, театралізований вияв почуттів, — і схожа, незважаючи на соціальну та інтелектуальну відмінність, на матір письменника, але банальність, трафаретність цього образу не допускає психологічних умотивувань. Те ж стосується і брата Сібіл. Ситуація загалом відтворює мотиви «Фауста», де в ролі Фауста виступає Доріан, Мефістофеля — Генрі, Маргарити — Сібіл, Валентина — Джим Вейн, моряк. Щоб уникнути аналогій, письменник варіює «фаустиану» у душі естетизму: брата загиблої дівчини вбиває не герой, а випадковий постріл випадкової особи. Така зміна ефектніша своєю театральністю, так само, як і засіб, до якого вдається переляканий Доріан. Йому через двадцять років намагається помститися брат Сібіл. Доріан запевняє моряка у тому, що він — двадцятирічний юнак, який просто не міг знати його сестру. Тобто найперша вимога до сюжетних колізій — це їхній естетизм, ігрова, театральна ефектність, а не психологічна достовірність.

Смерть Безіла, як і смерть Сібіл Вейн, у романі Уайльда позбавлена психологічної достовірності. По-перше, обидві смерті є недостатньо умотивованими. Коли Доріан вирішив показати портрет його авторові, він не мав наміру вбивати Безіла. Мотиви вбивства прояснюються лише в одному абзаці: ненависть до майстра була нав'язана раптово самим портретом, що на той час вже зловісно змінився. В Доріані «пробудилася скаженість зацькованої тварини».

Тобто ніякого реалістичного умотивування злочину в романі немає. Хоча треба визнати, що значна кількість сучасних реальних вбивств теж не має ніяких логічних умотивувань, що відображає і сучасна постмодерна література. Але в романі Уайльда є більше, ніж невмотивоване вбивство. Автор досягає того, що до самої постаті жертви ми починаємо ставитися не як до реальної живої людини, а як до естетичного феномену. Коли в романі лорд Генрі звертається до тексту Нового Заповіту, він проєктує його на площину парадокса. На відміну від нього, Безіл Голуорд робить це цілком серйозно: він пропонує Доріанові помолитися разом. Це його останнє в житті бажання. Але наступна сцена переносить митця у площину естетизму. Тричі в сцені вбивства увага фіксується на одній деталі — руках вбитого: спочатку вони тричі здіймаються у повітря, дивно рухаючи скорченими пальцями. Потім неприродно вистромлені уперед руки Безіла здалися Доріанові дуже довгими. Далі вбивцю вразила страшна мертвотна блідість цих довгих рук. Непорушне тіло нагадувало моторошні воскові фігури паноптикуму. Востаннє Доріан бачить померлого через кілька

годин, коли хімік Кемпбел збирається знищити труп: він сидить «уже прямо на стільці, і Кемпбел вдивляється в його жовтаве лисніюче обличчя».

Автор описує мерця як маріонетку, воскову фігуру, тобто надає цій ситуації дещо театрального забарвлення. Ігровий момент сцени вбивства заперечує психологічне співчуття до жертви — адже перед нами лише лялька. Цьому завданню слугує і згадана деталь — довгі руки. Безіл — маляр, а для маляра головним знаряддям праці є руки. Отже, вбиваючи творця, Доріан знищує це знаряддя немовби відокремлено від людини. Яке вже тут психологічне співчуття!

Шкода, але симпатію Уайльда викликає не жертва, а вбивця. Це теж один з естетичних парадоксів роману. Жертва завжди виступає в ігровому колі несправжнього життя.

Так, ми не можемо співчувати нещасній Сібіл Вейн в сцені її останнього побачення з Доріаном. Її поведінка нагадує афектовану акторську гру — Сібіл немовби грає вже не шекспірівську героїню, а саму себе. Вона вибудовує мізансцени сценічного руху: стає на коліна перед Доріаном, цілує його руки, падає йому до ніг, корчиться на підлозі, підповзає до коханого, простягаючи до нього руки. Ці дії нагадують режисерські ремарки до вистави. Але це не характеризує її з психологічного боку тому, що Сібіл не є психологічним типом. Вона недаремно акторка, тому і проходить її доля в романі не як реальна, а як частина вистави. Ми зовсім нічого про неї не знаємо, крім того, що вона талановито грала шекспірівських героїнь...

У літературному творі, написаному на засадах естетизму, обов'язково повинні бути витвори мистецтва. Це і сам портрет Доріана, і вистави за участю Сібіл, і музика Шопена, яку грає Доріан лорду Генрі. Доріан Греї колекціонував музичні інструменти, слухав опери Вагнера, захоплювався дорогоцінним камінням і красивими легендами про нього.

Доріану Грею здавалося, що вся історія людства — лише літопис його власного життя, не того дійсного, створеного обставинами, а того, котрим він жив у власній уяві, покірний вимогам мозку та потягу пристрастей.

Для кращого розуміння роману є книга, подарована Доріанові лордом Генрі на початку їхнього знайомства. Книга не названа автором.

То був роман без сюжету, точніше, психологічний етюд. Єдиний його герой, молодий парижанин, все життя був зайнятий тільки тим, що у XIX столітті намагався воскресити пристрасті та настрої усіх минулих століть, щоб самому пережити все те, через що пройшла світова думка.

Стиль книги схожий на стиль французьких символістів. «Це була книга, що отруювала». Від її впливу Доріан багато років не міг звільнитися.

Яку ж книгу подарував лорд Генрі Доріанові? Натяки в до- сить докладному переказі її змісту і стилю свідчать про те, що це міг бути відомий твір пізнього французького романтизму 30-х років XIX століття «Сповідь сина століття» (1836) Альфреда де Мюссе. У романі письменник змальовує типову трагічну історію одного з представників «розтраченого по- коління», народженого під час Французької революції.

«Портрет Доріана Грея» — твір настільки естетський, що в його сюжеті знаходять місце навіть літературознавчі (шир- ше — мистецтвознавчі) розвідки. Ретельний аналіз книги, схожої, можливо, на «Сповідь сина століття», свідчить про те, що автор вважав розмову про мистецтво та мистецькі витвори складовою частиною художньої структури власного роману.

Доріан Грей був «отруєний» мистецтвом як він його розумів. Зло стало для нього одним із засобів досягнення того, що він вва- жав красою життя. Перед смертю Доріан каже про це лорду Генрі, але той лише сміється. На його думку, «мистецтво не має впливу на вчинки людини, навіть паралізує бажання діяти. Воно вищою мірою безплідне. Книжки, що їх світ вважає за немо- ральні, тільки показують світові його ж наругу, та й годі».

Чи ж годі? Фінал роману немовби дає відповідь на це запи- тання. Доріан доходить висновку, що молитва до Бога із Старо- го Заповіту «Покарай нас за беззаконня наші» краща за молиту Ісуса «Прости нам гріхи наші». Він бажає бути покараним, і врешті кара падає на його голову. Але він має ілюзію щодо власного каяття, що нібито дасть змогу почати нове життя. Чо- му ж ілюзію? Чи справді щиро кається вбивця? Звичайно, ні. Він скоріш самовиправдовується, адже навіть смерть Безіла втратила в його очах будь-яке значення. Таке каяття не приймається Богом.

Доріан розуміє, що єдиний добрий вчинок у його житті був тільки лицемірством: йому було цікаво носити маску доброчес- ності. Тобто і в цьому він виступає як правовірний гедоніст: перш за все його цікавлять власні перевтілення і власні відчуття. Він дивиться на все, навіть на себе, збоку, немовби розмірковуючи, наскільки це може бути красиво зіграним. Автор дає змогу своєму героєві «красиво зіграти» власну смерть...

Роман «Портрет Доріана Грея» є для нас твором, що послідовно розкриває поетичні принципи естетизму. А його автор є найпослідовнішим майстром теорії і практики есте- тизму.



1. Які положення теорії естетизму знайшли втілення у творі Уайльда? У чому полягає естетичний ефект фіналу роману?
2. Що таке *гедонізм*? До якого історичного типу цієї філософії належить теорія лорда Генрі?
3. Доведіть, що «Портрет Доріана Грея» — інтелектуальний роман.
4. Розгляньте роман Уайльда як детективний твір. Чи відповідає він вимогам детективного жанру? Яким саме? А чим цей твір відрізняється від відомих вам детективів?
5. Поміркуйте, що поєднує роман Уайльда із науковою фантастикою. Зробіть висновок про те, які жанри синтезував письменник у своєму творі.
6. Виявіть елементи театральності в романі. Як в цьому сенсі зображено Сібіл Вейн?
7. Як відомо, Оскар Уайльд вірив у величезну силу впливу мистецтва на людську свідомість, навіть ставив життя у залежність від мистецтва. Як же слід розуміти твердження письменника у передмові до роману «Портрет Доріана Грея»: «Будь-яке мистецтво не дає жодної користі»?
8. Знайдіть у романі «Портрет Доріана Грея» висловлення, які подібні до девізу братів Гонкурів.
9. Наведіть приклади парадоксів з роману «Портрет Доріана Грея».



1. Перечитайте діалоги лорда Генрі та герцогині Монмаут. Спробуйте їх переказати. Чи вдалося вам передати зміст діалогу? Чому?
2. Що ви можете сказати про родинне життя лорда Генрі? Як функції в романі образу дружини лорда?
3. Чому Доріан ховав свій портрет від сторонніх? Чому саме у своїй колишній дитячій кімнаті? Як він розумів красу? У чому вбачав сенс життя? Чому така філософія неминуче призводить до поразки героя? Чим спричинене подвійне життя Доріана?
4. Випишіть із тексту роману кілька афоризмів, які вам сподобалися.




1. У чому схожість і в чому відмінність «Фауста» Гете та «фаустианських» мотивів у романі Уайльда?
2. Які витвори мистецтва і які красиві речі міг би колекціонувати нинішній естет, якби був забезпечений так, як Доріан Грей? Як книжки він читав би?
3. Складіть уявний монолог лорда Генрі про цінність помилок юності.
4. Назвіть ще приклади сучасних трилерів, де не співпадає форма фантастичної істоти з її внутрішньою сутністю.



1. Чим вас зацікавив роман Уайльда? Чим взагалі твір приваблює сучасного читача, а чим — відштовхує? Які ідеї, висловлені в романі, можуть бути небезпечними для сучасного суспільства?
- 2.* Порівняйте, як варіюється мотив продажу власної душі у творах світової літератури: «Фауст» Й. Гете, «Портрет» М. Гоголя, «Шагренева шкіра» О. Бальзака, «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда. Як впливає художній напрям на втілення цього мотиву?



1. Розгляньте ілюстрації Дениса Гордеева до роману «Портрет Доріана Грея» (с. 189). Чи зумів ілюстратор за допомогою художніх засобів протиставити ідеальний образ юнака образу потворного зовні й аморального внутрішньо старого?



2. Розгляньте репродукцію картини Леонардо да Вінчі «Тайна вечерея» (с. 190). Що ви можете сказати про характер і темперамент кожного з апостолів? До якого художнього напрямку ви вважаєте ближчим мистецтво Відродження — до реалізму чи естетизму? Чому?



Проведіть два судових засідання, присвячених справі вбивства художника Безіла Голуорда: перше — у світлі реалізму, друге — естетизму. Яким буде вирок у першому та другому випадках?



1. Естетизм — це концепція
 - а) романтичного мистецтва;
 - б) мистецтва бароко;
 - в) реалістичного мистецтва;
 - г) модерністського мистецтва.
2. Парадокс — це
 - а) явище реального життя;
 - б) художній троп, як метафора, метонімія;
 - в) логічна фігура;
 - г) спосіб мислення.
3. Мистецтво естетизму — це
 - а) відображення реального життя;
 - б) форма існування парадоксів;
 - в) таємна мова для обраних;
 - г) альтернативна дійсність щодо реально існуючого світу.
4. Доріан Грей відштовхує Сібіл Вейн тому, що
 - а) для нього це була легка пригода;
 - б) вона виявилася поганим дівчишкою;
 - в) вона надто кохала Доріана;
 - г) вона почала погано грати свої ролі.



Узагальнення та систематизація вивченого протягом року матеріалу

Вивчаючи курс зарубіжної літератури XIX століття, ви мали нагоду переконатися, що письменники тієї доби внесли багато нового у розвиток літератури як виду мистецтва та форми ідейного осмислення одвічних проблем буття людини та історії людства. Спробуємо систематизувати ваші знання про красне письменство XIX століття.

Література як форма творчості і форма продуктивної праці в XIX столітті. Художня творчість письменника вписується в історію літератури, як і в політичну, економічну, соціальну історію країни і цивілізації. Дуже важливо знати біографію автора, але потрібно пам'ятати, що живе він у певну історичну епоху, в певній культурній атмосфері очікування і орієнтується на інтелектуальні й духовні запити читача. Постають питання, хто і що читає, який статус у суспільстві має письменник і його книга як продукт інтелектуальної творчості.

Короткий огляд соціального і політичного розвитку Європи наводить на думку, що в XIX столітті з'являється ринок культури. Введення обов'язкової початкової освіти, її світський характер перетворюють книги з елітарної ознаки культури і можливостей власника на предмет масового вжитку. Якщо у XVIII столітті світські салони були осередками культури, де книги зачитували вголос, і таким чином вони отримували право на життя, то у XIX столітті з'являється полюс протидії: перші літературні журнали, газети з обов'язковою рубрикою «культура» розповсюджуються тисячними тиражами. Читач може підписатися на пресу або ж звернутися до читального залу і за символічну плату ознайомитися з текстом чи взяти книгу додому. Книжковий бум у середині XIX століття пояснюється формуванням нових читацьких мас: жінки, студенти, дрібна буржуазія, кваліфіковані робітники, заможні селяни. Зростання читацького загалу потребує появи нових авторів, перекладів іноземних творів. Окремі видавці відгукуються на широкий попит і засновують серії масового дешевого читива: «вокзальна бібліотека», «кишенькова книга». В сільській місцевості попитом користується дешева «лубочна книга», у містах перевагу віддають науковій фантастиці, історичним та пригодницьким романам, детективам, сентиментальним

історіям. Зароджується друкована масова культура і масова література, які протистоять елітній культурі.

Роль письменника в суспільстві. Поряд із цим явищем спрощення і помітним процесом інтелектуального і духовного вихолощення в масовій літературі, зберігаються поняття «художній твір» і «художня література». Економічне становище елітних авторів, які для прийдешніх поколінь стануть класиками, не найкраще. Вони змушені підробляти журналістськими репортажами, літературно-критичними статтями у пресі або шукати інші сфери прибуткової діяльності та вкладення капіталів (Бальзак займався друкарською справою, Стендаль виконував функцію державного чиновника). Закон погано захищає авторські права письменників, що призводить до *маргіналізації митця в суспільстві*. Видавці розглядають книгу як товар, що повинен бути прибутковим. Поетичні збірки вважаються збитковими: за наклад у 1100 примірників «Квітів Зла», які стануть окрасою французької і вершиною світової поезії, Бодлер отримує 275 франків. І хоч мізерна плата поета не лякає, оскільки він пише не для натовпу і не намагається адаптуватися до вимог ринку, сам факт є красномовним, оскільки висвітлює складність існування митця в прагматичному буржуазному суспільстві. Це пояснює специфіку центрального романного конфлікту XIX століття: непорозуміння і самотність індивіда. Творець зберігає незалежність, а отже, послуговується свободою слова того суспільства, яке його породило, виплекало і викинуло на узбіччя, використовуючи інколи як своєрідне гасло «національної свідомості». Така ситуація спричиняє появу літературної богеми, розвиток теорії «мистецтва для мистецтва», явища «проклятого мистецтва» і «проклятого митця».

Проте, незважаючи на індивідуалізацію творчості, між письменниками XIX століття було й багато спільного, що віддзеркалюється в категорії літературного напрямку.

ЛІТЕРАТУРНІ НАПРЯМИ

Реалізм виростає з бажання письменників пізнати закони світу. **Соціальний і психологічний детермінізм** означає вивчення суспільних протиріч та їхнього впливу на людську особистість у процесі розвитку. *Історична зумовленість романного конфлікту* не викликає жодного сумніву. Поняття «природа», «поведінка», «середовище», «гроші» витісняють описи мрійливих станів персонажів. Митці-реалісти захоплюються великими теоріями свого часу: боротьба видів у природі й виживання сильнішого спонукають їх наблизитися до об'єкта, відобразити його в характерних формах. Роман пере-

творюється на домінуючий жанр XIX століття. Вдосконалюючи свої наративні засоби, накладаючи різноманітні точки зору, переносячи дію в часі і просторі, тогочасний романіст захоплено розповідає про історичні й соціальні зміни.

Розвиток реалістичних засад наприкінці XIX століття сприяє становлення натуралізму. *Історизм* як художній принцип творення характерів і соціальних обставин витісняється *детермінізмом фізіологічним і природним*. Така надмірність захоплення раціоналізмом не могла не викликати спротив митців. Виникає один із найпотужніших художніх напрямів кінця XIX століття — символізм.

Символізм — це не лише літературний напрям чи естетична система, а й насамперед відновлення зв'язків поетичної творчості з філософськими системами, великими релігіями і містичними вченнями Сходу та Заходу. Поет сприймається як складовий елемент великого животворящего космосу. В процесі творчості у ньому починає відлунювати гармонія великого цілого, душа відгукується, відповідає на поклик вічності.

Поетичний здобуток цих митців не досягнути лише розумом і логікою. Намагаючись створити чисту поезію, досягти повної гармонії, відокремленої від будь-якої іншої непоетичної суті, поети використовували двоплановість метафори, наявність в ній предметного плану і глибинного сенсу, нетотожного з образом. Обов'язкова риса символу — його неоднозначність, невичерпність, перенесення смислового акценту на щось асоційоване, на щось таке, що виходить за межі доступного логіці.

Водночас з'являється група письменників, для яких головне — *не література*. Вони прагнуть почути *музику* самого життя, як наголошує Поль Верлен у поезії «Поетичне мистецтво».

Так музики ж всякчас і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав — шукати
Нову блакить, нову любов.

Щоб мчав, де далеч непохмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м'ята і чебрець...
А решта все — література!

(Переклад Г. Кочура)

Так стверджують представники *імпресіонізму*, який в літературі виникає як різновид символізму. Імпресіоністи намагаються очистити художнє слово від усіх попередніх, суто літературних смислів і асоціацій, у тому числі від символів. Тобто

від усього, що не несе в собі безпосереднього *враження* від життя (impression).

Подібних безпосередніх вражень не несе в собі і реалістичний художній образ. Адже *реалістичний образ-тип* — це таке ж масштабне узагальнення, як і *символістичний образ-символ*. Відтепер реалізм поступово втрачає здатність створювати ілюзію прямого «наслідування дійсності» («мімесісу»), якою він так зачаровував читачів упродовж XIX століття. А символізм, відкинувши міметичні принципи зображення і висунувши гасло *творити саме життя*, став прообразом новітнього мистецтва XX століття — *модернізму*.



1. Що спільного і що відмінного у романтизмі та реалізмі?
2. Наведіть приклади взаємодії та діалогу художніх стилів у літературі XIX століття.
3. Як змінюється роль літератури в XIX столітті?
4. Чи схожий тип роману XIX століття на сучасний роман?
5. Назвіть естетичні, історичні та психологічні передумови появи символізму.
6. Чим імпресіонізм відрізняється від символізму?
7. Поясніть на прикладах, як у літературі XIX століття поєднуються історичні та філософські мотиви.





Короткий літературознавчий словник

Верлібр, або **вільний вірш** (від фр. *vers* — вірш і *libre* вільний), — це вірш, у рядках якого відсутнє рівномірне чергування наголошених і ненаголошених складів.

Декаданс (від фр. *decadence* — занепад) — узагальнена назва кризових явищ у літературі та мистецтві другої половини XIX століття.

Естетизм — збірка літературно-мистецьких течій, які у своїх маніфестах і творах висувають на перше місце естетичні програми та естетичні особливості мистецтва («парнасці», «неокласики», символісти тощо).

Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — течія в мистецтві (живопису, літературі, скульптурі, музиці) другої половини XIX століття і початку XX століття. Виникла найперше у Франції як реакція проти закостенілого салонного мистецтва й проти крайнощів натуралізму. У творах імпресіоністів витончено, через художні деталі передавалися суб'єктивні миттєві й мінливі враження митця та їх найменші відтінки від спостережень навколишньої дійсності.

Комедія (грецьк. *kōmōdia*, від *kōmōs* — весела процесія і *ōidē* — пісня) — драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні явища, розкривається смішне в навколишній дійсності чи людині.

Неоромантизм — стильова течія модернізму, що виникла в українській літературі на початку XX століття, поійменована Лесею Українкою «новоромантизмом». Визначною рисою неоромантизму виявилася конструктивна спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних опозицій, завдяки могутній силі волі зробити сподіване, можливе дійсним.

Натуралізм (від фр. *naturalisme*, від лат. *naturalis* — природний) — напрям у літературі й мистецтві другої половини XIX ст., засновником якого був французький письменник Еміль Золя. Натуралісти намагалися у сферу мистецтва механічно переносити методи природничих наук. Для їх твор-

чості властивими були фактографізм, описовість, спрощений біологічний підхід до людини тощо.

Парадокс — (від гр. *paradoxos* — несподіваний, дивний) — незвичне твердження, що розходить з усталеними поглядами, часом ніби суперечить здоровому глузду, а в дійсності може мати глибокий смисл, наштовхувати на роздуми.

Психологізм у художній літературі — зосередження уваги на зображенні психічних, душевних переживань, на глибокому аналізі психології людей.

Реалізм (лат. *realis* — істотний, дійсний, від *res* — річ) — художній метод, який дозволяє митцю зробити центром своєї уваги закономірності, що діють у житті, і це дає змогу з найбільшою повнотою відображати об'єктивно властиві їй риси.

Роман — великий та складний за будовою епічний твір, в якому широко охоплені події й докладно розкриті життєві долі кількох, а іноді багатьох людей у зв'язку з їх суспільними відносинами й побутовими обставинами. Цьому жанрові властиві розгалуженість сюжету, переплетіння ряду сюжетних ліній, детальні описи. У XIX ст. відбувається розквіт таких жанрових форм, як *психологічний роман*, в якому чільне місце займає відтворення психології, внутрішнього життя героїв; *філософський роман* — у центрі уваги якась філософська ідея чи проблема, що розглядається в художній формі.

Романтизм (франц. *romantisme*) — художній напрям наприкінці XVIII та у першій половині XIX ст., представники якого, розробивши специфічно романтичний метод художнього пізнання дійсності, намагалися за допомогою різноманітних художніх засобів перш за все відтворити у художніх образах: людину — в усій її складності; пошук — як норму життя (хоч яким би суперечливим, незавершеним він не був); ідеал — як найвищу, хоча й абстрактну цінність, втілення якої в реальне життя є найбільш бажаним і найменш можливим (від усього, що тільки є бажаним і можливим).

Символ — (від гр. *symbolon* — умовний знак, натяк) — предмет чи слово, що умовно виражає сутність якогось явища.

Символізм — літературно-мистецький напрям кінця XIX — початку XX ст., що головним художнім засобом творчості обрав символи як спосіб вираження незбагненої суті явищ життя і тасмнічих індивідуальних уявлень митця.

Соціально-психологічна проза — нова якість епічного роду (здебільшого романного жанру, але також і малих (оповідання, новела) та середніх (повість) епічних форм), яку він отримав біля 30-х років XIX ст. і з якою пов'язаний початок доби реалізму, насамперед у Франції, де засновниками соціально-психологічного, реалістичного напрямку були Стендаль і Бальзак. Головна відмінність соціально-психологічного роману реалістів від психологічного (морально-психологічного) роману у романтиків полягає в органічному, непередбачуваному зв'язку характерів з «рухомою дійсністю», зображеною в основних параметрах її змін та розвитку в дану конкретну історичну добу.

Сугестія (від лат. *suggestio* — натяк) — навіювання певного настрою, стану, у тому числі засобами мистецтва; художній вплив радше на підсвідомість, аніж на свідомість читача, глядача, слухача. У сугестивній ліриці значну роль відіграють мелодія вірша, ритм, інтонаційний малюнок. Саме через них поетові вдається зачарувати читача рухом почуттів. Така поезія найближча до музики, бо її засоби виразності виходять на перший план, а семантика слів стає другорядною.

Типізація — процес художнього узагальнення життєвих явищ, при якому виявляються найбільш суттєві, суспільно значущі риси реальної дійсності, закономірності розвитку особистості та суспільства.

Трагедія (грецьк. *tragōidia*) — козлиня пісня) — драматичний твір, який ґрунтується на гострому, непримиренному конфлікті героя із оточенням, суспільством, відзначається високою напругою психологічних переживань героя і, як правило, закінчується його загибеллю.

Шановні друзі!	3
----------------------	---

ВСТУП. ІЗ ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ

Соціально-психологічна проза XIX століття	5
---	---

Із французької літератури

Стендаль	13
----------------	----

Символи епохи	42
---------------------	----

Оноре де Бальзак	44
------------------------	----

З російської літератури

Федір Достоєвський	63
--------------------------	----

Символи епохи	80
---------------------	----

Лев Толстой	82
-------------------	----

ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСЬКІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ СЕРЕДИНИ — ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини XIX століття	119
---	-----

З літератури США

Волт Вітмен	124
-------------------	-----

Із французької літератури

Шарль Бодлер	133
--------------------	-----

Ідейно-естетичні засади і художні напрями літератури другої половини XIX століття	142
--	-----

Із французької літератури

Поль Верлен	156
-------------------	-----

Символи епохи	162
---------------------	-----

Артюр Рембо	164
-------------------	-----

РОМАН РАНЬОМОДЕРНІСТСЬКОЇ ДОБИ

Ранній модернізм	173
------------------------	-----

З англійської літератури

Оскар Уайльд	175
--------------------	-----

Узагальнення та систематизація вивченого протягом року мате- ріалу	200
---	-----

Короткий літературознавчий словник	204
--	-----

Звиняцьковський, В. Я.
З-43 Світова література: підруч. для 10 кл. загальноосвіт.
навч. закл.: рівень стандарту / В. Я. Звиняцьковський,
Т. Г. Свєрбілова, О. Є. Чебанова. — К.: Освіта, 2010.—
207 с.
ISBN 978-966-04-0813-5.

ББК 83.3(0)5я721

На обкладинці використано фрагменти картин Іллі Глазунова «Біла Ніч», Клода Моне «Поле маків», фрагмент ілюстрації до роману «Анна Кареніна» Генріха Манізера та картину Каміля Піссарро «Вокзал Лейн-Лордшип у Дальвичі».

Навчальне видання

ЗВИНЯЦЬКОВСЬКИЙ Володимир Янович
СВЕРБІЛОВА Тетяна Георгіївна
ЧЕБАНОВА Ольга Євгенівна

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 10 класу
загальноосвітніх навчальних закладів

Рівень стандарту

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

ВИДАНО ЗА РАХУНОК ДЕРЖАВНИХ КОШТІВ. ПРОДАЖ ЗАБОРОНЕНО

Редактор *Л. М. Кулинич*. Художній редактор *Н. Г. Антоненко*.
Технічний редактор *Ц. Б. Федосіхіна*. Комп'ютерна верстка
А. В. Якимця. Коректори *Р. І. Борисенко, Л. А. Еско*

Формат 60×90¹/₁₆. Ум. друк. арк. 13.

Тираж 112 387 пр. Вид. № 37361.

Зам. № 0-0939.

Набір та верстка комп'ютерного центру видавництва «Освіта»
Видавництво «Освіта», 04053, Київ, вул. Юрія Коцюбинського, 5
Свідоцтво ДК № 27 від 31.03.2000 р.

Віддруковано з готових діапозитивів
ВАТ «Харківська книжкова фабрика «Глобус»»
61012, м. Харків, вул. Енгельса, 11
Свідоцтво ДК № 2891 від 04.07.2007 р.
www.globus-book.com

Права авторів та видавничі права ДСВ «Освіта» захищені Законом України «Про авторське право і суміжні права» від 23.12.1993 р. (зі змінами від 11.07.2001 р.).

Друковане копіювання книги або її частини, будь-які інші контрафактні видання тягнуть за собою відповідальність згідно зі ст. 52 цього Закону.
