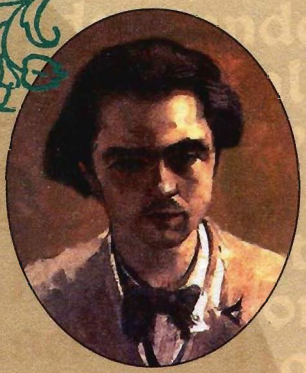
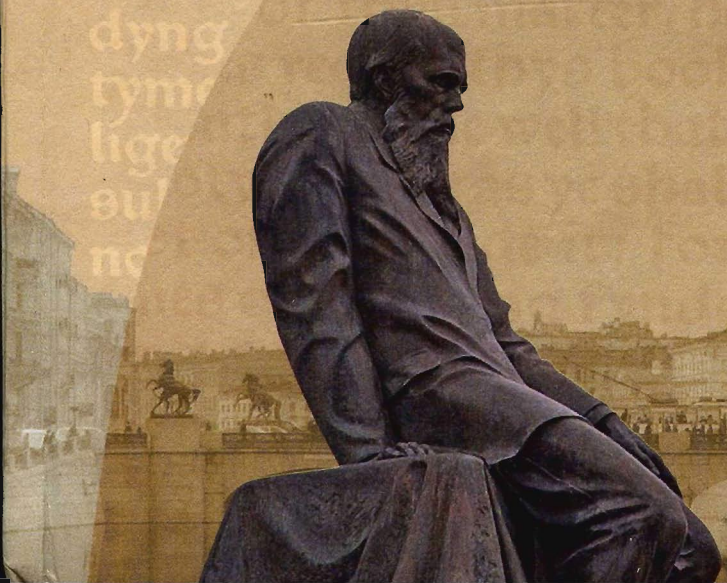
Ю. І. Ковбасенко

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

10







Ю. І. Ковбасенко

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 10 класу
загальноосвітніх навчальних закладів
(рівень стандарту)

Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України

Київ
«Грамота»
2010

УДК 373.5:82(1-87).09+82(1-87).09](075.3)
ББК 83.3(О)я721
К56

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ МОН України № 177 від 3.03. 2010 р.)

Виготовлено за рахунок державних коштів. Продаж заборонено

Наукову експертизу проведено в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.
Психолого-педагогічну експертизу проведено в Інституті педагогіки НАПН України.
Експерти, які здійснювали експертизу:
Дячок А. В., Вінницький технічний ліцей, учитель-методист;
Рада І. М., Миколаївський навчально-науковий інститут Одеського національного університету, методист;
Пономаренко Г. В., Миколаївський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, методист.

Ковбасенко Ю. І.
К56 Зарубіжна література : Підручн. для 10 кл. загальноосвіт. навч. закладів (рівень стандарту). — К. : Грамота, 2010. — 280 с. : іл.

ISBN 978-966-349-263-6

Підручник повністю відповідає чинній програмі для 10 класів (рівень стандарту). У ньому розглянуто провідні тенденції розвитку літературного процесу XIX ст. (епохи реалізму та раннього модернізму) на прикладах життя і творчості Стендаля, О. де Бальзака, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, В. Вітмена, Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо та О. Уайльда.

Підручник зорієнтований на роботу школярів під керівництвом учителя та самостійне опрацювання ними навчального матеріалу. Наявність обов'язкового та додаткового літературознавчого й культурологічного матеріалу допоможе учням успішно підготуватися до різноманітних форм поточного та підсумкового моніторингу (у т.ч. ЗНО) навчальних досягнень не лише із зарубіжної та української літератур, а й також з історії та інших суміжних дисциплін.

УДК 373.5:82(1-87).09+82(1-87).09](075.3)
ББК 83.3(О)я721

ISBN 978-966-349-263-6

© Ковбасенко Ю. І., 2010
© Видавництво «Грамота», 2010

ЗМІСТ

Від автора 5

ВСТУП. ІЗ ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ

XIX століття: історико-культурна ситуація 7
Доба реалізму в європейській літературі 23

Стендаль. Життєвий і творчий шлях 35
Роман «Червоне і чорне» — широка панорама життя Франції періоду Реставрації 38
Доля Жульєна Сореля і формування його характеру 50
Внутрішня драма Сореля як результат конфлікту із суспільством. Психологізм у романі 62
Жіночі образи роману 69

Оноре де Бальзак. Життєвий і творчий шлях 80
«Людська комедія»: творча історія, структура та художня своєрідність 86
Повість «Гобсек». Неоднозначна постать головного героя. Влада золота та її філософія 94
Жіночі образи в повісті «Гобсек» 100
Композиція та різні редакції повісті, поєднання в ній елементів реалізму й романтизму 104

Федір Достоєвський. Життєвий і творчий шлях 112
«Злочин і кара» — філософський поліфонічний соціально-психологічний роман 117
Філософські та соціальні витоки теорії Родіона Раскольникова 125
Мармеладови та інші персонажі роману 131
Петербург Достоєвського 137
Сенс заголовка та проблематика роману 141

Лев Толстой. Життєвий і творчий шлях 149
Роман «Анна Каренiна»: творча історія та художня своєрідність 156
Головні образи роману «Анна Каренiна» 162
«Думка сімейна» в романі «Анна Каренiна» 176

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСЬКІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ середини — другої половини XIX ст.

Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини XIX ст. 181

Волт Вітмен. Життєвий і творчий шлях 185

«Листя трави» 187

«Пісня про себе» 190

Шарль Бодлер. Життєвий і творчий шлях 199

«Квіти зла» 201

Творча історія збірки «Квіти зла» 203

Трагічна складність і суперечливість світогляду та естетичні погляди Бодлера 207

«Квіти зла» 212

«Альбатрос» 222

«Відповідності» 222

«Вечорова гармонія» 223

Розширюючи коло читання 228

Із поезії французького символізму

Імпресіонізм і символізм як мистецькі явища останньої третини XIX — початку XX ст. 230

Поль Верлен. Життєвий і творчий шлях 236

«Так тихо серце плаче...» 239

«Мистецтво поетичне » 241

Артюр Рембо. Життєвий і творчий шлях 245

«Відчуття» 248

«П'яний корабель» 249

«Голосівки» 252

РОМАН РАННЬОМОДЕРНІСТСЬКОЇ ДОБИ

Оскар Уайльд. Життєвий і творчий шлях 256

«Портрет Доріана Грея» як інтелектуальний роман. Його художня своєрідність 264

Словник літературознавчих термінів 275

ШАНОВНІ ДЕСЯТИКЛАСНИКИ!

Як немає й не може бути двох абсолютно однакових людей, так немає ідентичних історичних або мистецьких епох. Кожна з них має своє специфічне обличчя, навіть за одночасного розвитку.

Упродовж минулих років ви спостерігали калейдоскопічні зміни історичних і літературних епох. Урівноважено-гармонійну античність змінило розмаїте середньовіччя, яке згодом поступилося гуманістичному Відродженню. А бароко й класицизм (XVII–XVIII ст.) стали не лише його естетичними спадкоємцями, а й водночас своєрідним містком до Просвітництва (XVIII ст.) — «доби розуму». Проте незабаром виник нещадний критик класицизму — творчо розкутий і екзотичний романтизм, що став володарем дум кількох поколінь європейців. На зміну йому прийшов новий володар літературного олімпу — реалізм... А що ж далі? Яким було естетичне «обличчя» всього XIX ст.? Це й буде предметом вивчення в 10 класі.

XIX ст. постало на певному порубіжжі історії, філософії та літератури: усе, що було до нього, сприймалося як минуле, а все, що настало після, — це *новітня* історія, *новітня* філософія, *новітня* література.

Здавалося, за попередні тисячоліття в житті людства відбулося менше змін, аніж за цю сотню років: на початку XIX ст. люди їздили кіньми і про небо могли тільки мріяти, а вже наприкінці його долали простір на автомобілях, освоювали повітряний простір і дивилися перші кінострічки братів Люм'єр. Століття розпочалося вірою в усеперемагаючу силу людського духу й розуму, а закінчилося зневірою в ідеалах, виплеканих століттями.

У цьому шаленому русі, іноді навіть випереджаючи час, красне письменство теж стрімко змінювалося від романтизму до реалізму, аби зустріти XX ст. принципово *новою* літературою, яку назвали модерною або модерністською (від фр. *moderne* — сучасний, новий).

Мабуть, у житті суспільства й окремої особистості художня література ще ніколи не відігравала таку важливу роль. Так, новий

капіталістичний устрій ще тільки зароджувався, а витворений генієм Оноре де Бальзака лихвар Гобсек уже дав йому нищівну, багато в чому випереджувальну оцінку. В Англії після виходу у світ чергового роману Чарльза Діккенса про злиденне життя знедолених дітей народ очікував змін у законодавстві, як це сталося після публікації «Пригод Олівера Твіста». Сила художнього слова була такою, що письменники нерідко потрапляли на лаву підсудних за свої твори чи переконання, як, наприклад, Шарль Бодлер після опублікування збірки поезій «Квіти зла», або їх відлучали від церкви, як Льва Толстого.

Водночас суспільство ставилося до своїх улюблених письменників як до новоявлених пророків, оголошуючи, хоча й згодом, їхні дні народження національними святами (день народження О. Пушкіна — нині День Росії).

Саме XIX ст. чи не вперше примусило дещо зарозумілий і впевнений у своїй естетичній неперевершеності Старий Світ, передовсім Західну Європу, подивитися на культуру Нового Світу по-новому. Це сталося в період злету літератури Сполучених Штатів Америки, які тоді щойно вибороли державну незалежність. І, мабуть, лише американський поет Волт Вітмен зміг так повно втілити в художньому слові дух американського вільнолюбства, вітер американських прерій, світогляд «людей, які торують найперші шляхи, ступаючи впевнено, гордо і вільно, безжурно дивляться в обличчя президентів і губернаторів, немов кажучи: “А хто ти?”»

Водночас з визнаними «пророками» до читачів зверталися й «прокляті поети», які прагнули пізнати незвідане, підсвідоме, шукаючи відповіді на такі запитання, на які не можна відповісти, бажаючи осягнути безмежність людської душі. Тому їх не влаштовували старі, перевірені часом художні засоби й відкриття попередників. Вони сміливо експериментували в літературі та у своєму житті. Експерименти не завжди були успішними і надзвичайно дратували обивателів. Проте починалося *нове* століття... Надходила *нова* доба...

Автор

ВСТУП
ІЗ ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ

XIX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ

Від усіх попередніх XIX століття відрізнятиметься точним і проникливим зображенням людського серця.
Стендаль

XIX століття: це солодке слово «свобода»

В історії людства XIX ст. було епохою настільки ж доленосною, наскільки динамічною та суперечливою. Починалося воно під гуркіт артилерії Наполеона, який чули Африка і Європа, Берлін і Москва, Аустерліц і Ватерлоо. Багато людей тоді вірили, що цей, *«нікому не відомий бідний лейтенант, зробився володарем світу за допомогою тільки своєї шпаги»* (Стендаль, «Червоне і чорне»), був лицарем «свободи, рівності та братерства». Проте, досягши влади, палкий поборник свободи й ворог монархії сам став імператором! Це було ще однією гіркою пігулкою для тих, хто вірив у гасла Просвітництва й Великої французької революції 1789–1793 рр. про настання доби «свободи, рівності й братерства». Красиві гасла обернулися на кривавий терор, а «засновані “перемогою розуму” суспільні й політичні установи виявилися злою, сміховинною карикатурою на блискучі обіцянки просвітителів» *(Ф. Енгельс)*.



Ж. Енгр. Наполеон I — імператор Франції

На початку XIX ст. перемога капіталізму над феодалізмом стала очевидною й остаточною. На зміну влади монархів і аристократів прийшла влада «грошового мішка», який панує й нині. Це був глобальний ідейно-політичний злам, навіть більший, аніж загибель античного світу. Адже антична європейська цивілізація охоплювала переважно територію країн Середземномор’я (Еллади й Риму), тоді як феодалізм поширився майже в усій Євразії.

Франція, Париж, Наполеон у нашому повсякденні

Мабуть, революціонери мають якусь магічну, не до кінця збагненну привабливість. Можливо, усі, хто потерпає, але ніяк не наважується повстати супроти гніту, з особливою повагою ставляться до тих, у кого на це стало сили й мужності. Так чи інак, а на межі XVIII–XIX ст. авторитет революційної Франції у світі був надзвичайно високим. Персоніфікованим утіленням Великої французької революції став Наполеон Бонапарт, якого в Європі одні обожнювали, інші — ненавиділи, але не ігнорував ніхто.

«Екзистенційне відлуння» (певні знаки, месиджі, артефакти) тих буремних подій уже так давно й глибоко ввійшло до нашого повсякдення, що часто ми його навіть не помічаємо. Так, дивлячись на статую Свободи (новочасний Колосс Родоський) у Нью-Йорку, ми не завжди пригадуємо, що цей величний пам'ятник Сполученим Штатам Америки до 100-річчя Декларації незалежності подарувала Франція, яка підтримувала США в боротьбі за незалежність. Так само рідко придивляємося й до американської доларової банкноти, де в центрі зображена «Декларація прав людини і громадянина», схвалена революційним французьким Конвентом у 1791 р. А про те, що незлагоджену й абсолютно неузгоджену систему мір в Європі уніфікував Наполеон, пам'ятають лише фахівці. До цього в кожній країні була своя система мір. Так, у Франції вимірювали відстань льє, в Англії — милями, у Росії — верстами. І саме французи запропонували єдину й універсальну для всієї Європи та й світу систему мір — метр. У Парижі зібралися авторитетні вчені (з-поміж них уже знайомі нам енциклопедисти), які вирішили: нехай метром називається міра довжини, що дорівнює одній десятимільйонній частині меридіана, що проходить через Париж. Того самого меридіана Гринвіча, над яким у знаменитому Музеї наук, мистецтв і ремесел і нині розгойдується один із найзмістовніших в історії людства символів світу й Всесвіту — маятник Фуко. Тоді ж (за рішенням Наполеона) з платини була відлита метрова лінійка шириною 25 мм, товщиною 4 мм (еталон) і поміщена до архіву Французької академії наук, через що її назвали «архівним метром». Проте задля пропаганди наукової величі своєї країни французи не поскупилися: тоді ж, окрім архівного метра, було вилито також із платини (але з домішкою нікелю) 31 автентичний еталон. Ці копії архівного метра надіслали в різні країни континенту. А що ж із вимірюванням ваги? Спробуйте не заплутатися, коли б вас попросили купити, скажімо, два фунти цукру і шість унцій молока. Такий звичний нині кілограм — це вага одного квадратного дециметра води, узятої з річки Сени при температурі +4 °С.



Статуя Свободи
у м. Нью-Йорку

І знову Париж, Франція, Наполеон…

У Європі розгорнулися політичні й національно-визвольні рухи. Так, у грудні 1825 р. на Сенатській площі в Петербурзі, непо-

далік від оспіваного О. Пушкіним «Олександрійського стовпа», відбулося повстання прогресивно налаштованої частини російських дворян проти тиранії, за конституційний державний устрій (рос. *декабрь*, звідси — декабристи). Виступ декабристів жорстоко придушили, його п'ятьох лідерів повісили, а інших заслали до Сибіру. Це було важким ударом по ілюзіях і вільнолюбних прагненнях ліберально налаштованої частини російського суспільства.



Пам'ятний знак у м. Києві на місці будинку, де відбувалися таємні з'їзди Південного товариства декабристів

Політична відлига, що розпочалася було в Російській імперії, закінчилася лютим сибірським морозом. Чи могли літератори стояти осторонь від цих подій, не реагувати на настрої часу? Звичайно ні, недаремно ж ми з вами вже вели мову про принципову настроєву відмінність творчості поетів-сучасників: життєрадісність Пушкіна *(«Товаришу, зійде вона, / Зоря принадливого щастя, / Росія збудиться від сна / І на руїнах самовластя / Напише наші імена!»)* і песимізм, «світову скорботу» Лермонтова *(«Печально я дивлюсь на наше покоління!»)*.

У той же час в Італії, що перебувала під владою австрійців, набирав сили рух карбонаріїв — «вуглярів». Таку назву він отримав від одного з численних улюблених ними магічних ритуалів — випалювання деревного вугілля, який символізував духовне очищення людини. Карбонарії боролися за незалежність і об'єднання країни та встановлення в ній конституційного ладу. Вони брали участь у багатьох революціях, унаслідок яких 17 березня 1861 р. Італія була проголошена єдиною державою.

Як ви вже знаєте, проживаючи в різних містах Італії, карбонаріям допомагав і вільнолюбний англійський лорд Джордж Байрон через родичів чарівної Терези Гвіччіолі (пам'ятаєте загадку імені коханої юного Івана Мазепи, героя поеми видатного англійського романтика?). Йому була небайдужа свобода народу як на батьківщині, у Великій Британії (згадайте виступ Байрона в парламенті на захист луддитів), так і в інших країнах. Адже його кредо було таким:

Як з рабства не можеш звільнити свій край,
Борись для чужого народу.
Про подвиги Греції й Риму згадай
І вмри у боях за свободу!

Переклад Д. Паламарчука

Крім того, Байрон своїми вільнолюбними віршами закликав до боротьби за незалежність від Османської імперії і греків, нагадуючи їм про славу їхніх предків-еллінів:

Сини Еллади, час!
Вставайте, рвіть кайдани.
Зве давня слава вас
І предки, гідні шани!

Переклад Д. Павличка

Одним із головних осередків об'єднання грецьких національно-визвольних сил на початку XIX ст. стало місто Одеса, де й нині існує чисельна грецька громада й функціонують грецькі церкви. Саме тут у 1814 р. була заснована загальнонаціональна таємна організація грецьких патріотів «Філікі́ етері́я» («Дружнє товариство»). Її було створено за взірцем таємної масонської ложі або підпільного товариства карбонаріїв. Саме ця організація підготувала грецьку революцію 1821–1829 рр., яка завершилася звільненням Греції з-під влади Османської імперії. За діяльністю напівтаємних грецьких товариств в Одесі спостерігали (а іноді й долучалися до неї) О. Пушкін і А. Міцкевич, заслані на південь Російської імперії за вільнолюбні настрої та вірші. Після тривалої боротьби за звільнення з-під влади Туреччини Греція була проголошена незалежною державою (1830).

Франція
як «епіцентр» революцій

1789–1794 рр. — Велика французька революція
14 липня 1794 р. — штурм Бастилії
1792–1794 рр. — **Перша республіка**
1794 р. — термідоріанський переворот
1795–1799 рр. — Директорія
1799 р. — воєнна диктатура Наполеона (1799–1804 рр. — консульство)
1804–1815 рр. — **Перша імперія** (Наполеон Бонапарт)
1815–1830 рр. — Реставрація Бурбонів (владу здобули дворянство й духовенство)
1830–1848 рр. — Липнева монархія (до влади прийшов Луї Філіпп)
1848–1851 рр. — **Друга республіка**, установлена Лютневою революцією (25 лютого 1848 р.). Існувала до державного перевороту Луї Бонапарта 2 грудня 1851 р. номінально — до проголошення Другої імперії (2 грудня 1852 р.)
1852 р. — **Друга імперія** — період правління Наполеона III (2 грудня 1852 р. — 4 вересня 1870 р.)
1870–1871 рр. — франко-прусська війна, у ході якої відбулася Вереснева революція 1870 р., що стала початком **Третьої республіки** (1870–1940)
18 березня 1871 р. — перша у світі пролетарська революція в Парижі (Паризька комуна)

У липні 1830 р. в Парижі відбулася ще одна революція, яка остаточно поклала край спробам реставрації у Франції феодально-монархічних порядків. Її основною рушійною силою стали робітники й ремісники. Унаслідок Липневої революції до влади прийшов король Луї Філіпп, ставленик торгово-промислової та банкової буржуазії, який правив до Лютневої революції 1848 р.

Майже одночасно з французьким спалахнуло польське національно-визвольне повстання у Варшаві (1830). Існує думка, що воно відвернуло увагу Росії від Паризької революції й завадило царським військам придушити виступ французів. Одним з ідейних натхненників Варшавської революції був поет-романтик **Адам Міцкевич**. Вплив його творів на морально-психологічну підготовку повстання був величезним. Польські патріоти черпали сили й натхнення передовсім у його поемі ***«Конрад Валленрод»*** (1828), епіграфом до якої стали слова відомого політика Нікколо Макіавеллі: «Є два способи боротьби: треба бути лисом і левом». Ця формула для поляків була надзвичайно актуальною, оскільки враховувала співвідношення сил між могутньою тоді Російською імперією («левом») і окупованою нею, знекровленою, пошматованою Польщею (яка тимчасово «стала лисом»). Це відразу збагнув кат польської незалежності, один із персонажів поеми А. Міцкевича ***«Дзяди»*** — російський сенатор М. Новосильцев, зазначивши в доносі царю, що «Конрад Валленрод» має на меті «зігрівати патріотизм, який згасає, виховувати ворожість і готувати майбутні події, навчати сучасне покоління бути нині лисом, аби згодом перетворитися на лева». Коли поляки повстали, то сигналом до загальнонаціонального виступу став штурм Бельведерського палацу у Варшаві, де перебували російські урядовці. Про величезну роль А. Міцкевича та його поеми в підготовці цього повстання один із його учасників написав так: «Слово стало ділом, а “Валленрод” — Бельведером».



Розігнання маніфестантів у м. Відні в 1848 р.



Барикади на вулицях м. Парижа в 1848 р.

1848–1849 рр. були настільки багаті на революції, що їх метафорично назвали «весною народів» в різних європейських країнах. Адже напровесні природа, яка завмирає взимку, пробуджується. Так і багато пригноблених народів Європи пробуджувалися до нового, вільного життя. Саме тоді угорців, які не хотіли перебувати в складі імперії Габсбургів, закликав до боротьби й мужності **Шандор Петефі** (ви вже вивчали його вірш «Коли ти муж, будь мужнім!»).

У 1851 р. у Франції відбувся черговий державний переворот, що спричинив установлення Другої імперії. Ці події — виступ селян і ремісників на захист республіки в 1851 р. — зображені в романі **Еміля Золя «Кар'єра Ругонів»**. До влади прийшов ставленик буржуазії Наполеон III, який правив аж до початку франко-прусської війни (1870–1871), а точніше — до Вересневої революції 1870 р.

Вітер перемін торкнувся й консервативної Російської імперії, де в 1861 р. було скасоване кріпосне право. Отже, недаремно боролися за звільнення народу не лише політики, а й письменники, зокрема — поети «некрасовської школи». Адже сам її засновник, «співець страждань народних», **Микола Некрасов** проголосив, що можна не бути поетом, але громадянином треба бути неодмінно.

XIX ст. закінчувалося так само, як і розпочиналося, — під залпи гармат і постріли рушниць: у 1871 р. у Франції відбулася перша у світі пролетарська революція й була створена Паризька комуна.

Отже, **у XIX ст. скрізь відбувалися революції, тривала боротьба за свободу і художня література була в епіцентрі цих подій**.

Наукова ситуація

У попередні епохи (за винятком хіба що доби Просвітництва) більшість повстань і народних рухів (навіть національно-визвольних) ґрунтувалися на релігійних гаслах (хрестові походи, іконоборство у Візантії, війни між протестантами й католиками, ісламські рухи). Натомість у XIX ст. ці вільнолюбні прагнення чи не вперше отримали наукове підґрунтя.

Так, у XIX ст. виникло науково-економічне осмислення механізму гноблення робітників-пролетарів. Найголовнішим розробником цієї доктрини був Карл Маркс, тому його вчення назвали *марксизмом*. Маркс дослідив шляхи привласнення капіталістами додаткової вартості товарів, вироблених пролетаріями. Варто зауважити, що література не залишилась осторонь, ця соціалістична доктрина була використана в багатьох реалістичних і особливо натуралістичних творах («Кар'єра Ругонів», «Жерміналь» Е. Золя). Тоді й виникла думка про інтернаціональний характер гноблення

робітників роботодавцями: фабрикантами, промисловцями й підприємцями. А якщо пролетарів гноблять однаково, як у Англії, так і у Франції або Росії, то на цій підставі й виникло відоме гасло «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!». Важливо зазначити, що марксизм суттєво вплинув на історію всього людства, його й нині вивчають у всесвітньо відомих університетах (не як політичну доктрину, а як економічне вчення).

У 30–40-х роках XIX ст. сформувався анархізм (від грец. *anarhia* — безвладдя) — суспільно-політична течія, представники якої виступали за негайне знищення будь-якої державної влади внаслідок «стихійного бунту мас». У Росії ідеї анархізму втілилися в теорії та практиці революційного народництва. В Україні на початку XX ст. в роки громадянської війни під гаслами анархізму воював Нестор Махно. В його музеї, відкритому вже в суверенній Україні, в м. Гуляйполі (Запорізька обл.) можна побачити парадоксальні анархістські гасла на кшталт «Анархія — мати порядку», що майоріли над махновськими тачанками в степах України. Відлуння деяких анархічних гасел відчувається в «поліфонічному» романі Ф. Достоєвського «Злочин і кара» (та й сам видатний російський письменник замолоду зазнав певного впливу подібних ідей).

У XIX ст. у світі поширився *позитивізм* (фр. *positivisme* — позитивний, побудований на думці) — філософський напрям, що проголосив сукупні досягнення конкретних наук єдиним джерелом істинного знання, заперечуючи пізнавальну цінність філософії, яка б стояла над цими науками. Позитивісти вважали, що джерелом істинного знання є лише спеціальні науки, роль яких обмежується описанням і систематизацією фактів, а не їх тлумаченням. Його прибічники сповідували істину — знання потрібні тільки тоді, коли вони «позитивні», тобто приносять користь. На думку одного з «батьків» позитивізму, французького філософа Огюста Конта, слово «позитивне» означає «реальне» на противагу «химерному».

До 30-х років XIX ст. в Європі та США позитивізм став домінуючим філософським напрямом.

Значно вплинули на ідеологічну ситуацію XIX ст. також відкриття й концепції **Чарльза Дарвіна**. Цей англійський учений запропонував свою знамениту теорію походження видів живої природи шляхом природного відбору, зокрема — шокуючу для своїх сучасників версію про походження людини від мавпи. Відтоді священики мають постійну тему для іронії: якщо дехто з людей заперечує те, що їх створив Бог, заявляли вони, то що ж, нехай тоді вважають своїми родичами мавп. Звичайно, де й поділося ренесансне ставлення до людини як до «окраси Всесвіту», вінця всього живого. Homo sapiens стала складовою системи живих створінь, як і всі інші біологічні види.

Така повага до наукового знання не могла не позначитися на естетичних орієнтирах, тож художня творчість стала асоціюватися з науковою діяльністю, а методика роботи письменника стала нагадувати дослідження вченого.

Недаремно видатний французький письменник-реаліст XIX ст. **Оноре де Бальзак** влучно зазначив, що «перемога реалізму над романтизмом зумовлена торжеством науки над фантазією». Ці наукові відкриття втілювалися в літературі XIX ст.: іноді опосередковано, а іноді й прямо. Ось яскравий приклад із роману **Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея»** (1891): *«Деякий час Доріана цікавив містицизм, з його дивовижною снагою перетворювати буденне на щось незвичне й таємниче... В іншу пору він схилявся до матеріалістичної доктрини німецького дарвінізму, захоплений концепцією абсолютної залежності духу від певних фізичних умов, патологічних чи здорових, нормальних чи ненормальних. Доріан з гострою насолодою зводив людські думки й пристрасті до функції якої-небудь клітини сірої речовини мозку чи білого нервового волокна».*

Як бачимо, О. Уайльд іронічно ставився до вищезгаданих концепцій. Проте, як відомо, у кожному жарті є певна частина правди. І вона полягала в тому, що дарвінізм помітно впливав на уми сучасників і стилістику художньої творчості, яка чимдалі більше асоціювалася з відкриттями і «духом» природничих наук. Особливо це помітно у творчості натуралістів, зокрема Е. Золя, який був майстром художнього дослідження законів спадковості («Ругон-Маккари»).

Тоді ж природознавці звернули увагу на закономірність: рослини того самого виду виростають суттєво різними в неоднакових умовах існування (спеки чи затінку, дощів чи засухи, чорнозему чи пісків тощо). Ця закономірність була перенесена на життя суспільства та людини.

У другій половині XIX ст. справжнім володарем дум європейців став австрійський психолог **Зигмунд Фрейд**. Він був першим у науковому дослідженні підсвідомого, найпотаємніших глибин людської душі, того, про що людина може й не здогадуватися. Його відкриття помітно вплинули на оновлення художньої палітри письменників, що передовсім стосується представників модернізму.



Зигмунд Фрейд

Найпровокативнішим з-поміж філософів XIX ст. виявився представник найсумирнішого фаху — професор філології Базельського університету — **Фрідріх Ніцше**. Він висунув ідею «надлюдини («Übermensh»), якій нібито дозволено те, що заборонено

всім іншим людям. Цю ідею згодом використав Адольф Гітлер, «обґрунтовуючи» право німців на світове панування, оскільки вони, мовляв, є «вищою» (арійською) расою. Нищівного удару подібним філософським судженням завдав Ф. Достоєвський і що найцінніше — ще до їх чіткого сформування, передбачивши ці ідеї за тими умонастроями, які панували в Європі та Росії в середині XIX ст. Головний герой його роману «Злочин і кара» Родіон Раскольников розмірковує, до якого «розряду» належить він сам: до *«тремтячих створінь»* чи до *«тих, хто право має»* (фактично «надлюдей»). Російський мислитель вирішує цю проблему за допомогою релігії — наприкінці твору на каторзі під подушкою Раскольникова лежить Євангеліє — символ його навернення до Бога.

Отже, **XIX ст. було багате різноманітними теоріями, ідеями й концепціями**. Водночас за всієї зовнішньої привабливості іноді вони виявлялися або практично нездійсненними, або призводили зовсім не до тих результатів, на які спочатку були спрямовані. Це знайшло відображення в художній літературі, де начебто чудові ідеї, гасла й прагнення героїв удосконалити світ, боротися зі злом закінчувалися ще більшим злом. Так, бунт Жульєна Сореля («Червоне і чорне» Стендаля) проти кастової замкненості французького суспільства *суб'єктивно* начебто цілком виправданий і зрозумілий. Проте *об'єктивно* він зумовив лицемірство героя й жахливий злочин — постріли у пані де Реналь у церкві. Пророчий геній Гобсека, який дав змогу цьому старигану осягнути на початку XIX ст. ще приховану для багатьох суть капіталізму, не врятував самого лихваря від влади золота. Цей «філософ» і служитель багатства наприкінці свого життя деградував і став не загадковою романтичною постаттю з утаємниченим минулим, а банальним скнарою, про що свідчить описання його комірчини, де псуються продукти (повість «Гобсек» О. де Бальзака).

Теорія Родіона Раскольникова, який тонко відчуває всю несправедливість суспільного устрою, що щедро породжує й нещадно вбиває «зневажених і скривджених» і «п'яненьких», призводить до того, що розумний інтелігентний юнак стає злочинцем і відчуває, що він бридкий навіть сам собі (роман «Злочин і кара» Ф. Достоєвського).

Вольова й розумна жінка Анна Кареніна прагне кохання, справжнього й щирого, незважаючи на суспільні умовності. Вона не хоче бути лицемірною перелюбницею, яка насолоджується почуттям потай від чоловіка й суспільства, і тому не приховує свій зв'язок з Вронським. Проте всі її поривання закінчилися під колесами потяга, а діти, Сергійко та Аня, залишилися сиротами, та ще й знеславленими в очах вельми вимогливого до реноме своїх членів «вищого світу» (роман «Анна Кареніна» Л. Толстого). Узагальнено можна зазначити, що *суб'єктивно позитивні*, добрі наміри цих героїв закінчуються *об'єктивно негативним* результатом.

Отже, письменники XIX ст. випередили навіть філософів, спрогнозувавши майбутнє різноманітних теорій і концепцій, утілюваних у реальному житті.

Національне і загальнолюдське у світовому культурному процесі

Саме XIX ст. чи не найповніше стосується думка відомого англійського історика Арнольда Тойнбі про те, що центральним явищем Нової історії стала «драматична й багатозначна» зустріч Заходу з усім іншим світом. Звісно, євразійські Захід і Схід контактували й раніше. Форми їх контактів були різними: від воєнних конфліктів (уторгнення гунів, жахлива монгольська навала на Європу, хрестові походи на мусульманський Схід) до мирних і взаємовигідних торговельних зв'язків (згадаймо хоча б «чайні» чи «шовкові» шляхи, якими з давніх-давен ішли до Європи каравани з далекого й екзотичного Китаю). Великі географічні відкриття розкрили європейцям ще ширше розмаїття світу, а Сполучені Штати Америки зробили світ «біполярним», умовно поділивши його на Старий (Європа) і Новий (Америка). Однак лише в XIX ст. воєнна й економічна експансія Заходу по всій земній кулі стала тотальною. Так, уже фактично не залишилося території, яка б не була позначена назвою якоїсь могутньої європейської країни — формувалися колонії: англійські, французькі, іспанські, португальські.

Це відповідно зумовлювало зростання інтенсивності культурних обмінів, розвиток регіональних і світового мистецтва. Недаремно саме на початку XIX ст. в Й. В. Ґете виникла думка про настання доби «всесвітньої літератури».

Від часів доби романтизму (з її відкриттям «місцевого колориту» та увагою до фольклору) усе більше усвідомлюється національна неповторність кожного народу, а відтак — і його культури як одного з проявів характеру й «національного духу». Історизм (тобто вивчення предметів і явищ у їхньому історичному розвитку як художній принцип), на шляху до якого було зроблено крок ще просвітниками й особливо романтиками, стає дуже важливим надбанням доби реалізму.

З розвитком історичного мислення специфічне й індивідуальне чіткіше осягається в суттєво ширшій, загальнішій картині, яка охоплює не лише окремі країни й регіони світу чи етапи світової

Періодизація культурного процесу XIX ст.

Культурний процес XIX ст. (звісно, дуже умовно і не беззастережно) за домінантами можна розподілити на такі головні етапи:

початок XIX ст. — 1830-і роки — доба романтизму;
1840–1860-і роки — доба реалізму;
1870–1890-і роки — доба раннього модернізму.



Ф. Гойя. Розстріл повстанців у ніч на 3 травня 1808 р.



Ж. Л. Давід. Клятва Горацiїв

історії, а й усю її як єдність, поза якою долю кожної нації повною мірою осягнути неможливо. Тобто якщо безумовним здобутком «романтичного історизму» було відчуття відмінності, неповторності, ексклюзивності певних явищ, відкриття історичного й місцевого колориту («кульор локаль»), різного для кожного народу та епохи, то наступним етапом історичної та художньої думки — реалістичного історизму — стало розуміння діалектичної подібності в різному, уміння встановлювати зв'язки та схожість у тому, що постійно змінюється.

У національних культурах різні народи світу формують ті чи ті комплекси естетичних проблем, які особливо гостро відчутні в кожній країні, але водночас є окремими аспектами художньої проблематики людства в цілому. Саме тому ступінь світового значення національного мистецтва або певного періоду його розвитку визначається об'єктивною цінністю його внеску до скарбниці загальнолюдської культури.

Так, іспанський художник **Ф. Гойя** створив картину «Розстріл повстанців у ніч на 3 травня 1808 року» (1814), урахувавши конкретні умови партизанської боротьби іспанців проти французьких окупантів і традиції іспанської культури, схильної до напружено жорстких контрастів.

Особливі умови назрівання Великої французької революції стимулювали звернення митців до громадянської героїки античного світу. Це втілилося в створенні **Ж. Л. Давідом** відомої картини «Клятва Горацiїв» (1784).

Згодом раціональний критичний аналіз сучасності (характерна риса французького мистецтва XIX ст., можливо — відгомін епохи Просвітництва з її вірою в силу науки, науково-об'єктивного аналізу) спричинив виникнення *соціального роману* — творів Стендаля, Бальзака, Золя. А розквіт німецької філософської думки епохи



К. Д. Фрідріх.
Зимовий пейзаж

Канта, Фіхте, Гегеля, що супроводжувався утворенням специфічного філософсько-художнього універсалізму «Фауста» Ґете, знайшов свою аналогію у філософічній багатозначності пейзажів німецького живописця **К. Д. Фрідріха**.

Проте в кожному з цих неповторних художніх явищ водночас із пізнанням специфічних шляхів розвитку «національного духу» втілені глибинні питання загальнолюдського масштабу.

Система мистецтв

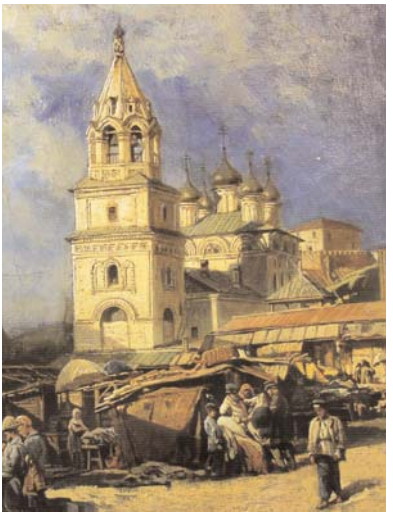
Надзвичайно важливо, що в XIX ст. остаточно утвердилося осмислення сукупності різних видів мистецтв са́ме як системи. До того ж відтоді культура й література дають змогу впевнено говорити про них як про процес (культурний і літературний), адже вони чи не вперше саме так усвідомлюються їхніми творцями.

Звісно, світовий художній процес, починаючи від його витоків, ніколи не був якимось «унісонним», буквальним повторенням етапів розвитку мистецтва. Він не був і простим механічним поєднанням замкнених у собі локальних явищ. Адже національні й регіональні мистецтва — навіть у таких острівних державах, як, наприклад, Велика Британія чи Японія — ніколи не були абсолютно ізольованими від загальноєвропейського та світового культурного процесів.

У XIX ст. тривав розквіт ***музики***, роль якої в культурному процесі епохи була надзвичайно великою. Абстрагуючись від прямого відображення життя, вона спроможна викликати цілісність і почуттєву конкретність переживань. У музиці закладена естетична потенційна можливість емоційно впливати на внутрішній світ людини, відтворювати життя в усій його складності й діалектиці розвитку. У XIX ст. музика дала людству таких геніальних композиторів, як Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Вагнер, Ф. Шопен, Дж. Россіні, Дж. Верді, Ж. Бізе, Г. Берліоз, П. Чайковський, М. Мусоргський. Саме тоді **Микола Лисенко** започаткував українську національну композиторську школу, а наприкінці століття створив знамениті опери «Тарас Бульба» (1890) і «Наталка Полтавка» (1899).

З-поміж просторових мистецтв у XIX ст. переважає ***живопис***. У творах художників-реалістів життєві теми постають візуально зримими, соціальна проблематика — унаочненою. Скажімо, у Росії художники так виразно зображали страждання народу, що вельможні організатори виставок не лише були шоковані, а й заборонили

виставляти такі полотна для споглядання «пристойному товариству». Тож автори були змушені переїжджати з місця на місце, перевозячи, «пересуваючи» (рос. *передвигая*, звідси — передвижники) і свої роботи. До передвижників належали І. Крамської, І. Рєпін, В. Суриков, В. Перов, В. Маковський, І. Шишкін, В. Васнецов та ін. Особливо вирізняється станковий живопис, значення якого чимось подібне до ролі роману в художній літературі, здатного до широкого й детального зображення подій і явищ конкретного життя людини та суспільства.



В. Маковський. Базар у Москві. *1884 р.*

Ситуація в інших видах мистецтва дещо змінилася. Так, ***архітектура***, яка раніше визначала художнє обличчя тієї чи тієї історичної або мистецької епохи, від другої чверті XIX ст. починає втрачати свою провідну роль у системі мистецтв. З одного боку, архітектура Європи в XIX ст. відчутно змінилася. Так, у більшості міст вулиці стали значно ширшими й прямішими, подібними до сучасних. До того ж зникли традиційні фортечні мури, адже за тогочасного розвитку артилерії вони становили інтерес швидше не для військовиків, а для шанувальників старовини, подібно до того, як нині приваблює туристів грізна військова споруда — Велика Китайська стіна. Відтоді в містах стали переважати кам'яні, а не дерев'яні будівлі. У цьому ви можете переконатися самі: більшість пам'яток архітектури, що нині охороняються державою, споруджені саме в XIX ст.



Ейфелева вежа. *м. Париж*

З іншого боку, роль і значення архітектури в художньому втіленні «духу доби» порівняно з попередніми епохами зменшується. Щоправда, зодчі XIX ст., прагнучи опанувати естетичні можливості нових будівельних матеріалів і будівельної техніки, іноді добивалися помітних результатів. Так, тоді в Парижі постала вежа інженера **А. Г. Ейфеля**, зібрана з металевих

Nota Bene

Еклектизм (грец. *eklektikos* — той, що вибирає) — механічне сполучення різнорідних, несумісних, іноді протилежних поглядів, теорій, ідейних напрямів, художніх стилів тощо.

конструкцій. Це високе ажурне плетиво металу на тлі тогочасних приземлених паризьких кам'яниць було дещо несподіваним і дисонансним. Тож парижани спочатку поставилися до новинки скептично. А оскільки ця величезна конструкція як формою, так і матеріалом нагадувала перевернутий вгору вістрям цвях, то її назвали дещо іронічно-презирливо — «цвяхом сезону». Проте з часом «реабілітувалася» не лише Ейфелева вежа, яка нині, як і Собор Паризької Богоматері, є гордістю й символом Парижа, а й дошкульний вислів «цвях сезону», що став компліментом на адресу чогось або когось і має значення «найголовніша новинка певного проміжку часу або заходу». Наприклад, кажуть, що український літак «Мрія» — цвях сезону певного міжнародного авіашоу.

Однак майже до кінця XIX ст. архітектурні споруди найчастіше характеризувалися еклектичним використанням різних стилів. У художній промисловості також переважала вульгарна показова розкіш. Водночас варто зазначити, що вже в другій половині століття, особливо в Англії, роблять перші спроби знайти шляхи створення нового, органічного стилю для художньої промисловості.

Художня література в XIX столітті

У XIX ст. художня література стала загальновизнаною королевою мистецтв. Однак не всі її роди й жанри були в однаковому становищі. Якщо доба романтизму (1820–1830-і роки) позначена пануванням лірики, то для доби реалізму (1830–1860-і роки) характерне домінування епосу, особливо соціального роману. Звичайно, були спроби застосувати лірику в художній системі реалізму. Це, наприклад, громадянська лірика Миколи Некрасова, де, як і в реалістичному романі, порушувалися гострі суспільні проблеми. Однак магістральна лінія розвитку лірики пролягала не на реалістичних теренах. Поети стали першими торувати нові, модернові шляхи в літературі. Ці пошуки отримали узагальнену назву — ***модернізм***. Видатним поетом-новатором XIX ст. став американець Волт Вітмен. У його віршах ніби відчувається подих наступного XX ст. Навіть не віриться, що майже одночасно з Вітменом творили реалісти Некрасов і Шевченко. Здається, що ці два типи творчості має розмежовувати мінімум кілька сотень років.

Чи не найяскравішим явищем раннього модернізму другої половини XIX ст. була поезія французького символізму, провісником якого став пізній романтик Шарль Бодлер. Найвищим злетом французького символізму була лірика Поля Верлена й

Артюра Рембо. Їхнім творам притаманні непроясненість і багатозначність змісту, «підказування» смислів і простір для відгадування. Згодом, переважно на початку XX ст., від французів символізм перейшов «у спадщину» до росіян (Д. Мережковський, З. Гіппіус, О. Блок та ін.).

Якщо вести мову про драму в XIX ст., то потрібно визнати, що театр, якому вже протягом майже століття взагалі пророкували загибель, опинився на узбіччі культурного процесу. Так, твори геніального Вільяма Шекспіра в Європі поступово почали втрачати оригінальність. Жодна провінційна трупа не залишала поза своєю увагою п'єси великого англійця, тож вони перетворилися на театральні штампи, виконувані з надмірною екзальтацією.

Показовим є те, що письменники-реалісти дошкульно висміювали подібні сценічні шаблони у виконанні бездарних акторів, зображували їхнє скептичне сприйняття глядачами. Англійський романіст XIX ст. Чарльз Діккенс іронічно зобразив вульгаризацію трагедії «Гамлет»: «Тільки-но цей нерішучий принц запитає щонебудь або висловить сумнів, як публіка враз кидається йому на підмогу. Ось, наприклад, на запитання: "Чи терпіти мовчки важкі удари навісної долі?" — одні стали гукати у відповідь "так", інші "ні", а ще інші, не маючи певної думки, закликали визначити це жеребкуванням, — одне слово, створився цілий дискусійний клуб» («Великі сподівання»).

Закони моди в тогочасному театральному світі диктувала Франція з її «школою здорового глузду», яка виникла як опозиція до романтичної п'єси з її незвичайним героєм, сильною особистістю, тираноборством і уславленням свободи. Її герої — звичайні люди, що вирішують свої нагальні проблеми. Серед письменників, які обстоювали принципи «школи здорового глузду», можна назвати Ф. Понсара, Е. Ожьє, О. Е. Скриба, А. Дюма-сина. Вони звертали увагу на розробку сценічної дії та особливо на стрімкий розвиток інтриги й живий, напружений діалог, а також створення цікавих образів сценічних персонажів.

Театр і національне самоусвідомлення народів

Театр завжди відігравав неабияку роль у суспільному житті. Досить згадати патріотичні трагедії Есхіла, дошкульні комедії Арістофана, викривальні «високі комедії» Мольєра, народну драму Ф. Шиллера чи «Ревізора» М. Гоголя. Проте в другій половині XIX ст. театр почав виконувати роль провідника ще й певних національних ідей, став сприяти національному самоусвідомленню народів. Насамперед це було притаманне Театру корифеїв в Україні. Це характерно також для театру Норвегії, яка здобула незалежність. Попри всю самобутність національних театрів України та Норвегії, можна виокремити певні їх спільні риси: селянська тематика й інтерес до фольклору.

Подібною до французької «школи здорового глузду» була англійська «добре зроблена п'єса», яскравим прикладом якої є комедії Оскара Уайльда. Знову стала популярною призабута романтиками ***комедія***. Деякий час вона навіть домінувала на європейській театральній сцені (наприклад, «Склянка води» О. Е. Скриба). Популярними були також ***мелодрами*** («Дама з камеліями» А. Дюма-сина) і ***водевілі*** (О. Е. Скриба, Е. Лабіша).

Проте класицистична та романтична п'єси не зникали. Остання навіть мала певний успіх, насамперед у творчості Е. Ростана («Сірано де Бержерак»), у німецьких драматургів, у Норвегії в контексті «національного романтизму» в ранніх п'єсах Генріка Ібсена.

Не ігнорував театральну сцену й новий господар літературного олімпу — ***реалізм***. Показовою щодо цього була ***реалістична п'єса***, ознаки якої сформувались у творчості першого російського професійного драматурга Олександра Островського, який зміг надати тривіальному конфлікту в межах «любовного трикутника» «чоловік — дружина — коханець» масштабів соціального узагальнення (драма «Гроза»). Улюбленими героями Островського стали купці-живоїди, для яких у цьому світі існує один бог на ім'я «гроші, капітал». Тому основний конфлікт у п'єсах Островського зводиться до проблематики: людина і гроші, людина і її право бути особистістю. Його твори мають яскраво виражений соціальний характер, що є ознакою загальної літературної тенденції тієї епохи.

Однак десь у середині століття письменники почали усвідомлювати необхідність пошуку нових шляхів розвитку літератури. Уперше окреслив це в критичних статтях Шарль Бодлер. Його заклик творити нову (модерну) літературу знайшов відгук насамперед у тих родах літератури, які переживали в другій половині XIX ст. не кращі часи. Це драматургія, а також лірика. Так, межею між попереднім і новим (модерним) мистецтвом драматургії стала ***натуралістична драма***, яка завдяки раннім творам Ґ. Гауптмана («Перед сходом сонця») досягла європейського рівня.

Розробляли нову драму й символісти. Тут насамперед необхідно згадати бельгійського драматурга Моріса Метерлінка (1862–1949). Його концепція світу містична й символічна: за зримими явищами ховається справжній світ ідей; натякнути на його сутність — обов'язок митця. Якщо в п'єсах «школи здорового глузду» домінує діалог за майже повної відсутності монологу, то Метерлінк іде ще далі — він руйнує діалог, створюючи «театр мовчання». В його творчому доробку виокремлюються дві п'єси, протилежні за своїм пафосом. Це «Сліпі», де розповідається про гурт незрячих людей, яких привели на берег моря. Вони чекають на поводиря і не знають, що він — поруч, але мертвий. Ось-ось почнеться приплив, який принесе їм смерть. Гнітюче очікування, мовчання, повторення тих самих реплік навіюють жах і розпач.

Зовсім іншу тональність має п'єса «Синій Птах». У ній розповідається про дітей, які вирушили на пошуки Синього Птаха, символу Щастя. Діти його не знайшли, але зрозуміли, де саме треба шукати. Персонажі п'єс Метерлінка не мають індивідуальної характеристики, це узагальнені образи-символи.

Проте справжнє відродження театру в другій половині XIX ст. пов'язують не з модерністським, а з реалістичним театром. І насамперед — з іменами Г. Ібсена й А. Чехова. Вони не тільки створюють нового героя, порушують нові теми й намагаються привернути увагу до нових проблем, а й реформують саму форму театральної дії. Письменники створили ***п'єсу-діалог***, яку потім Б. Шоу перетворив на п'єсу-дискусію, де домінувала не зовнішня, а внутрішня дія, що згодом стала підтекстом у творах А. Чехова.

Як уже мовилося, доба реалізму відзначалася домінуванням епосу, передовсім ***соціального роману***. Проте в другій половині століття панування реалізму вже не було аж таким беззастережним, бо з'явилося нове, модерністське мистецтво. Спочатку ранній модернізм розвинувся в ліриці та драмі, а згодом також в епосі. Найяскравішим із них став розвиток ***роману ранньомодерністської доби***. Так, письменник Оскар Уайльд написав свій відомий твір «Портрет Доріана Грея», у якому поєднуються можливості інтелектуального роману (зокрема, викладена його інтерпретація концепції естетизму) з творами масової літератури, скажімо, детективом.

Отже, XIX ст. розгортає перед нами грандіозну ідеологічну, наукову та мистецьку панораму: тут знайшлося місце і класицизму, і романтизму, і реалізму, а також зародженню явищ раннього модернізму. В цю історичну добу широкий загал усвідомив надзвичайно важливі поняття: «світова література», «світовий літературний процес», «система мистецтв». Тоді ж художня література стала «королевою мистецтв». Тож XIX ст. «дало цивілізацію та культуру всьому людству», і не останню роль у цьому відіграли майстри пера.

ДОБА РЕАЛІЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Перемога реалізму над романтизмом
зумовлена торжеством науки над фантазією.
О. де Бальзак

Літературний процес

Як ви вже знаєте, у кожній мистецькій добі, крім основного, домінуючого, напряму чи стилю, існують також інші, супровідні: ті, що згасають, і ті, що зароджуються. Саме така ситуація «естетичного двовладдя» склалася у світовій культурі в 30-х роках XIX ст., коли

на естетичному олімпі запанували два напрями — ***романтизм*** і ***реалізм***. До того ж це та хронологічна межа, якою позначений поступовий перехід пальми першості від романтизму до реалізму.

За періодом бурхливих потрясінь, початку XIX ст. настала пора стабільності. Нові господарі життя — буржуа — звикали до парламентських крісел, опановували більш-менш вишукані манери, бо до цього їх зобов'язували державна влада й високі посади, які вони отримали в багатьох країнах Європи. Звісно, ця стабільність була відносною, бо, як відомо, вільнолюбні змагання народів усього світу не затихали, попереду була «весна народів» 1848 р., Паризька комуна 1871 р., різні воєнні кампанії. Узагалі життя нагадує море, де абсолютного штилю майже ніколи не буває, оскільки вода перебуває в постійному русі. Тому найсильніші шторми бодай тимчасово, але таки затихають. Отже, у Європі в 1830–1840 рр. склалася нова політична й світоглядна ситуація. А зміна цієї ситуації, нехай і не відразу, і не прямо, обумовлювала зміну мистецької ситуації.

Змінювалися суспільні інтереси й уподобання, мистецька мода. До середини XIX ст. надмірна екзотика й «світова скорбота» романтиків, їхнє прагнення занурити читача у світ безмежної уяви та фантазії стали певною мірою надокучати інтелігентній публіці. Тим часом навколо вирувало реальне життя зі своїми гострими проблемами й конфліктами, зі своїм «духом епохи». А в ньому, за влучним висловом Е. Золя, «є все: прекрасне й огидне, низьке й високе, квіти, бруд, ридання, сміх — одне слово, увесь потік життя, який кудись невпинно несе людство». Поза сумнівом, романтики визнавали суперечливість життя, його різкі контрасти, антитези «прекрасного й огидного, низького й високого, квітів і бруду» їх не лякали. Водночас вони рішуче заперечували все буденне, «неромантичне». Проте життя людини й людства — це переважно будні. І письменники відчули, що зображення й дослідження буденності може бути не менш цікавою темою літературного твору, аніж фантазування романтиків.



Г. Курбе. Автопортрет

Із «досьє» реалізму

У сфері художньої діяльності значення реалізму дуже складне й суперечливе. Його межі мінливі й невизначені; стилістично він багатоликий і поліваріативний. Термін *«реалізм»* уперше вжив Ж. Шанфльорі для визначення мистецтва, що протистоїть романтизму й символізму. Народження реалізму найчастіше пов'язують із творчістю французького художника **Гюстава Курбе** (1819–1877), який відкрив у 1855 р. в Парижі свою персональну виставку «Павільйон реалізму».

Панування позитивізму у філософії, нові наукові відкриття та науково-технічна революція теж робили свою справу. Отже, інтерес до *реального* життя *(«реальне сильніше за уявне»)*, до його гострих реальних проблем, а також прагнення розв'язати найболючіші з них до середини XIX ст. стали переважати в мистецькому процесі. І найпомітнішою відповіддю на ці виклики часу стало мистецтво реалізму.

Як ви вже знаєте, романтики стверджували свою естетичну програму в постійних суперечках із класицистами, і ту «мистецьку війну» вони виграли. Проте в розпалі своєї боротьби якось не помітили, що поруч зростав їхній союзник у цій війні, але й майбутній спадкоємець, і новий володар епохи — *реалізм*. «Доки класицизм і романтизм воювали один з одним, поруч виростало щось значно сильніше й могутніше; воно пройшло поміж ними, а вони не впізнали повелителя за владним виглядом його; це "щось" оперлося одним ліктем на класицистів, а другим — на романтиків і зробилося вищим за них, — як "повелитель", воно визнало і перших, і других, а потім зреклося їх обох... Мрійливий романтизм почав ненавидіти новий напрям за його реалізм» *(О. Герцен)*. Що ж відомо про нового володаря мистецького трону XIX ст.?

Ad Fontes

Одним із науково-технічного прогресу XIX ст. став «Кришталевий палац» (архітектор Дж. Пакстон), споруджений у Лондоні (1851) для Першої всесвітньої промислової виставки. Показово, що «антизахідницькі» погляди Ф. Достоєвського бачимо саме в його прихованій іронії стосовно цієї величної споруди — 72 м^2. У романі «Злочин і кара» кришталевим палацом названо «великий будинок, увесь занятий їстівно-випивальними закладами», біля якого юрмляться постійні відвідувачі злачних місць.

Романтизм і реалізм: подібні риси

Потрібно ще раз підкреслити, що хоча романтизм і реалізм становлять дві стадії еволюції художнього процесу XIX ст., їх не можна розглядати суто послідовно і стверджувати, що коли закінчився романтизм, тоді почався реалізм. Адже романтизм і реалізм народжені в XIX ст. новою історичною й естетичною ситуацією. Іноді вони йшли послідовно, іноді — паралельно, а іноді й переплітались. Тобто реалізм XIX ст. не відкидав (або не повністю відкидав) відкриття романтизму. Скажімо, реалісти не змогли б бути такими переконливо точними в описаннях часу й місця дії, якби не знахідки романтизму — історизм і місцевий колорит. Водночас історизм і місцевий колорит реалістів відрізнялися від романтичного: якщо романтики обожнювали несхожість, унікальність, ексклюзивність, то реалісти в усьому несхожому, унікальному, ексклюзивному шукали схоже, спільне, типове.

Nota Bene

Реалізм (латин. *realis* — речовий, дійсний) — напрям у літературі та мистецтві, що набув розвитку в 1830-х роках спочатку у Франції, а в XIX ст. поширився по всій Європі й Америці. Основоположним для реалізму став принцип відповідності мистецтва реальній дійсності. Ключовою його проблемою є *взаємовплив людини й середовища*, а також вплив конкретної соціально-історичної ситуації на формування особистості.

Для реалістів (як свого часу для романтиків) принципово важливою була як правдоподібність і точність деталей, так і вірогідність «обличчя епохи» у цілому. Ось тут і знадобився реалістам художній досвід романтиків. Адже характер, вчинки та й, зрештою, доля персонажів у реалістичній літературі мали бути чітко вмотивовані, детерміновані, обумовлені реальною історичною ситуацією, умовами життя, походженням героя тощо. Саме тому митців-реалістів і цікавили наукові відкриття в природничих науках, зокрема — вплив умов життя на певні види рослин, про що вже йшлося вище. Одна справа, коли рослина розвивається на сонці, зовсім інша — коли вона росте в затінку. Так само й люди: одна справа, коли дитина виростає в благополучних умовах, абсолютно інша — дитинство сироти Олівера Твіста, який буквально виживає, постійно ходячи понад краєм кримінальної прірви.

Окрім того, письменників-реалістів цікавило *відтворення внутрішнього світу персонажа*. Зобразити зовнішність героя, його портрет — одяг, обличчя, статуру (що й робили романтики, згадаймо пишні портрети Ровени й Ребекки в історичному романі В. Скотта «Айвенго») — було значно легше, однак зовнішність людини часто буває оманливою. Французький письменник-реаліст Стендаль висловив парадоксальну думку: «Невимірно легше мальовничо зобразити одяг якогось персонажа, аніж розповісти про те, що він відчуває, і примусити його розмовляти». Здавалося б, хіба письменник, беручи до рук чистий аркуш, не є повноправним хазяїном як усього художнього твору, так і долі конкретного героя? Хіба він не може вкласти до вуст своїх персонажів усе, що хоче сказати сам? Виявляється, що не може. Йому треба са́ме «примусити» їх говорити, бо в реалістичному творі конкретна особа може розмовляти тільки так, а не інакше. Вольтера, наприклад, не обходило те, що й дикун Простак, і цивілізовані французи розмовляють однаково. А вже Ф. Достоєвський індивідуалізує мовлення героїв роману «Злочин і кара» дуже чітко. За їхніми висловлюваннями відразу зрозуміло, хто перед нами — освічений дворянин чи напівграмотний міщанин.

З одного боку, у душу, у внутрішній світ людини начебто й не заглянеш, а з іншого — без знання найпотаємніших глибин і куточ-

ків цієї душі не вмотивуєш її вчинки, характер, долю. Що ж мали робити реалісти? Потрібно було шукати нові художні засоби, перевтілюватися у свого персонажа, що вони з успіхом і робили. Дар їхнього проникнення в психологію героїв іноді межує з ясновидінням. Недаремно ж кажуть про особливий психологізм літератури реалізму. Іван Франко відзначав, що це прагнення реалістів (згодом його продовжили й модерністи) нагадує намагання висвітлити таїну душі персонажів зсередини ніби чарівною лампою.

Письменники-реалісти приділяли велику увагу зображенню душі персонажа, його характеру, мотивації вчинків, бо інакше втратили б внутрішню логіку розвитку образів. Ось тут їм і стали в нагоді відкриття й знахідки романтизму у сфері зображення душі персонажа, зокрема її суперечливостей, які так приваблювали романтиків з їхнім прагненням відтворення «поетики контрастів».

Отже, можна зробити загальний висновок, що реалізм зародився в надрах романтизму і на певному етапі вони досить «мирно співіснували», обмінюючись відкриттями та здобутками. При цьому багато письменників (О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь, Т. Шевченко та ін.), які згодом стали тяжіти до реалізму, починали свій творчий шлях саме як романтики, отримавши в ньому добрий «мистецький вишкіл».

Романтизм і реалізм: відмінні риси

Проте між романтизмом і реалізмом існували й принципові розбіжності. І це закономірно, адже без заперечення старого немає ствердження нового, інакше неможливими були б оновлення й розвиток літературного процесу.

Якщо романтизм абсолютизував творчу уяву письменника, то реалізм робив акцент на спостереженні за життям і дослідженні його явищ. Художня творчість певною мірою починала співвідноситися з науковою діяльністю. На перший план, як і за доби Просвітництва, виходять не естетична чи гедоністична (отримання насолоди від літературного твору, як від твору будь-якого іншого виду мистецтва), а когнітивна (пізнавальна) і дидактична (виховна) функції мистецтва. Так, О. де Бальзак у повісті «Гобсек» випередив власне науковий аналіз капіталізму, нового на той час суспільного ладу.

Романтиків цікавив «незвичайний герой у незвичайних обставинах»: нескорений бунтівник, одинак, вигнанець, «зайва людина», відторгнута суспільством, яка часто має загадкове минуле або й взагалі «людина без минулого» (згадаймо «байронічного героя»). Варто зауважити, що на перехідному етапі від романтизму до реалізму ця риса була притаманна й персонажам реалістичних творів. Так, Євгеній Онєгін і Григорій Печорін, певною мірою, теж одинаки,

Ad Fontes

Упродовж XIX століття митці... зводили естетику до мінімуму й прагнули будувати художні твори майже цілком на відтворенні реальності. У цьому сенсі все класичне мистецтво століття було реалістичним.

Х. Ортега-і-Гассет

відторгнуті суспільством. Недаремно Тетяна Ларіна робить відкриття-викриття, яке шокувало закохану дівчину: чи не пародія Онєгін? чи не «байронічний герой» — «у плащі Гарольдовім москвин»? А Максим Максимович постійно вживає стосовно Печоріна епітет «дивний». Однак справжній романтичний герой завжди до певної міри «дивний».

Натомість реалісти часто зображували життєвий шлях персонажів надзвичайно детально: від дитинства до зрілості (у «Пригодах Олівера Твіста» Ч. Діккенса — становлення головного героя; у «Кар'єрі Ругонів» Е. Золя — долі Ругон-Маккарів, особливо детально описана доля Сільвера). Якщо романтики тікали від реальності, задихалися в «сірій буденності», то реалісти віддавали перевагу зображенню людей конкретних, зовсім не «героїчних» професій: селян, робітників, праль, дрібних службовців, лихварів, та ще й під час їхньої повсякденної праці. І ця риса притаманна не лише літературі, а й іншим видам мистецтва. Так, художник-реаліст Г. Курбе буквально шокував тогочасний паризький бомонд. Подумати тільки, на що він змарнував полотно і фарби — на зображення звичайних селян і каменярів! Як це неестетично й неромантично! А письменник Ч. Діккенс описав злиденних мешканців англійських робітних домів, їхній побут і жахливі умови життя.



Г. Курбе. Каменярі



Г. Курбе. Селяни із Флажі, які повертаються з ярмарку

Реалісти не боялися також зображувати потворних у своїй тупості й ницості людей різних суспільних станів. Були такі персонажі й у романтиків, досить згадати Крихітку Цахеса з однойменної повісті-казки Е. Т. А. Гофмана. Проте реалісти не зловживали перебільшеннями гротесково-фантастичними фарбами, знаходячи справжнісінький гротеск у реальному житті. Їхні герої настільки переконливі, що в них можна впізнати риси реальних людей, яких

читач бачив особисто. Це, наприклад, підлий і злостивий, нещадний до слабших і запопадливий перед сильнішими за нього бідл (найдрібніший службовець) Бамбл («Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса) або п'яничка Мармеладов, який обкрадає свою сім'ю задля того, аби пропити гроші в найближчому шинку («Злочин і кара» Ф. Достоєвського). Оце й було справжнісіньким «естетичним переворотом» реалістів — для них практично не існувало «нехудожніх», низьких, заборонених тем і героїв.



Ван Гог. Вечеря картоплею



Ван Гог.
Вуглекопи

Окрім того, у творах романтиків (як і класицистів, згадаймо хоча б пана Журдена) широко представлені герої як носії однієї домінуючої пристрасті. Потрібно зауважити, що реалісти також використовували цей класицистичний і романтичний прийом. Так, у повісті М. Гоголя «Шинель» Акакій Акакійович Башмачкін якраз і є носієм однієї пристрасті — бажання пошити нову шинель. І що з того, що декому це може здаватися дріб'язком — пошиття однієї речі як мета, як прагнення всього життя? Адже Башмачкіну — цій «маленькій людині», маленька і навіть дріб'язкова мета може видатися великою й доленосною.

Натомість у реалістичних творах герой зображувався по-іншому. Дотримання принципу життєподібності вимагало від митця-реаліста глибокого психологізму в змалюванні особистості, розкритті її багатогранності й неоднозначності. Крім того, часто герой не міг бути носієм однієї-єдиної незмінної пристрасті хоча б тому, що його характер був поданий у розвитку, постійному русі, змінах, у тому числі й у трансформації цих самих пристрастей («діалектика душі» героїв Л. Толстого).

Особливу увагу реалісти приділяли ***зображенню людини в суспільстві*** — література стала соціальною. Середовище «ліпить характер людини», ніби скульптор своє творіння з глини чи гіпсу. Однак тут існує і зворотний зв'язок — «створена» суспільством людина, у свою чергу, сама творить це суспільство, оскільки здатна брати свідому участь у його зміні.

Ad Fontes

Перш ніж писати, письменнику потрібно проаналізувати всі характери, проникнутися всіма звичаями, обійти всю землю, відчути всі пристрасті, адже всі пристрасті, країни, звичаї, характери, явища природні й моральні — усе це має пройти через його аналіз.

О. де Бальзак

Так, Жульєн Сорель («Червоне і чорне» Стендаля) сміливо кидає своїм суддям звинувачення в тому, що вони судять його зовсім не за постріли в колишню коханку, а за те, що він, плебей-вискочень, наважився «видряпатися нагору», проникнути до кастового вищого світу: *«Я не маю честі належати до вашої касти, панове, у моїй особі перед вами селянин, що повстав проти низькості свого стану... Проте, хоча б я й менше завинив, я бачу тут людей, які, не задумуючись над тим, що молодість моя заслуговує на співчуття, захочуть покарати в моїй особі і раз назавжди зламати тих юнаків незнатного походження, пригнічених бідністю, яким пощастило здобути добру освіту, унаслідок чого вони насмілилися проникнути в середовище, яке на мові чванливих багатіїв зветься вищим світом»*.

Зображення персонажів реалістичної літератури вимагає від письменника доброго знання життя, адже певний тип людей найчастіше поводиться саме так, а не інакше. Іноді персонажі навіть «не слухаються» свого автора. Так, О. Пушкін якось висловив парадоксальну думку: мовляв, його Тетяна Ларіна, героїня роману у віршах «Євгеній Онєгін», *«узяла та й вискочила заміж»*. Здавалося б, хто може завадити автору писати про свого, часто вигаданого, героя те, що він сам захоче? Однак усе не так просто, адже для того, щоб бути реалістом, треба не порушити логіку розвитку образу. Саме тому російський письменник-реаліст Лев Толстой і закликав своїх колег: «Живіть життям зображуваних персонажів, показуйте в образах їхні внутрішні відчуття, і самі вони зроблять те, що їм потрібно за їхніми характерами зробити». Недаремно ж існувала така думка: аби написати роман, треба прожити життя.

Насамкінець треба зазначити, що улюбленим романтиками «винятковим особистостям у виняткових обставинах» реалісти протиставили зображення «типових характерів у типових обставинах».

Художній час і простір літератури реалізму

Одним з улюблених у художній системі романтизму був ***мотив утечі героя від сірої буденності***. Куди ж цей герой «утікав»? Передовсім це могли бути якісь далекі екзотичні краї. Наприклад, у Джорджа Байрона — це місця «паломництва» Чайльд-Гарольда або вигадані східні краї, де відбуваються події його «східних» поем. Для Ада-

ма Міцкевича таким екзотичним краєм став Крим — «Схід у мініатюрі» («Кримські сонети») або історія його рідної Литви («Гражина», «Конрад Валленрод»). Зазначимо, що в останньому випадку історія теж виконує роль своєрідного прихистку романтичної душі. Тож романтики надавали перевагу зображенню історичних епох, передовсім Середньовіччя (згадаймо розквіт жанру історичного роману в добу романтизму). Водночас варто зауважити, що хоча реалісти також не цураються історичного роману («Саламбо» Г. Флобера), усе-таки художній час реалістичних творів — це переважно сучасне їм життя суспільства. І показовим у цьому плані є підзаголовок до роману Стендаля «Червоне і чорне» — «Хроніка XIX століття».

Окрім того, місцем утечі романтичного героя від буденності могла бути і якась вигадана країна, віртуальний світ, як, наприклад, Керепес або Джинністан у повісті-казці «Крихітка Цахес, на прізвисько Цинобер» Е. Т. А. Гофмана. Натомість дія більшості реалістичних творів відбувається в реально існуючому, конкретному й добре відомому місці. Воно часто описане так наочно й достеменно, що дехто з дослідників навіть перевіряє номери будинків і квартир, згаданих у творах реалістів. І часто ті номери й навіть кількість вікон чи балконів збігаються. Так, одним з яскравих прикладів реалістичного художнього простору є Петербург Ф. Достоєвського, де замислив і здійснив свій жахливий злочин Родіон Раскольников — герой роману «Злочин і кара». Деякі дослідники навіть ходили маршрутами Раскольникова і переконалися, що Достоєвський ніде не помилився в назві вулиці, моста через Неву чи в нумерації будинків.

Потрібно зазначити, що час у реалізмі історичний і відтворюється він з можливою конкретністю, адже одним із засадничих принципів цього літературного напряму став історизм.

Жанрові пріоритети літератури реалізму

Якщо романтизм був добою панування поезії, то реалізм — епоха домінування прози. Недаремно багато письменників, які стояли на межі цих епох, у ранні (романтичні) етапи своєї творчості здебільшого писали поетичні твори, а в наступні (наближені до реалізму) — ставали прозаїками. Це можна побачити на прикладі творчості О. Пушкіна та М. Лермонтова.

Щодо жанрових пріоритетів, то слід зазначити, що середина XIX ст. — період домінування реалістичного соціального роману. Саме цей жанр давав змогу найповніше відтворити картини життя суспільства та найглибше дослідити його проблеми, що й було одним з головних завдань реалістів. У цьому жанрі могли знайти втілення найрізноманітніші аспекти реального життя. Недаремно

Стендаль вимагав від письменників підкорення «залізним законам реального світу», а роман називав дзеркалом, «з яким ідемо великою дорогою. То воно віддзеркалює синь небосхилу, то брудні калюжі й вибоїни», і якщо в цім дзеркалі з'являються не зовсім естетичні речі, то в цьому слід винуватити не дзеркало, а тих, кому слід упорядковувати шляхи...

За ***тематикою*** романи можна умовно поділити на сімейно-побутові, соціально-побутові, політичні, історичні, психологічні, романи виховання, кар'єри тощо.

У реалістичному романі XIX ст. зазвичай глибоко аналізується психологія персонажів, що дає підставу вести мову про ***соціально-психологічний роман***. Специфічні художні можливості цього жанру виявилися особливо співзвучними естетичним вимогам часу. Творчість видатних реалістів-романістів Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера, Ч. Діккенса, Е. Золя, Ф. Достоєвського, Л. Толстого піднесла на новий, вищий ступінь найкращі традиції літератури попередніх епох.

Порівняльна характеристика романтизму і реалізму

Романтизм	Реалізм
Загальні параметри	
Неприйняття буденності, утеча від неї (зокрема — наявність «двох світів»)	Детальне зображення реального життя, дослідження закономірностей його розвитку
Абсолютизація творчої уяви митця	Домінування наукових методів підходу до зображуваного: дослідження та пояснення явищ і закономірностей реального життя
Заперечення раціоналізму, прагнення до всього ірраціонального, містичного; звеличення «життя духу», культ почуттів	Логічність, «раціоцентризм», детальне дослідження та майже науковий аналіз зображуваного
Романтична умовність, ідеалізація, надмірне згущення фарб	Принцип життєподібності, аналіз суспільних, зокрема економічних, аспектів, особистості
Історизм романтизму (історичний та місцевий колорит) — це переважно пишна декорація, розкішне тло твору	Історизм реалізму (чітке усвідомлення плинності, мінливості часу) — це засіб дослідження першовитоків та історичних коренів певних суспільних явищ

Продовження табл.

Романтизм	Реалізм
Загальні параметри	
Романтизація минулого	Увага до проблем сучасності
Ігнорування буденності, естетизація усього екзотичного, незвичайного, ексклюзивного	Естетичне «узаконення» раніше «неестетичних» тем, образів, мотивів: описів буденної праці, жахливих умов життя нижчих прошарків суспільства, потворних у своїй тупості та ницості людей різних суспільних станів
Акцент на усьому ексклюзивному, несхожому, неповторному	Пошук спільного й типового навіть у неподібному
Домінування естетико-гедоністичної (естетична насолода) функції мистецтва	Домінування когнітивної (пізнавальної) і дидактичної (виховної) функцій мистецтва
Герой літературного твору	
«Винятковий характер у виняткових обставинах»	«Типовий характер у типових обставинах»
Загадковий одинак-індивідуаліст, який перебуває в полоні фатальних пристрастей	Людина конкретної професії, яка займається своєю буденною роботою: селянин, робітник, чиновник, лихвар, слідчий
Носій однієї незмінної пристрасті	Складна суперечлива особистість, яка постійно змінюється
Самотня людина, вигнанець суспільства	Взаємодія людини і суспільства; роль природно-історичного середовища у формуванні і розвитку людини та суспільства
Герой має загадкове минуле	Життя персонажа описане надзвичайно детально
Художній час і простір	
Зображення далеких епох (передовсім доби Середньовіччя)	Зображення добре знайомої читачам сучасності
Незвичайні, екзотично-далекі (часто вигадані) краї	Реальні, добре знайомі читачам місця
Система жанрів	
Перевага ліричних жанрів	Перевага епічних жанрів
Поміж жанрів епосу — домінування історичного роману	Поміж жанрів епосу — домінування соціально-психологічного роману (про сучасність)



1. Як мистецтво XIX ст. пов'язане з попередніми мистецькими епохами? **2.** Як соціально-політичні та національно-визвольні рухи в Європі XIX ст. впливали на розвиток мистецтва й літератури? **3.** Спробуйте визначити основні чинники, які впливали на світовідчуття людини XIX ст. Чи змінювалися вони протягом століття? Якщо так, то чим, на вашу думку, були зумовлені такі зміни? Чи знайшли вони своє втілення в розвитку мистецтва? **4.** Визначте характерні особливості та провідні мотиви літератури реалізму. Під впливом яких наукових, соціально-історичних і мистецьких чинників виник реалізм? Назвіть його найвидатніших представників. **5.** Що в зображенні людини цікавить письменників-реалістів, а що — письменників-романтиків? Відповідь аргументуйте, посилаючись на твори, вивчені в 9 класі. **6.** Яким є ставлення письменників-реалістів до світу та існуючих порядків? Якими вони вбачали стосунки між реальним життям і літературою? Чи можна стверджувати, що письменники-реалісти за допомогою художньої творчості хотіли дослідити світ і місце людини в ньому, аби визначити загальні закони розвитку суспільства й особистості? Відповідь аргументуйте. **7.** Яким було місце реалізму серед інших мистецьких напрямів у літературі XIX ст.? **8.** Визначте характерні ознаки реалістичної літератури XIX ст. **9.** З якими художніми системами (бароко, класицизм, романтизм тощо) найтісніше пов'язаний реалізм? Чим викликана така спорідненість? **10.** Чи можна мистецтво реалізму назвати аналітичним? Чому? **11.** Як ви думаєте, чому в літературі середини XIX ст. провідним напрямом став реалізм, а провідним жанром — роман?



12. Підготуйте мультимедійну презентацію «Реалізм у різних видах мистецтва XIX ст.». **13.** Напишіть есе-розвідку «Романтизм і реалізм: спільне та різне». **14.** Підготуйте запитання до дискусії «Чи насправді "реальне сильніше за уявне"?».



СТЕНДАЛЬ (Анрі Марі Бейль)

(1783–1842)

Шляхетна душа діє в ім'я свого щастя, проте найбільше її щастя полягає в тому, аби робити щасливими інших людей.

Стендаль

Життєвий і творчий шлях

«І навіщо я потрапив до цієї чужої, холодної, варварської країни?» — гарячково думав інтендант армії Наполеона, щільніше застібаючи шинель й спостерігаючи крізь віконце карети безмежні засніжені простори, трупи замерзлих французів, згарища спалених військами Бонапарта російських міст і сіл. Французька армія тікала, а разом з усіма тікав інтендант Анрі Марі Бейль — майбутня гордість Франції, одна з найпомітніших постатей світової літератури.

Франція не помітила смерті Стендаля, як не помічала його творів за життя письменника. Проте нині неможливо уявити французьку літературу XIX ст. без його творчості. Хоча, здається, він сам передбачав такий хід подій: «Я беру білет лотереї, головний виграш якої такий, щоб мене читали в 1935 році». Виграш Анрі Марі Бейлю таки дістався і навіть більший, аніж той, про який він мріяв: його читають нині й читатимуть, допоки житимуть шанувальники словесності.

Майбутній письменник народився на півдні Франції в м. Гренобліі в 1783 р. в освіченій і заможній родині. Революція порушила звичний розпорядок життя, а смерть матері остаточно зруйнувала родинне гніздо. Позбавлений материнської любові, хлопчик не розумів батька, який убачав свій обов'язок у прискіпливій увазі до його звичок, уподобань і поведінки. Через багато років у мемуарах Стендаль розповість про обрáзи дитинства так, начебто все це було вчора. Однак він любив свого діда: «Я був вихований дідом, Анрі Ганьйоном. Ця рідкісна людина у свій час здійснила паломництво до Ферне, аби побачити Вольтера, і була ним чудово прийнята...» Анрі Ганьйон шанував просвітників і ознайомив онука з творчістю Вольтера, Дідро й Гельвеція.

У Центральній школі Гренобля Анрі зацікавився математикою. Це дитяче захоплення не полишатиме його все життя і в поєднанні з літературним хистом допоможе стати одним із зачинателів класичного реалізму: «Застосувати прийоми математики до людського

серця. Покласти цю ідею в основу творчого методу та мови пристрасті. У цьому — усе мистецтво». Пізніше, ніби продовжуючи цю думку, письменник додасть: «Мистецтво завжди залежить від науки, воно використовує методи, відкриті наукою».

У Франції на початку XIX ст. важко було знайти молоду людину, яку б так чи інакше не захопили події Великої французької революції та карколомна кар'єра майже безрідного корсиканця, перед яким схилилася Європа. І хоча сам Анрі Бейль надмірним честолюбством не страждав, захоплення Наполеоном залишилося в нього на все життя. Аби пересвідчитися в цьому, досить просто перегорнути сторінки його творів. Можливо, через це захоплення майбутній письменник вирішив після закінчення школи поступити до Політехнічного училища, яке готувало офіцерів-артилеристів і військових інженерів (Наполеон був артилеристом). Однак замість училища юнак за протекцією потрапив у міністерство військових справ. Чи були мрії Жульєна Сореля про військову службу мріями самого Анрі Бейля? Про це ми ніколи не дізнаємося. Сімнадцятирічний сублейтенант драгунського полку не вмів їздити верхи, до цього часу жодного разу не тримав шаблю в руках. Перший військовий похід, про який він згодом дотепно розповість у ***«Житті Анрі Брюлара»***, був позбавлений будь-якої військової романтики (воєнні дії в Італії вже завершилися) і сповнений нудьги гарнізонної служби в містечках Північної Італії.

Після відставки Бейль повернувся до Парижа. Він мріяв писати комедії, як Мольєр, поки ж займався філософією, літературою, брав уроки декламації, відвідував театральні вистави, складав плани комедій і трагедій. Батькові таке життя здавалося дивним, тож він не поспішав надсилати синові незначні кошти, які були його пенсіоном. Грошей не вистачало, і тоді юнак вирішив стати банкіром. Щоб набути комерційного досвіду, він поїхав до Марселя і найнявся на службу до торговця. Щоправда, Бейль прибув у Марсель через акторку, у яку був закоханий і яка отримала котракт у цьому портовому місті. Кохання минуло, зникло й бажання стати банкіром. Бейль знову повернувся в армію. Цього разу він потрапив до інтендантських військ. За вісім років служби разом з армією Наполеона Анрі Бейль об'їздив майже всю Європу й зробив непогану кар'єру, окрім того, бачив пожежу Москви, ледве



Ж. Л. Давід. Наполеон на переході Сен-Бернар. *1801 р.*

встиг переправитися через річку Березину, а після відречення Наполеона вийшов у відставку.

Ще під час наполеонівських походів Бейль захопився Італією, тому після відставки переїхав до Мілана. Свій творчий шлях він розпочав як мистецтвознавець: писав про Моцарта й Гайдна, визначні італійські міста й історію італійського живопису. В Італії письменник познайомився з іноземцем, який співчутливо ставився до ідей об'єднання та звільнення Італії, — англійським поетом-романтиком Дж. Байроном. Стендаль також спілкувався з міланськими карбонаріями, через що був вимушений покинути Італію та повернутися до Парижа.

Там Стендаль одразу поринув у тогочасні мистецькі дискусії. Проте пенсії на життя не вистачало, літературні заробітки були мізерними... На щастя, один видавець запропонував йому написати путівник по Риму, що мало допомогти подолати матеріальну скруту. Письменник погодився. Так виникли «Прогулянки Римом». Ця книжка цікава яскравими оповідями про римські старожитності, мистецтво, звичаї та побут. У цей час у Стендаля почав визрівати задум найважливішого його твору — роману «Червоне і чорне».

Навесні 1828 р. письменник, повертаючись з Італії, заїхав до сестри в Гренобль. Там він почув історію про Антуана Берте, який стріляв у церкві у свою коханку, яка була матір'ю його колишніх учнів. Через кілька місяців після Липневої революції 1830 р. роман «Червоне і чорне» вийшов друком. Здається, це помітили лише Ґете, Бальзак і Пушкін, бо літературна критика мовчала.

Під час революції письменник був призначений консулом у Трієст. Однак австрійський уряд категорично відмовився прийняти дипломата, який мав зв'язки з карбонаріями й не приховував своїх думок щодо політичної ситуації в Італії. Тоді його перевели в містечко Чівітавекк'я поблизу Рима. Служба для письменника була засобом для існування: він з радістю отримував відпустки й без ентузіазму повертався до місця роботи. Стендаль починав писати багато творів, але завершив усього декілька, зокрема роман «Пармський монастир». В Італії йому бракувало Парижа з його напруженим інтелектуальним життям, а в Парижі — Італії.

Захищаючи романтизм, називаючи себе романтиком, Стендаль у творчості дотримувався принципів нової, реалістичної літератури: «Я намагаюся розповідати: по-перше — правдиво, по-друге — ясно про те, що відбувається в серці людини». Ще в 1805 р. він саркастично порадив своїй сестрі: «Обов'язково займися вивченням людей; простеж, ціною яких зусиль ці люди стали такими дурнями, якими вони є, якою мірою їм у цьому шляхетному прагненні сприяли обставини й що для цього вони зробили самі».

Невідомо, чи усвідомлював тоді це сам Стендаль, але ця фраза, фактично, містить квінтесенцію того, що згодом стало мистецьким символом доби й дістало назву «реалізм».

Тим часом життя добігало кінця... Однак письменник не хотів здаватися ані хворобі, ані часові. Його вмінню жити, зберігаючи за будь-яких обставин бадьорість духу й життєрадісність, які він називав «бейлізмом», міг позаздрити будь-хто. Елегантний костюм, франтівський стек, підфарбовані бакенбарди, задум нового роману...

Стендаль помер після другого апоплексичного удару 23 березня 1842 р. На його надгробку написано: «Бейль. Міланець. Жив. Писав. Кохав».

РОМАН «ЧЕРВОНЕ І ЧОРНЕ» — ШИРОКА ПАНОРАМА ЖИТТЯ ФРАНЦІЇ ПЕРІОДУ РЕСТАВРАЦІЇ

«Хроніка XIX століття»

На початку 1831 р. відвідувачів паризьких книгарень заінтригувала незрозуміла назва нового роману нікому не відомого автора — «Червоне і чорне». За звичкою вони шукали пояснення в підзаголовку твору. Проте, прочитавши беззмістовне, на їхній погляд, речення: «Хроніка XIX століття», — здивовано знизували плечима. Туманнішої назви й абсурднішого підзаголовка для роману годі знайти — такою була майже одностайна думка широкого загалу. Тож і не дивно, що більшість тогочасних читачів, які звикли до класицистичних творів з їхньою античною тематикою та «високими» героями й темами чи до творів екзальтовано-мрійливих романтиків про далекі омріяні світи, переважно не сприйняли ані уваги Стендаля до соціальних проблем XIX ст., ані далеких від ідеалу персонажів, узятих ним з буденного тогочасного життя (що «літературного» в описанні теслі чи лакея?), ані педантичного копирсання автора в щонайменших порухах душі героя-плебея.

І лише дехто з письменників — його сучасників — помітив, що з'явився новий літературний шедевр. Одним з них був Й. В. Ґете, якому ще в 1818 р. потрапила до рук книга «Рим, Неаполь і Флоренція» за підписом «Офіцер французької кінноти Стендаль». Письменник зацікавився ім'ям автора: «Він прибрав чуже ім'я. Це — француз, мандрівник, сповнений гострої життєвості, пристрасний прихильник музики, танців і театру. Він приваблює і відштовхує, він захоплює і хвилює нетерпінням і зрештою від його книжок не можна відірватись. Він здається мені одним з тих великих талантів, що виникли у вирі війни й революції та ховаються під виглядом офіцерів, урядовців або шпигунів, а може — усіх трьох






Обкладинки до роману Стендаля «Червоне і чорне»

одночасно». Ґете вже тоді оцінив бездоганний хист автора й новизну запропонованої ним теми. Мабуть, талановита людина відчуває інший талант якось інтуїтивно, «випереджувально». Лише згодом роман «Червоне і чорне» став окрасою французької та світової літератур, а його автора — Стендаля — посмертно визнали першим у новому літературному напрямі — реалізмі. То в чому ж секрет успіху цього шедевра світової літератури?

Життя всієї Франції очима одного героя

Здавалося б, Стендаль вирушив у путь утореваною стежкою, адже його твір — це добре відомий «роман одного героя», у центрі якого — єдиний персонаж і з ним пов'язаний розвиток сюжету (недаремно початкова назва твору — «Жульєн Сорель»). Особлива увага автора до головного персонажа, його світосприйняття та оцінки подій уже на той час була традиційною. У такому типі романів усі події, проблеми й персонажі подані крізь призму сприйняття героя, читачі дивляться на все зображуване неначе його очима. Тому успіх твору багато в чому залежить від майстерності автора у виборі героя. Скажімо, О. Пушкін, М. Лермонтов і М. Гоголь, геніально відчувши дух своєї епохи, вихопили з розмаїття людських типів своїх «героїв часу» (відповідно — Онєгіна, Печоріна й Башмачкіна), і завдяки цьому їхні твори цікавлять читачів і нині.

Треба визнати, що *свого героя* Стендаль вибрав геніально. Це молодий плебей, син теслі, Жульєн Сорель, який був наділений непересічними талантами. В інший історичний період, коли життєвий успіх людини більшою мірою залежав би від її особистих якостей і чеснот, а не від походження, можливо, на нього б чекала

блискуча кар'єра. Ті часи були не такими вже й далекими, про них ще добре пам'ятали Стендаль і його сучасники: відкиньте від часу створення роману два десятиліття — і ви отримаєте 1810-і роки, часи перемог Наполеона, який, на думку родовитих європейських аристократів, був вискочнем, вивищився завдяки революції, а в інший час, мабуть, залишився б нікому не відомим лейтенантом артилерії. Отже, героїчний час потребував і спричинив появу героїчних особистостей.

Проте у Франції в добу Реставрації ситуація змінилася докорінно. До влади повернулися аристократи (адже Реставрація — це відновлення монархії), свого часу налякані революцією, з притаманними їм «аристократичними забобонами». Людину знову стали цінувати не за її особисті якості й чесноти, а за походження — чим довший у неї був родовід, тим коротший шлях до успіху. Ось як,

Nota Bene

Хроніка (від грец. *chronikos* — пов'язаний із часом) — літопис, вид історичного твору, у якому найважливіші події того чи іншого періоду викладені в хронологічному порядку. Найдавнішими хроніками можна вважати Книги Царств з Біблії.

У середні віки хроніки (у русичів — літописи) велися, як правило, ученими монахами. На відміну від історичної літератури, де на першому плані зображені характери персонажів, вплив історії на їхню долю та історичний колорит, у хроніках передовсім зображується плин часу, тобто епоха стає головним героєм твору. У пізніші часи письменники часто використовували події хронік як джерело літературних сюжетів чи стилізували свої твори під них. Це давало змогу замислитися над надзвичайно важливою проблемою: що переборює людина перед лицем історії? Це філософські питання ми можемо знайти не лише в історичних хроніках В. Шекспіра, а й у його трагедіях «Макбет» і «Гамлет», сюжети для яких він знайшов у «Хроніці Англії, Шотландії та Ірландії» Р. Холіншеда та данському літописі Саксона Граматика.



Джерелом сюжету для романів-хронік на сучасну для автора тематику може бути газетна стаття (як це сталося зі Стендалем при виникненні в нього задуму роману «Червоне і чорне»). Завдяки хроніці у творі постає система включення реального, історичного часу у вигаданий сюжет.

Саксон Граматик (Saxo Grammaticus) (бл. 1140 — між 1206 і 1220 р.) — данський історик, священик. Склав одну з перших данських хронік латинською мовою «Діяння данців» («Gesta Danorum»). Хроніка складається з шістнадцяти книжок, причому в дев'ятьох подано скандинавські перекази, у тому числі й славнозвісна легенда про Амлета. Праця Саксона Граматика вперше була надрукована в 1514 р. у Парижі. Про життя хроніста майже нічого не відомо.

наприклад, абат Пірар, повчаючи Жульєна перед черговим «кар'єрним стрибком» — уходженням до кола паризьких аристократів, характеризує дружину маркіза де Ла-Моля, а також її «критерії оцінки» людей: *«Ви побачите там пані маркізу де Ла-Моль. Це висока білява жінка, дуже побожна, погордлива, надзвичайно ввічлива й зовсім нікчемна. Вона — дочка старого герцога де Шона, який уславився своїми аристократичними забобонами. Вона навіть не вважає за потрібне приховувати, що єдина заслуга, гідна поваги в її очах, — це мати у своєму роду предків, які ходили в хрестові походи»* (тут і далі текст подано в перекладі Є. Старинкевича).

Проте подібні критерії ставлення до людей притаманні не лише цій «аристократично забобонній» жінці. Її син, дев'ятнадцятирічний граф Норбер, якого нав'язують Жульєну в «друзі», сповідує ті самі принципи: *«Молодий граф де Ла-Моль спочатку зневажатиме вас, бо ви тільки міщанин, а його предок був придворним і мав честь бути страченим на Гревській площі двадцять шостого квітня тисяча п'ятсот сімдесят четвертого року за якусь політичну інтригу»*.

Виникає закономірне запитання: що ж робити тим мільйонам людей, у яких поміж пращурів не було не лише хрестоносців, а й жодної людини, яка б додавала до свого простого прізвища «вивищувальну» частку «де»? Хіба що приєднати її так, як це зробив видатний французький письменник-реаліст Оноре де Бальзак, чий дід, селянин, на прізвище Бальса, почав облагороджувати його, переінакшивши на Бальзак. Проте так таланить не всім. Отже, що мав робити син простого вер'єрського теслі Жульєн Сорель? У нього не було шансів на гідну самореалізацію та достойну кар'єру через своє «низьке» походження. У кінці твору гордий плебей кидає виклик кастовому суспільству: *«Перед вами селянин, який повстав проти низькості свого стану»*.

Така ситуація в романі була виграшною. Адже в згаданій неможливості реалізувати талант юнака прихована потужна сила «бомби конфлікту», яка й вибухнула в кінці твору. Причому пролунала не лише пострілами Сореля в пані де Реналь у церкві (хоча це вже жахлива ситуація), а й також його полум'яним фатальним монологом на суді про несправедливість тогочасного французького суспільства. Саме тут і спрацювала формула «Хроніка XIX століття»: згаданий конфлікт стосувався не тільки Жульєна, це був конфлікт епохи.

До того ж Стендаль нічого не вигадував, оскільки прочитав у «Судовій газеті» замітку про випадок, що плебей Антуан Берте вистрелив у церкві в колишню коханку. А далі все було справою письменницького таланту. А оскільки автор мав талант непересічний, то й фрагмент кримінальної хроніки він підніс до рівня літературного шедевра. Це яскрава ілюстрація джерел і механізму реалістичної творчості, коли письменник не лише зображує героїв

і події свого твору «як у житті», а й запозичує, вихоплює їх безпосередньо із середовища самого життя. Це і є реалізація настанови про «щирість у творчості», якої вимагав від митців-реалістів Ж. Шанфльорі — теоретик цього напряму (крім того, «батько» терміна «реалізм») у відомому вислові: «Стискайте ваше серце і, як губку, вичавлюйте його в чорнильницю». Тож не випадково з наведеною думкою теоретика реалізму суголосний епіграф до роману «Червоне і чорне» — слова Дантона: «Правда! Сувора правда!»

Роман «Червоне і чорне» називають панорамою життя всієї Франції: Стендаль майстерно будує сюжет, використовуючи прийом градації (поступового наростання). Він проводить Жульєна Сореля — вище й вище — сходинками його кар'єри (тому твір Стендаля — це ще й «роман кар'єри»). Кар'єрний злет сина теслі розпочинається у Вер'єрі, де він став гувернером дітей мера містечка пана де Реналя, продовжується в значно більшому місті Безансоні, де юнак здобуває духовну освіту, а закінчується в Парижі, у домі одного з найвищих сановників Франції — маркіза де Ла-Моля. Це дало змогу зобразити побут, мораль і звичаї різних верств суспільства як у провінції, так і в столиці держави. Варто також відзначити особливу майстерність письменника, що полягає в глибині проникнення в психологію (знаменитий «психологізм Стендаля») усіх без винятку суспільних прошарків: від селян і дрібних міщан до провінційних і столичних аристократів. Таку широту охоплення життєвих явищ називають панорамністю, або панорамою (від грец. *pan* — усе і *horame* — огляд).

То що ж побачив читач у романі Стендаля?

Панорама французького суспільства доби Реставрації: Вер'єр

Тихо, неспішно, немов повільна каламутна річка влітку, плине життя в провінції. Тут є свої коловороти й підводні камені, жертви й хижаки, але все це якесь по-провінційному притлумлене й повільне, не таке прозоре й блискавичне, як у столиці. Ось у тіні дерев з'являється постать людини, яка уособлює владу маленького провінційного французького містечка Вер'єра. Якщо хтось підійде ближче, то *«зустріне високого чоловіка, на вигляд поважного і заклопотаного. Побачивши його, жителі містечка поквапливо скидають капелюхи. Він кавалер кількох орденів. Одягається цей чоловік завжди в сіре. У нього вже сивувате волосся, високе чоло, орлиний ніс і загалом досить правильні риси обличчя. На перший погляд, гідність сільського мера в ньому поєднується з тією приємністю, що буває властива людині під п'ятдесят років... Зрештою, почувається, що всі таланти цієї людини не сягають понад уміння рішуче вимагати плати від своїх боржників і якомога довше не платити власних боргів. Такий мер Вер'єра пан де*

Реналь». Автор зображує не стільки зовнішній, скільки психологічно-особистісний портрет представника тогочасної провінційної французької верхівки буквально кількома штрихами, за допомогою слів «самовдоволення», «зарозумілість», «посередність» і «обмеженість». А ще відзначає його схильність до життя за подвійними стандартами: вимагаючи сплачування боргів від інших, не платити їх самому.

А навколо буяє розкішна природа півдня Франції. Здається, у такому місці людське серце не може бути злим і байдужим, бо людина — це складова частина природи, а отже, і краси. Усе це, здавалося б, так і є, але лише тоді, коли жителі Вер'єра отримують гроші від туристів, приваблених цією природною красою, коли вона стає товаром: *«Давати прибуток — ось що керує всім у цьому містечку, яке видалося вам таким гарним. Новій людині, яка потрапляє сюди зачарована красою й свіжістю навколишніх долин, спершу здається, що жителі його чутливі до краси; адже вони так часто згадують у розмовах про красу свого краю: не можна заперечити, вони ним дорожать, але тільки тому, що він приваблює чужинців, чиї гроші збагачують власників готелів, а це, через міські податки, дає прибуток місту»*.

Можливо, усе не так погано, і жителі Вер'єра вбачають якісь позитивні риси у своєму житті? Можливо, є щось гарне, приховане від ока «чужинців»? Наприклад, одна з головних героїнь роману, дружина мера, пані де Реналь, так ставилася до чоловіків (особливо до владної верхівки Вер'єра): *«Грубість і найбрутальніша бездушність до всього, окрім грошей, кар'єри й орденів, сліпа ненависть до всякої думки, що суперечить їхнім уподобанням, — усе це здавалося їй таким властивим для представників чоловічої статі»*. Знову короткі, але значущі штрихи: «грубість», «бездушність», «сліпа ненависть» до інакомислення в поєднанні з прагненням грошей, кар'єри й орденів — ось узагальнений портрет керівництва Вер'єра.

«Рівність усіх людей від народження»: мрії та реальність

XIX ст. остаточно утвердило владу буржуазії (капіталізм) у більшості європейських країн. Аристократія сходила зі сцени. Проте цей процес не був і не міг бути безболісним, оскільки ламався порядок, усталений віками. Дехто з дослідників вважає, що агресивне неприйняття романтизмом доктрини класицизму й особливо Просвітництва мало не лише естетичне, а й ідеологічне підґрунтя. Адже герой літератури романтизму — переважно одинак, який ставить себе «вищим над оточення» *(І. Франко)*, над натовпом. Тобто він поводить себе як справжній аристократ. А рафіновані, добре освічені аристократи здебільшого ставилися до невихованих буржуа з підкресленим чи прихованим презирством. Вони не хотіли визнавати за рівних із собою якихось міщан, буржуа, а тим більше селян. Отже, «рівність усіх людей від народження» була тоді радше декларацією, аніж реальністю.







А. Дюбоше. Ілюстрації до роману Стендаля «Червоне і чорне». *1884 р.*

Отже, якщо в пошані були лише дворянські титули й гроші, то як плебей Жульєн Сорель, який не мав ні того, ні того, потрапив у дім пихатого мера Вер'єра? Адже запросити сина теслі бути гувернером своїх дітей — це справжнісіньке приниження для такого відвертого чванька, яким був пан де Реналь. Виявляється, що своїм першим кар'єрним успіхом Сорель зобов'язаний... дорогим нормандським коням пана де Вально, іншого вер'єрського посадовця й конкурента пана де Реналя. Суперництво цих двох людей — ярмарок марнославства, тож на новий екіпаж пана де Вально пан де Реналь «відповів» гувернером для своїх трьох синів: *«Я неодмінно хочу взяти до себе в дім Сореля, сина лісопильника, — сказав пан де Реналь, — щоб доглядав дітей, бо вони стають надто пустотливі. Він молодий священик чи готується ним стати, добре знає латину і примусить дітей учитись, у нього, як казав кюре, тверда вдача. Я йому платитиму триста франків на наших харчах. Звичайно, мені б ніколи й на думку не спало взяти до дітей тесляревого сина; але... Вально дуже пишається парою нормандських коней, яких він недавно купив для своєї коляски. Однак у його дітей немає гувернера».* Отже, і тут марнославство, заздрощі й пиха. Пан де Реналь не може позбутися цих якостей, навіть коли йдеться про освіту власних дітей. Якщо до цього додати вже згадану пристрасть до збагачення, орденів і кар'єри, ненависть до інакомислення, то отримаємо не надто прийнятне зображення звичаїв і моралі французького провінційного містечка епохи Реставрації. Принагідно зауважимо, що цей «портрет» дуже нагадує риси філістерів, а особливо керівної верхівки князівства Керепес із повісті-казки Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер». Проте в художньому плані від романтичної казки не залишилося нічого — її замінив реалістичний опис, вигадка змінилася на «правду, сувору правду!».

Однак повернемося до головного героя та його долі. У житті буває так, що єдиним прихистком людини залишається сім'я. Якими ж були стосунки в родині Сорелів? Батько ненавидить сина за те, що той не схожий на своїх старших братів, що читає осоружну книжку, а це вже дратує *«затятого і грубого селянина»*. І навіть перед стратою сина він не підбадьорює, а сварить його і опановує себе лише тоді, коли Жульєн обіцяє відписати братам і йому свій спадок. Отже, і в сімейних стосунках вирішальними є не любов, повага й тепло сімейного затишку, а гроші.



Панорама французького суспільства доби Реставрації: Безансон

Можливо, ці риси притаманні лише глибокій провінції Франції доби Реставрації, а в більших містах моральна атмосфера є іншою? Можливо, там живуть духовніші люди й серед них більше ентузіастів, а менше філістерів?

Переїхавши до значно більшого міста Безансона, Жульєн Сорель став семінаристом і знову побачив інтриги, заздрощі й шпигунство. Чого вартий хоча б факт порпання в його валізі, коли доносщики знайшли там карту із запискою Аманди Біне. А запитання екзаменатора до Жульєна про творчість Горація стало причиною того, що його, талановитого учня, було відкинуто аж на 198 місце за рейтингом: *«Екзаменаторова каверза навіть у семінарії всім здалася підлою, але це не перешкодило спритному абату де Фрілеру поставити своєю владною рукою навпроти прізвища Жульєна № 198. Де Фрілер з насолодою робив цю неприємність своєму ворогові, янсеністові Пірару»*. Так де Фрілер помстився своєму ворогу Пірарові, це була їхня війна. Однак Сорель же тут ні до чого! Хіба справедливо ставити знаючій людині низьку оцінку? До того ж це відбувається в духовній семінарії, яка має бути не лише осередком духовності, а й готувати духовних пастирів! Отже, і тут брехня й лицемірство, та ще й під прикриттям сутани священика. Справжнісінькі «тартюфи XIX ст.».

Семінаристам також притаманна жадоба до грошей і накопичення матеріальних цінностей. Сумлінно повторюючи біблійні постулати про те, що швидше верблюд пройде крізь вушко голки, аніж багатий потрапить до Царства Небесного, вони моляться «золотому теляті». Яскравим прикладом цього є випадок, коли Жульєнів друг Фуке (його образ ледве окреслено, він є дещо ідеалізованим, але надзвичайно привабливим) зробив подарунок семінарії: *«Фуке спало на думку прислати в семінарію від імені Жульєнових батьків оленя й кабана. Туші поклали на проході між кухнею і трапезною. Там, ідучи обідати, і побачили їх усі семінаристи... Подарунок Фуке, що ставив Жульєнову сім'ю на почесне місце в*

суспільстві, завдав смертельного удару заздрощам семінаристів. Жульєн набув право на вищість, освячену добробутом». Отже, як у Вер'єрі, так і в Безансоні зазвичай більше шанували гроші, аніж людей.

Окрім того, у семінарії сповідували культ сліпої покори владі, а здібності, інтелект і здатність мислити самостійно не лише не цінувалися, а засуджувалися: *«На думку семінаристів, він* (Жульєн. — *Авт.*) *завинив у найжахливішому гріху: він мислив, міркував сам, замість того, щоб сліпо коритись авторитетові».*



Панорама французького суспільства доби Реставрації: Париж

У Парижі, так само як у Вер'єрі та Безансоні, людину цінували не за її особисті якості, а за походження, зв'язки в суспільстві й матеріальні статки. Проте гроші не вирішували всього, як це було в провінції, багату людину там навіть могли зневажати: *«Отже, — думав Жульєн, — мені довелося бачити людину, своїм становищем цілком протилежну мені. У мене немає й двадцяти луїдорів ренти на рік, а ось тут, поруч мене, людина, яка одержує двадцять луїдорів щогодини, і всі глузують з неї... Таке видовище здатне вилікувати від заздрощів».* Жульєна попередили про цю особливість аристократії. Повернемося до вже згаданої розмови, коли абат Пірар давав молодому провінціалові поради й характеризував маркізу як прихильницю «аристократичних забобонів» і шанувальницю аристократів, які мають у родоводі учасників хрестових походів, тоді він також зробив несподівану заяву: *«Гроші для неї — річ другорядна. Це вас дивує? Друже мій, ми з вами вже не в провінції!»* Може здатися — ось вона, довгоочікувана перевага духовного над матеріальним! Однак це зовсім не означає, що паризькі аристократи не зважали на матеріальні статки й були шанувальниками духовних чеснот: статки, особливо чужі, вони вміли рахувати дуже добре. Пригадаємо міркування маркіза де Ла-Моля про суму, якою йому доведеться ощасливити Жульєна й Матильду на випадок їхнього шлюбу. Просто, аби бути чи стати своїм у вищому світі столиці, самих грошей замало.

У Парижі, як і в провінції, панують затхла духовна атмосфера, та сама, якщо не більша, пиха, зарозумілість і зневага до особистості, передусім — неприйняття самостійної думки. Ось яку характеристику паризьким салонам дає іспанський граф Альтаміра, людина, яка стала натхненником революції, але втратила владу, не захотівши досягти всевладдя будь-якою ціною, і тому не погодилася на страту інакомислячих і розкрадання туринської казни. Після розкішного балу Жульєн не в змозі стримати своє захоплення:

«— Який чудовий бал! — сказав він графові. — Чого тільки тут немає! — Думки, — відповів Альтаміра. І на його обличчі проявилася зневага, ще дошкульніша через те, що з чемності він вважав за обов'язок її приховувати. — Однак тут є ви, графе; хіба це не втілена думка — думка, що виплекала змову? — Я тут тільки завдяки моєму імені. Проте у ваших салонах ненавидять думку. Вона не повинна підноситись вище дотепів водевільного куплета — ось тоді вона дістає нагороди».

Отже, як у Вер'єрі — *«сліпа ненависть до всякої думки, що суперечить уподобанням»* влади, так і в Парижі — *«думка на рівні дотепів водевільного куплета»*. Хіба не подібне?

Жульєн усе життя виховував у собі лицемірство, бо вважав його єдиною зброєю слабких (згадаймо думку в поемі «Конрад Валленрод»: якщо немає сил бути «левом», будь «лисицею»). І він досяг у цьому таких успіхів, що здавався холодним і незворушним у найнапруженіших життєвих ситуаціях. Коли Сорель став лейтенантом, його бліде обличчя не мало жодного відтінку почуття: байдужий вираз, суворий, мало не лихий погляд, блідість і незмінна холоднокровність — усе це вже з перших днів привернуло до нього увагу. *«У цьому юнакові, — казали старі полкові офіцери-жартуни, — є все, окрім юності»*. І нарешті аж у Лондоні серед славнозвісних англійських денді він знайшов справжніх поціновувачів своєї холодної маски: *«У Лондоні він нарешті дізнався, що таке справді світське фатівство. Він познайомився з молодими російськими вельможами, які посвятили його в ці таємниці.*

— Ви обранець долі, дорогий Сорелю, — казали вони, — сама природа нагородила вас таким холодним обличчям, наче ви за тридев'ять земель від своїх почуттів, — тобто те, що ми лише намагаємося вдавати...»

Отже, постійно грати роль холодного манекена — ось вершина бажань аристократів. А якщо така штучність і страх виявити свої справжні почуття — їхній ідеал, то чим вони кращі за неграмотних мужланів, «затятих і грубих селян», на кшталт старого Сореля, які цих почуттів не мають узагалі?

Порівняно з Безансоном, де можна почути, як семінаристи вголос підраховують прибутки або просторікують про ситний обід, паризькі салони начебто відрізнялися своєю вишуканістю. Проте і в столичному вищому світі так само шанують застарілі звичаї, бояться сильного характеру й власної думки, а надто всього того, що подібне до зазіхання на закам'янілі традиції, привілеї, старий ієрархічний суспільний устрій. Серед аристократів, які мають за плечима нелегкі роки вигнання з революційної Франції, ще трапляються люди розумні, енергійні, по-своєму цікаві (на

кшталт маркіза де Ла-Моля). Однак коли історія хоче кого-небудь покарати, вона позбавляє його гідного потомства: витончена світська молодь вихована, рафінована, іноді володіє словом, але при цьому штучна, внутрішньо спустошена й безлика. Тобто портрет паризького суспільства ненабагато привабливіший за провінційний.

Гостра критика режиму Реставрації

З кожною прочитаною сторінкою роману «Червоне і чорне» стає все зрозумілішим сенс його підзаголовка «Хроніка XIX століття». Стендаль гостро критикує сучасне йому суспільство, проте не так, як це робили романтики: він не міфологізує сучасність (бунтівник і влада — Прометей і Зевс), не застосовує казково-умовні паралелі для зображення конфлікту творчої особистості з тупою бюрократичною машиною (*Е. Т. А. Гофман*, «Крихітка Цахес...»). Натомість у реалізмі домінує пряме відтворення дійсності, гострих соціальних проблем.

Так, на сторінках роману чи не вперше у французькій літературі відтворені реальні механізми нечесного збирання голосів виборців. Коли пан Вально, отримавши титул барона, готується балотуватися на посаду мера Вер'єра замість пана де Реналя, він прямо просить Жульєна вплинути на батька перед голосуванням: *«Жульєн був ушанований дуже дивним візитом: до нього з'явився пан барон де Вально, що приїхав у Париж висловити вдячність міністрові за свій титул і домовитися з ним іще про дещо. Його мали призначити мером Вер'єра замість пана де Реналя. Він попросив у Жульєна батьків голос на майбутніх виборах. Жульєн обіцяв написати»*. Навряд чи така «невисока» й «прозаїчна» тема знайшла б місце у творах класицистів чи романтиків. Проте це було «життя як воно є» — капіталізм з його виборчим механізмом тільки-но приходив до влади в Європі.

Сорель домовлявся з впливовим політиком маркізом де Ла-Молем щодо прийняття Вально, а коли той погодився й пообіцяв новоспеченому барону місце префекта, плебей одразу виторгував «тепленьке містечко» і для свого батька: *«Жульєн усе розповідав маркізові, отже, ввечері він сказав йому й про бажання Вально.*

— Ви не тільки відрекомендуєте мені завтра ж нового барона, — сказав пан де Ла-Моль дуже серйозно, — а й запросите його обідати на післязавтра. Це буде один із наших нових префектів. — У такому разі, — холодно зауважив Жульєн, — я прошу надати моєму батькові місце директора притулку для бідняків. — У добрий час, — сказав маркіз і повеселішав, — згода! Признатись, я чекав моралізування. Ви робите успіхи».

Отже, з точки зору паризького можновладця доби Реставрації, успіхи Жульєна полягали у відсутності «моралізування», тобто в неприхованій аморальності, у тому, що він «проштовхнув» свого батька на вигідну посаду, абсолютно не переймаючись тим, як старий тесля впорається з нею і чи стане від цього краще біднякам. І чи не тому життя в притулках було настільки нестерпним, що їх керівництво призначалося в такий спосіб?

Проте критика режиму Реставрації в романі згаданими випадками не обмежується. Ситуація владного хаосу доходить до абсурду, коли винятково з власної примхи Жульєн привів до влади жалюгідну особу, завадивши достойній людині (тобто зробив якраз те, проти чого так завзято боровся сам!): *«Пан де Вально повідомив Жульєна, що особа, яка тримала у Вер'єрі лотерейну контору, нещодавно вмерла. Жульєнові здалося потішним дати це місце панові де Шолену, отому старому дурню, що його прохання він колись знайшов у кімнаті пана де Ла-Моля. Як тільки пан де Шолен був призначений, Жульєн дізнався, що депутація від департаменту вже зняла клопотання про призначення на те місце пана Гро, славетного математика; ця великодушна людина жила на тисячу чотириста франків ренти і щороку давала по шістсот франків сім'ї покійного управителя лотерейної контори, щоб трохи допомогти дітям небіжчика. Жульєн сам був приголомшений тим, що накоїв. А родина покійного? За що ж вони тепер житимуть? Серце його стиснулося від цієї думки. "Дарма, — подумав він, — коли вже я вирішив пробитись у вищий світ, доведеться чинити й не такі кривди, та ще й прикривати їх красивими зворушливими фразами. Бідолаха пан Гро! Це він заслужив орден, а одержав його я, і тепер я мушу діяти в дусі того уряду, який мене нагородив"»*. Тут Стендаль не лише зриває всі маски з механізму суспільного зла, а й прямо називає першоджерело цього зла — суспільний устрій, уряд.

Заслуговує на увагу також те, що маркіз де Ла-Моль міг призначати й звільняти посадовців у державі не за законом, а так, як йому заманеться. Чи не нагадує це механізм, за яким Гурона — героя повісті Вольтера «Простак» — було ув'язнено в Бастилію? Відбулася Велика французька революція, розгромлено Наполеона, Республіка змінилася Реставрацією. Проте **що змінилося?** Це і є та безумовна сила реалізму в зображенні суспільних проблем, про яку йшлося вище.

Гостра критика режиму Реставрації пронизує весь текст роману. Так, у кінці твору, коли Матильда намагається врятувати Жульєна від смертної кари, вона відкрито купує всю піраміду французької судочинної системи, хіба що крім ката. *«Матильда вже привернула в Безансоні загальну увагу, коли нарешті, після тижня клопотань, їй удалося добитись аудієнції в пана де Фрілера.*

— Я прийшла порадитися з вами про можливість улаштувати втечу панові де Ла-Верне... Я можу негайно передати для підкупу нижчих службовців п'ятдесят тисяч франків і зобов'язуюсь заплатити пізніше ще вдвічі більшу суму. Нарешті, я і мої рідні не спинимося ні перед чим, щоб віддячити людині, яка врятує пана де Ла-Верне».

Як реагує на це хранитель законності? Може, він обурюється: як це можна купити правосуддя? А може, дивується: як наважилися запропонувати хабара йому, старшому вікарію й чесній людині, так ще й так цинічно? Чи, можливо, він хоча б прикидається: мовляв, ніколи хабарів не брав і навіть не розуміє, на що йому натякають? Ні, пан де Фрілер з неприхованим честолюбством починає хизуватися своєю владою, зокрема й над правосуддям: *«— Якби навіть список з тридцяти шести присяжних складали жеребкуванням чотири чи п'ять разів підряд з почесних громадян нашого департаменту, — вимовив старший вікарій з виразом найжадібнішого честолюбства й з притиском відчеканюючи кожне слово, — я вважав би, що мені дуже не щастить, якби не нарахував у кожному списку вісім чи десять друзів, і до того ж — найспритніших із цілої групи. За мною майже завжди буде більшість, яка навіть перевершує те, що потрібно для ухвалення вироку. Отже, ви бачите, мадемуазель, як легко мені домогтись виправдання...»*

ДОЛЯ ЖУЛЬЄНА СОРЕЛЯ І ФОРМУВАННЯ ЙОГО ХАРАКТЕРУ

Провідні риси характеру Жульєна Сореля та головні етапи формування його особистості

Головним героєм роману Стендаля «Червоне і чорне» є Жульєн Сорель, який, попри своє низьке походження, зробив у соціально замкненому й навіть кастовому французькому суспільстві блискучу кар'єру, пройшовши за короткий час шлях від провінційного Вер'єра до Парижа, від лісопильні старого Сореля до гвардійського полку, від соціальних низів до вищих прошарків суспільства. Проте, досягши майже всього, що було вимріяне його бурхливою фантазією, він закінчив цей шлях не тріумфом, а гільйотиною. Що ми знаємо про цю непересічну, суперечливу й трагічну особистість?

Стендаль писав, що юнаки, схожі на Жульєна Сореля, якщо їм поталанить здобути добру освіту, змушені трудитися й перебороювати справжню бідність, і тому зберігають здатність до сильних почуттів і вражаючу енергію. Проте ця енергія не була потрібна закам'янілому кастовому суспільству, яке переймалося власними інтересами: чи то поновленням колись надзвичайно високого со-

ціального статусу дворян у суспільстві (це ще одне значення поняття «епоха Реставрації»), чи то збагаченням.

Від першого знайомства автор підкреслює контраст між фізичною слабкістю й внутрішньою силою Жульєна: *«Це був тендітний, невисокий на зріст юнак вісімнадцяти чи дев'ятнадцяти років, з неправильними, але тонкими рисами обличчя й орлиним носом. Великі чорні очі, які в хвилини спокою виблискували думкою й вогнем, тепер палали найлютішою зненавистю. Темно-каштанове волосся росло так низько, що майже закривало лоб, а коли він гнівався, лице його набирало неприємного виразу... Гнучка й стрункa постать свідчила скоріше про спритність, аніж про силу. Ще змалку його надзвичайно бліде й задумливе обличчя викликало в батька передчуття, що син його недовго протягне на цьому світі, а якщо й виживе, то буде тягарем для сім'ї»*. Проте блідість і тендітність, які не асоціюються з чоловічою силою, були лише зовнішньою оманою. Адже під ними ховалися пристрасті й ілюзії такої сили й снаги, що хтось би надзвичайно здивувався, якби міг зазирнути до нього в душу: *«Хто б міг подумати, що це юне, майже дівоче обличчя, таке бліде й лагідне, таїло непохитну рішучість витерпіти які завгодно муки, аби лише пробити собі дорогу»*.

Стендаль не просто описує зовнішність, а дає психологічний портрет героя, тобто висвітлює його психологію, внутрішній світ. У цьому портреті ще помітні ознаки романтизму, з його улюбленим самотнім скорботним героєм, «зайвою людиною». Подібне трапляється, наприклад, в описі зовнішності Тетяни Ларіної, героїні роману у віршах «Євгеній Онєгін» О. Пушкіна, написаному приблизно одночасно з твором Стендаля: *«Печальна, дика, мовчазлива, / Неначе сарна полохлива, / Вона росла в сім'ї своїй, / Немовби зовсім у чужій»* (переклад М. Рильського). Чи не так почувався і Жульєн? Цією своєю рисою він нагадує також «байронічних» героїв або того ж Печоріна. Можливо, Стендаль відчував цю інерцію романтичної культурної традиції, називаючи себе романтиком.

Книжка і життєвий успіх людини

Книжка здавна вважалася символом не лише знань, а й певного освітнього й соціального статусу того, хто її читає. Чи не тому навіть наявність її в чиїхось руках надзвичайно дратує людей неграмотних? Свого часу батько українського парубка Олекси Розума, побачивши в синових руках книжку, почав ганятися за ним із сокирою, мовляв, не треба бути занадто грамотним. Олекса тоді ж пішов з дому й після тривалих мандрів і поневірянь зрештою став (і не в останню чергу завдяки добрій освіті, читанню тих-таки книжок) знаменитим графом Розумовським, фаворитом російської імператриці Єлизавети Петрівни. Стендаль у романі «Червоне і чорне» неначе списав цей епізод української історії «з натури». Батько Жульєна, побачивши сина з книжкою, вибив її з його рук.

Через те, що Жульєн надто вже відрізнявся від своїх фізично сильних і витривалих братів і сприймався членами своєї сім'ї як «біла ворона» чи ще з якихось причин, *«усі домашні зневажали його, і він ненавидів своїх братів і батька»*. Автор постійно наголошує на цьому: *«Уся краса гірських околиць Вер'єра була отруєна для Жульєна заздрощами братів і присутністю вічно невдоволеного деспота-батька»*.

Коли Жульєн став гувернером дітей пана де Реналя, ставлення братів до нього ще погіршилося. Можливо, це було виявленням класової ненависті, певної заздрості, що він досяг кращого становища в суспільстві: *«Жульєн, повторюючи молитви, прогулювався на самоті в гаю. Ще здалеку він побачив двох своїх братів, які простували стежкою до нього; йому не вдалося уникнути зустрічі з ними. Гарний чорний костюм, надзвичайно охайний вигляд Жульєна і його відверта зневага до братів збудили в них таку люту зненависть, що вони його побили мало не до смерті й кинули непритомного й скривавленого»*.

Ще одним каталізатором ненависті до Жульєна була його любов до читання, адже книжка *«була для нього єдиним учителем життя й предметом захоплення, у ній він знаходив і радість, і натхнення, і розраду у хвилини зневіри»*. Цього не могли зрозуміти його неграмотні брати й батько, який брутально обзивав молодшого сина й роздратувався, коли побачив, що Жульєн, замість того щоб спостерігати за лісопильнею, читає: *«Він гукнув Жульєна кілька разів, але марно. Хлопець так заглибився в книжку, що зосередженість навіть більше, аніж гуркіт пилки, заважала йому почути гучний батьків голос. Нарешті, незважаючи на свої літа, старий спритно скочив на розпилювану колоду, а звідти на балку. Сильним ударом він вибив із Жульєнових рук книжку, і вона полетіла в потік; від другого дошкульного удару по потилиці Жульєн утратив рівновагу. Він мало не впав з висоти дванадцяти чи п'ятнадцяти футів на важелі машини, які його розчавили б, але батько на льоту підхопив його лівою рукою»*.

Однак зауважте, що унікальна пам'ять і любов до книжки, читання, що так дратувало батька і братів, допомогли Жульєну зробити карколомну кар'єру. Відчуваючи, що від рівня освіченості буде залежати його життєвий успіх, він зробив майже неможливе, для початку вивчивши напам'ять Біблію, причому не французькою, а латиною: *«Крім полум'яної душі, Жульєн мав надзвичайну пам'ять, яка, правда, нерідко буває і в дурнів. Щоб полонити серце старого абата Шелана, від кого, як він добре знав, залежало все його майбутнє, юнак вивчив назубок увесь Новий Завіт...»* І молодий кар'єрист не помилився, він ґрунтовно підготувався до іспитів, які йому довелося складати.



Іспити Жульєна Сореля

Можна собі уявити, з яким величезним напруженням душевних сил Жульєн переступив поріг будинку мера. Він чудово розумів, що потрібно справити хороше враження, адже вирішувалася його доля, усі сподівання безсонних ночей і мрії всього життя. Тому, коли його познайомили з дітьми, *«він заговорив до них тоном, що здивував навіть самого пана де Реналя: — Я тут для того, пановe, щоб навчати вас латини. Ось перед вами Біблія. Ви завжди будете відповідати мені уроки по цій книзі, а тепер спитайте мене, я вам відповім свій урок. — Старший хлопчик, Адольф, узяв книгу. — Розгорніть її навмання, — провадив Жульєн, — і скажіть мені перше слово першого-ліпшого вірша. Я проказуватиму напам'ять цю святу книгу, доки ви самі не спините мене.*

Адольф розгорнув книгу, прочитав перші слова, і Жульєн проказав напам'ять цілу сторінку з такою легкістю, наче він розмовляв рідною мовою. Пан де Реналь поглядав на дружину з переможним виглядом».

Звісно, цей нічим не показний прибулець, який з легкістю цитував Святе Письмо з будь-якого місця та ще й мертвою латиною, що нею користуються лише науковці та священики, справив на присутніх сильне враження. Якщо додати до цього потішене самолюбство пана де Реналя (він же казав, що Сорель підійде на роль гувернера, і цей пихатий Вально їм ще позаздрить), а також трохи заспокоєну скупість мера (він таки недаремно платитиме цьому молодику аж триста франків!), то ефект був величезним. Жульєн «відчув миттєвість» і не проґавив свого шансу витиснути із ситуації все можливе. Бо, відверто кажучи, чим ще він міг вразити присутніх? Цей іспит закінчився для нього тріумфом, абсолютною перемогою. Проте чи не найголовнішим для молодого честолюбця стало те, що *«ця сцена затвердила за Жульєном право на звання "пан"»*. Тут знову проявився тонкий психологізм і глибоке знання Стендалем життя всіх прошарків населення. Адже, здавалося б, плебей має боротися за те, аби його назвали «паном» передовсім самі пани, чи не так? Однак автор каже, що в цьому званні Жульєну не могли відмовити *«навіть (!) слуги»*. Недаремно народ каже, не так пани, як підпанки... Зрештою, завдяки своїм особистісним якостям — феноменальній пам'яті, витримці, почуттю власної гідності — *«Жульєн зумів так поставити себе, що менш аніж за місяць після його появи в домі навіть пан де Реналь став поважати його»*.

Наступний свій іспит Жульєн також витримав з успіхом. Запрошений у дім Вально, у присутності провінційних посадовців — *«збирача податків, акцизного інспектора, жандармського офіцера і ще двох чи трьох урядовців»* — він *«був змушений знову повернутись до своєї ролі... Член-кореспондент Безансонської та Юзеської академій звернувся до нього з другого кінця столу із запитанням, чи*



Ілюстрація до роману Стендаля «Червоне і чорне»

правда те, що розказують про його дивовижні успіхи у вивченні Нового Завіту. Враз запанувала мертва тиша; немов якимись чарами, у руках ученого члена двох академій опинився Новий Завіт латинською мовою. Тільки-но Жульєн устиг відповісти йому, як той прочитав початок якоїсь латинської фрази. Жульєн продовжував її напам'ять, пам'ять не зрадила його, і це диво викликало загальне захоплення, що виявилось із тим галасливим запалом, який виникає в кінці обіду. Цей другий іспит довершив його успіх».

Запрошення на обід за всіх часів уважалося певним визнанням людини, виявленням дружнього ставлення до неї. Особливо, коли запрошують вищі за суспільним станом. Тому ще одним підтвердженням абсолютної перемоги сина теслі стало те, що *«перш аніж піти, Жульєн дістав чотири чи п'ять запрошень на обід. — Та цей юнак робить честь нашому департаменту! — хором вигукували гості. Договорилися навіть до того, щоб виділити для нього стипендію з громадських коштів, аби він міг продовжувати навчання в Парижі».* Успіх Жульєна тим цінніший, що його визнали в рідному місті й оцінили ті, хто **ще вчора**, зустрівши юнака, **найімовірніше** не звернули б на нього ані **найменшої** уваги, а то й зневажливо відвернулися б від сина теслі.

Отже, лише успішно склавши ці «іспити», Жульєн отримав можливість піднятися вище — навчатися в Безансонській духовній семінарії. Проте «кожен фініш — це, по суті, старт»: там йому теж довелося складати іспити: *«Абат Пірар проекзаменував Жульєна з теології і був вражений його знаннями. Ще більше він здивувався, коли почав*

докладно питати юнака Святе Письмо... Однак директор семінарії був приголомшений остаточно, коли запитав Жульєна про духовну владу папи й почув точний переказ мало не всієї книги пана де Местра. Марно ставив він запитання, щоб дізнатися, чи справді Жульєн вірить у доктрину де Местра. Юнак відповідав точно за книжкою, напам'ять. Після тривалого іспиту йому здалося, що суворість пана Пірара до нього була тільки удавана. І справді, якби не правила надзвичайної суворості, ректор семінарії розцілував би Жульєна в ім'я логіки, — такі чіткі, точні й ясні були його відповіді. "Це сміливий і здоровий розум, — думав він, — але тіло кволе"».

Проте найважчим іспитом була перша бесіда Жульєна з гостями впливового паризького вельможі маркіза де Ла-Моля. *«Маркіз, мабуть, уже розповів про освіту, яку дістав Жульєн, бо один із гостей почав з ним розмову про Горація... Як на провінціала, фрази його були не надто довгі. Він сподобався... "Невже він і справді щось знає?" — подумав маркіз. Відповідаючи, Жульєн висловлював власні міркування і настільки подолав свою несміливість, що виявив хоч не дотепність — річ недосяжна для того, хто не обізнаний з уживаною в Парижі мовою, — але, в усякому разі, своєрідні думки, висловлені, щоправда, не завжди вишукано й доречно. Крім того, усі переконались, що латину він знає досконало».* Отже, і тут, у найвищих аристократичних паризьких колах, Жульєн склав іспит успішно.

Зверніть увагу також на те, що Жульєн Сорель постійно працює над собою. Так, під час свого першого іспиту в домі пана де Реналя він ще не знав творів Горація і стверджував, що *«священний сан, до якого він готується, забороняє йому читати такого нечестивого поета».* Однак уже в Безансоні *«наприкінці іспиту один лукавий екзаменатор заговорив про Горація, Вергілія та інших світських авторів. Потайки від товаришів Жульєн вивчив напам'ять багато рядків з цих авторів. Захоплений своїми успіхами, він забув, де знаходиться, і на повторні запитання екзаменатора із запалом став читати напам'ять і переказувати своїми словами оди Горація».* Отже, Жульєн багато читав, і з-поміж іншого — навіть заборонених у семінарії авторів-язичників, тобто ризикував бути покараним, що незабаром і сталося. Однак зауважимо, що в Безансоні за знання римських класиків, працю, любов до читання та книжки його було щедро винагороджено: *«Прелат схотів розпитати Жульєна про його навчання. Він поставив Жульєнові кілька запитань з догматики і був вражений. Потім прелат перейшов до класиків — до Вергілія, Горація, Цицерона. "За ці імена, — подумав Жульєн, — я дістав свій сто дев'яносто восьмий номер. Тепер мені нічого втрачати, спробуймо блиснути"».* Йому пощастило: прелат, сам чудовий знавець класиків, був захоплений: *«Прелат звелів принести йому вісім томів у чудовій оправі і зволив власноручно*

написати на титульній сторінці першого тому кілька слів Жульєнові Сорелю латинською мовою». Після такого розкішного подарунка — восьмитомника давньоримського історика Тацита — перед Жульєном почали запобігати ті семінаристи, які ще недавно його відверто зневажали. А вже в Парижі, потрапивши в дім маркіза де Ла-Моля, який мав велику бібліотеку, Сорель почав буквально раювати в цій книгозбірні: *«...він забрався в темний куточок і звідти захоплено розглядав блискучі корінці книжок: "І все це я зможу прочитати! — сказав він собі. — Ну, як мені тут могло б не сподобатись?"»*

Окрім любові до книжки, прагнення до самовдосконалення й розумових здібностей, Жульєнові притаманні щирість і доброта. Це відзначив, наприклад, ректор Безансонської семінарії Пірар: *«Пан абат Ша-Бернар дуже хвалить вас у своєму листі до мене. Я загалом задоволений з вашої поведінки. Щоправда, ви дуже необачні, навіть нерозважливі, хоч це відразу й непомітно; проте до цього часу серце у вас добре, навіть великодушне, розум видатний. Загалом я бачу у вас іскру, якою не можна нехтувати».* І завжди суворий абат Пірар не стримався, *«голос його затремтів:*

— Так, сину мій, я полюбив тебе... Тобі судилася нелегка доля. Я бачу в тобі щось таке, що ображає ниці душі. Тебе скрізь переслідуватимуть заздрощі й наклепи. Куди б не закинуло тебе провидіння, твої товариші завжди ненавидітимуть тебе. А якщо вдаватимуть, ніби люблять, то лише з метою погубити тебе ще певніше. Тільки одне може тобі допомогти: не покладайся ні на кого, крім Бога, він дав тобі на покарання твою самовпевненість... Якщо ти неухильно триматимешся істини, рано чи пізно вороги твої будуть поборені».

«Цей не народився, щоб стояти на колінах...»

Мабуть, Жульєну Сорелю, з його ностальгією за нещодавно минулими часами, сподобалися б слова М. Лермонтова: «Печально я дивлюсь на наше покоління!..» Бо йому, народженому приблизно в 1812 р., коли зірка Наполеона й разом з нею «героїчна доба» починали згасати, залишалося тільки мріяти про те, як він, з його талантами й характером, міг би здобути визнання в суспільстві, якби народився поколінням раніше: *«Протягом багатьох років у житті Жульєна не було, здається, жодної хвилини, коли б він не повторював собі, що Бонапарт, нікому не відомий бідний лейтенант, зробився володарем світу за допомогою тільки своєї шпаги. Ця думка втішала його в нещастях, які здавалися йому жахливими, і подвоювала його радощі, коли було чому радіти».* Адже на якомусь етапі життя й особисті якості Жульєна Сореля нагадували життя й риси Наполеона, який також мав добру освіту, палку уяву й велику бідність.

Особливо сильний вплив на формування особистості юнака справив старий полковий лікар, який був учасником воєнних кампа-

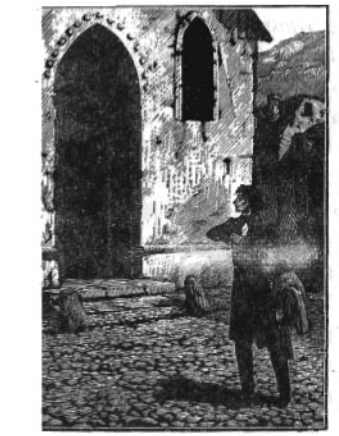
ній. Мабуть, колишній бонапартист відчув самотність хлопчика, який жадібно всотував усе, що йому говорив ветеран наполеонівських воєн: *«Зневажений всіма як кволе створіння, Жульєн усім серцем полюбив старого полкового лікаря. Цей лікар інколи відкуповував у старого Сореля його сина на цілий день і давав йому уроки латини та історії, себто того, що він сам знав з історії, — це була італійська кампанія 1796 року. Умираючи, він заповів йому свій орден Почесного легіону, невитрачені решітки своєї пенсії й три-чотири десятки книг»*. Цей старий зумів передати юнакові героїчний дух Французької революції. Тож не дивно, що Сорель дивиться на світ неначе очима минулого, коли успіху можна було досягти доблестю чи розумом. Проте в добу Реставрації Франції були потрібні не герої, а тупі, позбавлені характеру і своєї власної думки виконавці чужої волі.

Отже, кумиром Жульєна Сореля був Наполеон Бонапарт. І вже в цьому було невичерпне джерело конфліктів палкого юнака з навколишнім світом. Адже як не можна теплолюбним тваринам і рослинам вижити в умовах льодовикового періоду, так не можна було плебею з палким серцем і енергійною вдачею жити й реалізувати себе в умовах Реставрації. Тож коли товариш Жульєна, Фуке, зробив йому дуже вигідну пропозицію щодо компаньйонства в торгівлі, той не погодився. І не через те, що не оцінив щирих поривань друга, а через те, що міряв час ніби «за годинником» доби Бонапарта: *«Як? Змарнувати сім або й вісім років? Та мені ж буде двадцять вісім; а в цих літах Бонапарт уже здійснив величні діла! Поки я, нікому не відомий, набуду трохи грошей, тиняючись по торгах і запобігаючи ласки якихось жалюгідних шахраїв, — хто знає, чи збережеться ще тоді в моєму серці хоч іскра священного вогню, необхідного для здобуття слави?»*

«Новий герой»: непересічна особистість чи цинік?

У листі, написаному від імені пані де Реналь, Жульєн Сорель охарактеризований дуже негативно: *«Бідний і жадібний, цей юнак прагнув завоювати собі певне становище у світі й вибитися в люди, удаючись з цією метою до найвитонченішого лицемірства й звабивши слабу й нещасну жінку. Одним з його способів домагатись успіху в тому чи іншому домі є звабляння жінки, яка користується в цьому домі найбільшим впливом. Прикриваючись удаваною безкорисливістю й фразами, вичитаними з романів, він прагне одного — оволодіти довірою господаря дому і його багатством. Він сіє скрізь нещастя і вічне каяття...»*

Ця знахідка Стендаля — непересічний плебей-бунтівник, який прориває до владного олімпу, використовуючи для цього прихильність до нього жінок, — виявилася плідною в літературі XIX ст. Згодом подібну схему використав Гі де Мопассан. Головний герой його роману «Любий друг» Жорж Дюруа теж робить кар'єру, спокушаючи жінок. Однак, на відміну від Жульєна Сореля, він уже абсолютно не переймається ані почуттями, ані докорами сумління, а цинічно сприймає свої численні інтрижки як звичайнісінькі сходинки службової драбини.



Ілюстрація до роману Стендаля «Червоне і чорне»

Жульєн часто використовує військову лексику (слова «бій», «відступ», «перемога», «маневр» тощо): *«Міркуючи про перемоги Наполеона, він якось по-новому глянув і на свою перемогу. "Так, я виграв бій, — думав він, — але треба скористатися зі своєї перемоги, треба принизити гордість цього зарозумілого дворянина, поки він відступає. Так діяв Наполеон. Треба зажадати відпустку на три дні, щоб відвідати мого приятеля Фуке. Якщо пан де Реналь відмовить мені, я знову йому заявлю, що піду від нього, — і він поступиться"».*

Ця пристрасть призводить до того, що юнак «мілітаризує» навіть свої стосунки з жінками, асоціюючи їх з баталіями Наполеона: *«У цьому бою, що зараз затівається, — додав він, — її дворянська гордість буде своєрідним пагорбом, військовою позицією між нею і мною. Ось тут і треба маневрувати».*

Незважаючи на низьке походження й бідність, Жульєн був надзвичайно гордою людиною. Особливої напруженості твору надає його постійна боротьба за те, щоб не дати себе принизити. Із цією думкою він розмовляє з провінційними й паризькими аристократами, цим страхом — бути приниженим — пояснюються його дивні приготування до побачень з жінками, як до військових дій. Він, намацуючи в кишенях пістолети, довго розглядає місце побачення (заглядаючи навіть під ліжко в присутності коханки!), неначе полководець оглядає поле бою — чи немає, бува, якоїсь засідки, з якої може виникнути небезпека: *«Він зробив справжню, дуже ретельну військову розвідку по всьому саду. "Йдеться про мою честь, — думав він. — І якщо я щось проґавлю, даремно нарікатиму потім: Ах, я про це й не подумав. Тоді я ніколи собі не прощу"».*

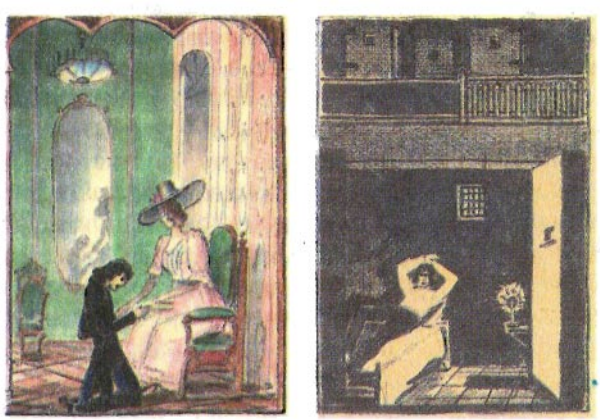
Недаремно коли абат Пірар рекомендує молодого плебея маркізу де Ла-Молю, то попереджає паризького можновладця: *«Я забув зробити одне застереження, — сказав абат, — цей юнак хоч і дуже низького походження, але гордий, і з нього не буде ніякої користі, якщо ви зачепите його самолюбство; ви зробите його тупицею».* Ця його риса подобається і викликає повагу в надзвичайно гордій аж до високомірності Матильді, яка, мимохіть підслухавши зневажливу оцінку Жульєном атмосфери, що панує за обідом у домі де Ла-Молів, робить про нього узагальнюючий висновок: *«Цей не народився, щоб стояти на колінах...»*

Лицемірство — «мистецтво, до якого вдаються безсилі люди»

На думку Стендаля, визначальною рисою тогочасного французького суспільства було лицемірство. І причину цього письменник убачав зовсім не в ментальності французів. Провину за культивування цієї нищої людської якості він покладав на уряд, який створив умови, що спонукали людей до нещирості. Скажімо, не вірячи в догми католицизму, вони були змушені імітувати релігійність, бо так було вигідніше. Багато людей не підтримували ані Бурбонів, ані їхню політику, але про людське око мусили її схвалювати, бо так було безпечніше. Тобто ціле покоління французів (сучасників Жульєна Сореля), особливо низького походження, змалку привчалося лицемірити, убачаючи в цьому чи не єдиний засіб досягти успіху й зробити кар'єру.

Жульєн Сорель не був винятком. Розумна (*«У ньому є Божа іскра, він може піти далеко; він енергійний, розумний»*) і горда людина, він не міг не відчувати огидності цієї риси. Тож і виправдовувався перед собою: *«На жаль, це єдина моя зброя. В іншу епоху я заробляв би на хліб ділами, що промовляли б самі за себе перед лицем ворога»*. Однак «іншої епохи» вже не було, він був змушений хитрувати, приховувати свої справжні почуття.

Особливо важко Жульєнові було поєднати в душі два загалом несумісні почуття: кодекс честі бонапартиста й лицемірство, таке далеке від будь-якої героїки або честі. Не дивно, що, ходячи понад краєм прірви, юнак іноді ледь не зривався в урвище. *«Одного разу... Жульєн раптом виказав себе несподіваним вибухом вогню, що пожирав його душу... Щоб покарати себе за це, Жульєн прив'язав до грудей праву руку, удаючи, що звихнув її, перевертаючи ялинову колоду, і носив її в такому незручному положенні протягом двох місяців.*



Б. Суханов. Ілюстрації до роману Стендаля «Червоне і чорне». *1980-і роки*

Після цієї тяжкої кари він сам себе простив». Як бачимо, підхід до самовиховання в Жульєна був системним: спокута, покарання і прощення.

Звісно, постійно лицемірити без жодної віддушини дуже важко. Нею стала мрійливість юного плебея. Свою мрію він, звісно, убачав не в провінції: *«Пробити дорогу для Жульєна означало насамперед вирватись із Вер'єра; він ненавидів свій край».* Ненавидів, бо там кожен знав, що він син простого теслі, бо цей сірий, *«кольору плісняви»* духовний світ провінції викликав відразу в молодого честолюбця. Отож Жульєн, як герої літератури романтизму, поринав у світ своєї фантазії. Проте його «fata morgana» була значно реальнішою, аніж омріяна екзотика романтиків. Це були мрії про життя в столиці: *«У безмежній, непроглядній темряві Жульєнова душа поринула в споглядання картин його майбутнього життя в Парижі. Насамперед він уявляв собі таку прекрасну й розумну жінку, якої не зустрінеш у провінції. Вони палко кохають одне одного. Якщо він розлучається з нею на кілька хвилин, то тільки для того, щоб здобути славу й стати ще гіднішим її кохання».* Можливо, у цьому одна з причин того, що він згодом зацікавився Матильдою де Ла-Моль, образ якої збігався з омріяним.

Отже, Сорель начебто й досяг успіху в мистецтві лицемірства. Так, він навчився глибоко приховувати свої почуття, бути незворушним у будь-якій ситуації. Найбільше це було поціноване в Лондоні, про що вже йшлося, а особливо в гусарському полку, куди він улаштувався за допомогою протекції та грошей маркіза де Ла-Моля.

Однак, мріючи прокласти собі шлях до успіху, він сприймав бажане за дійсне: *«Перші кроки нашого героя, переконаного в тому, що він діє дуже обережно, були такі ж необачні, як вибір духівника. Введений в оману самовпевненістю, властивою людям з палкою уявою, він приймав свої наміри за факти, а себе — за неперевершеного лицеміра. Його засліплення доходило до того, що він навіть докоряв собі за успіхи в цьому мистецтві, до якого вдаються безсилі люди».*

Проте найголовнішою розплатою є те, що постійне насильство над своєю природою, навіть смакування лукавства призводить до того, що маска лицеміра прикипає до його обличчя, і Жульєн не може її зняти, якби навіть хотів, обманюючи й щирих найближчих друзів (*«Постійне лицемірство довело його до того, що він не міг відчувати себе вільним навіть з Фуке»*). А це вже свідчить про переродження натури.

Недаремно перед смертю Жульєн Сорель виносить вирок не лише лицемірству, а й усьому XIX ст.: *«Вплив моїх сучасників дається взнаки! У розмові із самим собою, за два кроки від смерті, я все ще лицемірю... О дев'ятнадцяте сторіччя!»*

Перед стратою Жульєн нарешті усвідомив химерність честолюбних прагнень і марність пройденого шляху. Він визнав, що щасливим його зробила не кар'єра, а жінка, у яку він стріляв, а також спілкування з другом Фуке.

Новий Дантон?

У романі представлена яскрава палітра філософських і політичних ідей, які хвилювали європейців у першій половині XIX ст. Жульєн Сорель має не лише знання, а й особисте розуміння цих концепцій. Він на власній долі відчув важливість ідей просвітників. Особливо його, людину з *«благородним серцем і малими статками»* (назва розділу роману «Червоне і чорне»), мало б дратувати те, що гасла «свободи, рівності й братерства» були лише проголошені, але так і не реалізовані Великою французькою революцією. Які можуть бути «рівність і братерство» між бідним сином теслі й пихатими панами де Реналем, Вально або маркізом де Ла-Молем? Те саме щодо красивої теоретично, але не втіленої практично (не закріпленої законодавчо) ідеї «природного права» кожної людини й рівності всіх від народження. Сорель вибухає перед стратою гірко-полум'яним монологом: *«Ніякого природного права не існує... Право виникає тільки тоді, коли оголошується закон, що забороняє робити певну річ під страхом кари. Поки нема закону, природною є тільки лев'яча сила або потреба живої істоти, яка почуває голод і холод, одне слово — потреба...»*

Це вже пропозиції до удосконалення, «технології реалізації» ідей просвітників, які свого часу стали підґрунтям революції 1789 р. Потрібно зазначити, що аристократи чудово розуміють, що, якби почалася нова революція, поміж таких людей, як Жульєн Сорель, неодмінно знайшлися б нові наполеони, робесп'єри і дантони, які б залюбки послали на гільйотину зарозумілих аристократів: провінційних, як де Реналь і Вально, і столичних, як де Ла-Молі й завсідники їхнього дому. Саме тому граф Норбер і попереджає сестру: *«Стережіться цього юнака з його діяльною вдачею! Якщо знову почнеться революція, він усіх нас пошле на гільйотину»*. Адже тоді аристократи, які вже пережили революцію та еміграцію, чудово знали, що іноді «приходить час, коли теорії перетворюються на залпи рушниць або гільйотини» *(О. де Бальзак)*.



Кадр із кінофільму «Червоне і чорне»

У XIX ст. виникли ідеї, які виправдовували злочин і навіть убивство

заради «світлих ідеалів», репресії проти меншості задля «щастя» більшості. Згодом ці теорії геніально розвінчає російський письменник Ф. Достоєвський у романі «Злочин і кара». Проте Стендаль відчув ці умонастрої вже на початку століття. Так, ця проблема є філософською канвою дискусії Жульєна Сореля з графом, який не погодився пожертвувати невинними людьми й віддати повстанцям казну і тому був змушений емігрувати: *«— Візьміть до уваги, — провадив граф Альтаміра, — що революція, яку я очолював, не вдалася лише через те, що я не згодився відтяти голови трьом людям і роздати нашим прибічникам сім чи вісім мільйонів з каси, ключ від якої був у моїх руках... — Ну, знаєте, — сказав Жульєн, — мета виправдовує засоби; якби я був не такою незначною пилинкою, а мав хоч яку-небудь владу, я б наказав повісити трьох, щоб урятувати життя чотирьом. — В очах його спалахнув вогонь рішучості і зневаги до нікчемного людського суду».* Дійсно, брат Матильди де Ла-Моль мав рацію — такі як Сорель могли стати фанатиками революції, а можливо, навіть катами. Недаремно під час однієї з таких розмов *«Матильді стало страшно, вона не могла витримати його погляду і відступила на два кроки».* Суть проблеми він відчуває добре й головне запитання формулює чітко: *«Чи повинна людина, що хоче знищити невігластво й злочини на землі, пронестись по землі, як буря, змітаючи наосліп усе на своєму шляху?»*

Отже, як бачимо, щастя й успіх до Жульєна Сореля не приходять самі. І зовсім не лицемірству, яке він плекав у собі з дитинства, зобов'язаний цей «пасинок доби» своїм кар'єрним зростанням. Плебей-провінціал досяг висот у жорстко регламентованому кастовому французькому суспільстві доби Реставрації насамперед завдяки постійній і наполегливій роботі над собою.

ВНУТРІШНЯ ДРАМА ЖУЛЬЄНА СОРЕЛЯ ЯК РЕЗУЛЬТАТ КОНФЛІКТУ ІЗ СУСПІЛЬСТВОМ. ПСИХОЛОГІЗМ У РОМАНІ

Конфлікт Жульєна Сореля із суспільством як сюжетний стрижень роману

Сюжетним стрижнем роману «Червоне і чорне» не є історія карколомної кар'єри плебея в умовах Реставрації та зображення його любовних пригод із двома аристократками, а детальний опис його конфлікту з тогочасним французьким суспільством, його мораллю, законами та звичаями. У творі деталізоване зображення найменших порухів душі героя (а в цьому Стендаль неперевершений) раптом переривається стрімкими лаконічними згадками про певні події.

Цей конфлікт розпочинається в сім'ї та не обмежується згаданою роллю «білої ворони», яку грає Жульєн. У в'язниці, безпосередньо перед стратою юнака, коли вже не було часу на тривалі розмови й імітацію родинної любові, його батько виявляє своє ставлення до сина: *«Суворі докори старого посипались на нього зараз же, як тільки вони залишились удвох, без свідків. Жульєн не міг стримати сліз. "Яка ганебна легкодухість! — казав він сам до себе з лютістю. — Він скрізь тепер роздзвонить про те, що я боягуз"»*. Батько мав би морально підтримати сина, а не дошкуляти йому. Проте стосунки в сім'ї Сорелів нормальними назвати не можна, хіба що зміниться саме поняття норми, і навіть родичі будуть жити за принципом «homo hominy lupus est» («людина людині — вовк»). Він докоряє Жульєнові за витрачені на нього гроші, а син не може бути самим собою та змушений прикидатися навіть при батькові: *«Як тріумфуватимуть Вально і всі ці жалюгідні лицеміри, що панують у Вер'єрі! ...Тепер у них є свідок, якому всі повірять і який почне розголошувати по всьому Вер'єру, ще й з різними перебільшеннями, що я злякався смерті! Вийде так, ніби в цьому випробуванні, зрозумілому всім, я показав себе боягузом»*.

Жульєн був мало не в розпачі. Він не знав, як випровадити батька, а грати роль, щоб обдурити цього проникливого старого, було понад його сили. І раптом до Жульєна прийшло осяяння: єдине, що насправді любив його батько і що може заволодіти його увагою, — це гроші: *«У мене є заощадження! Як мені розпорядитись ними? — Враження, яке справили його слова, розвіяло його почуття приниженості»*. Розрахунок виявився правильним — батько нарешті почув те, що його цікавило насправді: *«Старий тесля тремтів від жадібності, боячись проґавити гроші...*

— Ну, так ось: Господь Бог напоумив мене щодо заповіту. Я залишу по тисячі франків моїм братам, а решту — вам.

— От і добре, — сказав старий, — решта належить мені по праву... Скільки довелося мені витратити на твоє харчування й навчання — про це ти не подумав...

"Ось вона — батьківська любов!" — повторював сам собі Жульєн з болем у серці, залишившись нарешті сам».

Мабуть, це не лише сімейний конфлікт, не лише індивідуальні особливості старого Сореля, це ще й конфлікт суспільний і навіть світоглядний — жадібність у всіх верствах суспільства, інтерес лише до того, що «дає прибуток», — ось причини того, що батько напередодні страти сина виставляє йому рахунок за харчування й навчання.

Оскільки головним у романі є конфлікт між «рівнем життєвих претензій» Жульєна Сореля й неможливістю їх реалізувати через

його низьке походження, його монолог під час суду звучить як вирок соціальній несправедливості й кастовій замкнутості французького суспільства: *«Я не маю честі належати до вашої касти, панове, у моїй особі перед вами селянин, що повстав проти низькості свого стану... Проте, хоча б я й менше завинив, я бачу тут людей, які, не задумуючись над тим, що молодість моя заслуговує співчуття, захочуть покарати в моїй особі і раз назавжди зламати тих юнаків незнатного походження, пригнічених бідністю, яким пощастило здобути добру освіту, унаслідок чого вони насмілилися проникнути в середовище, яке на мові чванливих багатіїв зветься вищим світом»*. У цих словах зосереджена концепція письменника, адже вони пояснюють причину вибору Стендалем такого героя, як Жульєн Сорель.

Внутрішня драма героя

Суперечливість образу Жульєна Сореля зумовлена не лише конфліктом «благородного серця і малих статків», а й тим, що під час його створення Стендаль використав два джерела, так само контрастні, як контрастними є червоний і чорний кольори (можливо, це один із варіантів тлумачення назви роману). В образі талановитого плебея є ознаки двох діаметрально протилежних течій філософської думки: раціоналізму[1] (у сполученні із сенсуалізмом[2] та утилітаризмом[3], без чого була б неможливою залізна логіка й чітка вмотивованість відчуттів і вчинків героя, яка є безумовним досягненням Стендаля) і сентименталізму[4]. Герой постійно перебуває між двома світами — світом чистої моральності (наприклад, співчуття до принижених) і світом розумового практицизму (аби прорватися нагору — потрібно бути нечуйним, *«робити і не такі підлоти, і прикривати пишнотами»*).

Тож не дивно, що Жульєн — герой дуже суперечливий. Іноді він і сам себе не розуміє. Так, будучи лицеміром, він засуджує лицемірство в інших: *«А навіщо ж я, проклинаючи лицемірство, сам лицемірю?»* Подібне запитання він поставив би сам собі, щоб пояснити своє прагнення потрапити до кола аристократів і гостре презирство до вищого світу. Цей постійний конфлікт у душі героя, його внутрішня драма проходить через увесь роман.

---

[1] *Раціоналі́зм* — філософський напрям, за яким розум є вирішальним джерелом істинного знання.

[2] *Сенсуалі́зм* — учення про чуттєві враження як основу психічного життя індивіда, його сенсорний досвід у пізнавальній діяльності.

[3] *Утилітари́зм* — принцип оцінки всіх явищ тільки з точки зору їхньої корисності, можливості бути засобом для досягнення певної мети.

[4] *Сентименталі́зм* — стильова тенденція в європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., для якої характерні чуттєвість та ірраціональність.

Насолоджуючись визнанням, яке він отримав від керівників Вер'єра, *«забувши свою сумну роль повсталого плебея»*, споживаючи дорогі наїдки та напої в домі Вально, Жульєн водночас з презирством ставиться як до цього товариства, так і до способів його збагачення. Може виникнути запитання: якщо це товариство заслуговує на зневагу, то для чого прагнути до нього потрапити? Подібні запитання Жульєн ставить сам собі постійно. Він чудово розуміє й прямо називає джерела збагачення вер'єрської аристократії — *«гроші, украдені в нещасних бідняків»*. І далі робить висновок: *«Ну й компанія! Хай би вони дали мені навіть половину накраденого добра, я все одно не погодився б з ними жити. Рано чи пізно я б не витримав, мимоволі виявив би до них усю свою зневагу»*.

По суті добра, порядна людина, Жульєн постійно розривається між кількома прагненнями чи оцінками. Його *«поганий настрій став ще гірший, коли йому спало на думку, що поруч з їдальнею за стіною сидять нещасні мешканці притулку і що вся ця позбавлена смаку пишнота, якою його хотіли приголомшити, була, напевне, придбана на гроші від махінацій з їхнім м'ясним раціоном. "Мабуть, вони голодні зараз", — подумав він, і йому стиснуло горло; він не мав сили їсти, ледве міг говорити»*.

Звісно, це було важким моральним тягарем для героя, адже у своєму прагненні досягти висот, проникнути до середовища аристократів він їх не ідеалізував і чудово розумів, що іншого, не схожого на них, вони до свого кола не приймуть. Коли пан Вально наказав лакеям заборонити біднякам співати пісню, яку було чутно гостям, Жульєн відчув, що це вже було для нього занадто: *«Він засвоїв манери, але ще не пройнявся почуттями цього товариства. Незважаючи на все лицемірство, до якого Жульєн так часто вдавався, він відчув, як у нього по щоці скотилася велика сльоза. Він намагався сховати її за зеленим келихом, але не в змозі був віддати належне рейнвейну. "Забороняти людям співати, — казав він сам собі. — Боже праведний! І ти терпиш?"»* Отже, суперечність між гуманізмом, доброю душею головного героя й законами тогочасного суспільства є джерелом постійного душевного напруження, внутрішньої драми Жульєна Сореля. Тож не дивно, що він робить гіркий життєвий висновок: *«Я любив правду... А де вона?.. Скрізь саме лицемірство або принаймні шарлатанство, навіть у найдоброчесніших, навіть у найвищих. — І уста його гидливо скривилися... — Ні, людина не може довіритись іншій людині»*.

Сорель думає, що його успіх зумовлений лицемірством, а насправді найбільші успіхи є наслідком щирості почуттів і душевного благородства. Якби він «виконував хитрий план» спокуси пані де Реналь, то, мабуть, спіймав би облизня, таким незграбним залицяльником він був. Проте його щирі (а не лицемірно продумані) монологи й непідробне страждання спонукали цю жінку до того,

що вона стала йому співчувати, а потім і покохала. Так само й Матильда де Ла-Моль покохала його справжні, а не зімітовані сміливість, наявність власного судження й здатність «пливти проти течії». Лицемірство вимагало б від нього зрадити або покинути опального абата Пірара. Якби він це зробив, то міг би розраховувати на підвищення в Безансонській семінарії. Натомість він відверто співчуває старому янсеністу, але замість невдачі, потрапляє до Парижа. Він і думки не припускав торгувати секретами впливового маркіза де Ла-Моля (*«Може статися, що яка-небудь стара дама або якийсь пан із вкрадливою мовою натякнуть вам на можливість величезних вигод або простісінько запропонують вам золото за те, щоб побачити листи, адресовані маркізові...»*). Отже, свою кар'єру Жульєн Сорель зробив, як це не дивно, не завдяки лицемірству, а *припиняючи* лицемірити.

Поєднання в романі соціально-політичного й психологічного аспектів

У чому ж нездоланна привабливість прози Стендаля? Чим вона не подібна до творів письменників, які працювали в царині й «роману одного героя», і «роману кар'єри», і вже згаданої домінантної теми французької літератури XIX ст. «жінка і гроші»? Чому пам'ятають роман «Червоне і чорне»?

Варто зауважити, що у світовій літературі є не так багато письменників, чиї твори викликають у читача істинну інтелектуальну насолоду від спостереження за найменшими порухами душі й думками персонажа. І чи не найяскравішим з-поміж них є Стендаль. Він був людиною, яка воліла казати сувору правду замість того, щоб тонко ухилятися від проблем чи приховувати їх за «вуаллю ідеалізації». Свою щирість і безкомпромісність Стендаль виявляв як у житті й творчості, так і, як це не парадоксально, у ставленні до наук. Наприклад, він обрав для вивчення «суху» математику, за його словами, «єдину науку, не заражену лицемірством». Що мається на увазі? Наприклад, у історії чи літературознавстві оцінки певних фактів чи творів залежно від політичної ситуації або кон'юнктури можуть змінюватися аж до протилежних. А математика на це якраз і не хибує: дійсно, що «політичного» можна внести в котангенси чи рівняння?

Стендаль сповідував синтез художньої творчості й науки: «Мистецтво завжди залежить від науки, воно користується методами, відкритими нею». Його схильність до математичної логічності й лаконічності відчувається навіть у стилістиці розгортання психологічної характеристики образів роману. Точна фіксація душевних порухів героїв, конкретних проявів конфлікту їхніх почуттів і розуму, боротьби між ними створює неповторний шарм психологізму

індивідуального стилю письменника. Незважаючи на те, що психологічний аналіз у Стендаля, як і в просвітників, ще позначений впливом раціоналізму (почуття розвиваються приблизно за тими ж напрямами, що й думка, хоча в реальному житті все значно складніше), читати роман надзвичайно цікаво.

Безумовною знахідкою письменника є те, що в образі головного героя ніби поєднані дві людини: одна діє, а інша за нею спостерігає, і при цьому не завжди схвалює думки і вчинки свого «двійника». Після виходу у світ твору «Червоне і чорне» наявність психологічного аналізу й самоаналізу стала характерною ознакою реалістичного роману.

Тонкий психологізм Стендаля напрочуд гармонійно поєднується з не менш тонким аналізом соціальних і політичних проблем тогочасної Франції.

Доба Реставрації — це час зустрічі двох цивілізацій — аристократичної та буржуазної (феодалізму й капіталізму), що давав багатий матеріал як для соціального, так і для політичного аналізу й узагальнень. Російський письменник Максим Горький, який був чудовим знавцем психології буржуазії та «свинцевих мерзот життя», зазначав, що «Стендаль був *першим літератором* (курсив наш. — *Авт.*), який майже наступного дня після перемоги буржуазії проникливо та яскраво зобразив ознаки неминучості її внутрішнього соціального розкладу та її тупувату короткозорість». Дійсно, у галереї персонажів роману вирізняється, наприклад, Вально, який, на відміну від де Реналя, уже не соромиться «мануфактурних прибутків», а його дружина безцеремонно говорить гостям, скільки грошей витрачено на обід (*«Пані Вально не пропустила нагоди докинути, що це вино коштує по дев'ять франків за пляшку, без*

Ad Fontes

Стендаль, як мало хто з письменників, дає сучасному читачеві інтелектуальну насолоду точністю й правдивістю психологічного аналізу, нещадним розкриттям тих пружин людської поведінки, що пускаються в дію соціальною системою життя. Він стоїть у першому ряду художників-реалістів, які тверезо досліджують основи й потенції людського єства, характеру, прагнення до свободи й повного самовиявлення як індивідуальності, так і цілого народу. Ставши письменником, Стендаль у глибині душі залишився тим самим, що і в п'ятнадцять років, коли взявся за вивчення математики, вважаючи, що це єдина не заражена лицемірством наука. Він виводив образи героїв, приречених на лицемірство й пристосовництво, витворив майже точні етичні формули такої поведінки, але як письменник Стендаль ніколи не показував безсовісності й аморальності за гарною ширмою, ніколи сентиментально не зарожевлював егоїзму, легкодухості чи пристосовництва, яке усвідомлює себе як мало не громадянську доброчесність. Один з найістотніших уроків Стендаля — це наука тверезо бачити речі і явища та називати їх своїми іменами.

Є. Сверстюк

доставки»), не знічуючись, обкрадає бідних *(«Жульєн відчував у тих розкошах щось огидне, від чого тхнуло краденими грішми»)* і, зрештою, фактично купує баронський титул. Вально — це вже не «перефарбований» аристократ («шляхтич-міщанин»), а *власне буржуа*, новий «герой свого часу». Саме він стає мером Вер'єра, перемагаючи де Реналя. Це дуже символічно — отже, майбутнє за Вально, за буржуазією. Правда, якщо не назріє нова революція і Сорель не стане новим Дантоном, а отже, кошмаром для таких, як Вально.

Особливо яскраво помітні політичні аспекти під час судового процесу, який є кульмінацією роману. У пристрасному монолозі Жульєн Сорель заявляє, що судять не лише його, а насамперед повсталих плебеїв, юнаків, які наважилися пробиватися «нагору». І його виклик було негайно почуто. Відповіддю плебею-бунтарю став несподівано жорстокий (адже до цього монологу майже всі присутні на суді йому співчували) вирок — смертна кара. Абат де Фрілер відверто й цинічно (а навіщо лицемірити, якщо Жульєн — уже практично мертвий, а перед ним сидить чарівна Матильда, яку він «запланував» собі в коханки?) заявляє: *«Що це спало на думку вашому другові збуджувати й дратувати дрібну чванливість цієї міщанської аристократії! Навіщо говорив він про касти? Він сам підказав їм, що вони мусять робити у своїх політичних інтересах, ці йолопи й не думали про це і вже готові були пустити сльозу. Однак кастові інтереси заслонили в їхніх очах жах смертного вироку. Треба визнати, що пан Сорель дуже наївний у справах. Якщо нам не вдасться виклопотати йому помилування, смерть його буде свого роду самогубством...»* Насправді це й було фактично самогубство, і Жульєн це добре розумів (тим більше, що *«якби він поводився розумніше, йому б допомогли втекти»*), але така горда людина не змогла позбавити себе задоволення, нехай і ціною власного життя, кинути виклик тим пихатим і ницим панам-аристократам, які сиділи в залі, і всьому тогочасному суспільству.

Отже, Стендаль зобразив психологічний портрет талановитого юнака, якому затісно в затхлій атмосфері доби Реставрації, замкненому кастовому суспільстві, де *«в людях однаково ненавидять як правду, так і енергію»*. Письменник започаткував у світовій літературі велику й вічну тему, що в російській літературі втілилася в образі Печоріна, в українській — в образі Чіпки. Це тема даремно й трагічно загубленої сили. Хтось називає її темою «зайвої людини», хтось — «пропащої сили», але суть залишається незмінною.

Пані де Реналь

Французи визначають провідну тему своєї літератури XIX ст. як тему «La femme et la...» («жінка й гроші»). Принаймні в романі «Червоне і чорне» жіночі образи є головними. Це пані де Реналь і Матильда де Ла-Моль, які суттєво вплинули на долю Жульєна Сореля. Що ж можна сказати про цих героїнь?

Дружина мера Вер'єра, до дітей якої запросили гувернером сина теслі, була дуже красивою: *«Пані де Реналь, висока й ставна жінка, свого часу славилась, як подейкують тут, у горах, першою красунею на весь край. У її зовнішності та ході було щось юне й простодушне. Наївна грація, сповнена невинності й жвавості, мабуть, могла б зачарувати парижанина м'якою прихованою палкістю. Однак якби пані де Реналь знала, що може справити таке враження, вона б згоріла від сорому... Казали, що пан Вально, багач, директор притулку, залицявся до неї, але не мав успіху. І тому її доброчесність набула гучної слави...»* Перед нами психологічний портрет, який розкриває не лише зовнішню красу, а й внутрішні якості цієї привабливої жінки, у якому головними є слова: «юне й простодушне», «наївна», «невинності й жвавості», «згоріла від сорому», «доброчесність». Письменник подає і пряму авторську характеристику: *«Ні кокетство, ні афектація ніколи не торкалися її серця»*. Отже, явно підкреслено душевну чистоту й природність цієї героїні. Щоправда, «математично точний» письменник не міг не згадати про «приховану палкість» жінки, що можна зрозуміти як ледь помітний натяк на майбутню пристрасть, яку розбудить Жульєн в її до того спокійному серці.

Про характер пані де Реналь Стендаль пише так: *«Сором'язлива пані де Реналь була, очевидно, вразливої вдачі, — її дуже дратували невгамовна метушливість і гучний голос пана Вально. Вона цуралася всього, що зветься у Вер'єрі розвагами, і тому казали, що вона надто пишається своїм походженням... Треба сказати відверто, що місцеві дами мали її за дурненьку, бо вона не вміла крутити чоловіком...»*

Майстер психологічного аналізу занурюється в потаємні глибини жіночої душі: *«Її душа була проста й наївна; вона ніколи не наважувалася судити чоловіка, не признавалася сама собі, що їй з ним нудно. Вона, хоч і не замислювалася над тим, вважала, що між подружжям не буває ніжніших стосунків. Найбільше їй подобався пан де Реналь тоді, коли ділився з нею планами щодо майбутнього їхніх синів; одного з них він готував для військової кар'єри, другого для магістратури, а третього для церкви»*. Виходить, що в цій мирній «ідилії» подружнього життя містилася прихована загроза — молода жінка нудьгувала, можливо і сама не усвідомлюючи цього, але

«зрештою, пан де Реналь здавався їй не таким нудним, як усі інші знайомі їй чоловіки».

Автор детально характеризує розум головної героїні, її життєвий досвід: *«Пані де Реналь була одною з тих провінціалок, які при першому знайомстві можуть здатися не дуже розумними. У неї не було ніякого життєвого досвіду, і вона не вміла підтримувати розмови. 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».*

Міркування про освіту пані де Реналь надають змогу письменникові висловити критичні зауваження щодо навчання й виховання дівчат у тогочасній Франції. Декілька влучних фраз про *«нісенітниці, засвоєні в монастирі»* переконують у його недосконалості. Коло життєвих інтересів цієї жінки дуже обмежене: *«До появи Жульєна вона, по суті, цікавилась тільки дітьми, їхні легкі недуги, прикрощі, маленькі радощі поглинали всю чутливість її душі, яка за все життя знала тільки одну палку любов до Бога, коли перебувала в безансонському монастирі Сакре-Кер».*

Почуття пані де Реналь і Жульєна проходять складну еволюцію. Спочатку вона не сприйняла молодого сина теслі, який мав виховувати її синів. У ній навіть пробудилися материнські ревнощі: як це на її любих синів матиме вплив хтось, окрім неї?! Лише згодом пані де Реналь помітила, що він не схожий на всіх нудних товстосумів, які її оточували. Вона інтуїтивно відчула й глибоку внутрішню роботу в душі Жульєна, і перші порухи кохання, яке раніше так і не пробудилося в ній, хоча вона вже була заміжня й навіть народила трьох дітей. Стендаль майстерно описав складну боротьбу в її душі почуття кохання та материнської любові й подружнього обов'язку. І ця боротьба робить її образ значно привабливішим, аніж якби вона була зображена просто коханкою, яка ховається від чоловіка й суспільства, насолоджуючись радістю «забороненого плоду». До того ж зіткнення почуттів є гарним матеріалом для такого тонкого психолога, як Стендаль.

Щодо ставлення Сореля до пані де Реналь, то спочатку молодий честолюбець сприймає свої стосунки з нею (а згодом — і з Матильдою де Ла-Моль), як поле бою. Спочатку він її не кохає й буквально наказує собі стати її коханцем: *«Мій обов'язок стати її коханцем».* Чому ж він прийняв таке рішення? По-перше, стати коханцем аристократки для плебея було свого роду «компенсацією» його низького походження, такою собі помстою всім цим пихатим панам, а передовсім її чоловіку: *«У хлопця й досі бриніли у вухах образи, яких наслухався вранці. "Чи ж не слушна нагода поглузувати з тварюки, яка може все собі дозволити за свої гроші? Ось я заволодію*

рукою його дружини саме в його присутності! Так, я це зроблю! Я, до кого він виявив стільки зневаги!"» По-друге, честолюбний юнак сприйняв запрошення стати гувернером у домі мера Вер'єра (а це було одним з його безумовних успіхів) як можливий ганебний (ну хто такий гувернер — це ж так низько!) факт, який треба буде приховувати або якось пояснювати в майбутньому. І дуже зручно буде виправдовуватися не зароблянням грошей, а почуттям кохання до хазяйки дому: *«Я ще тому повинен неодмінно домогтись успіху в цієї жінки, — пихато казав собі Жульєн, — що, коли я виб'юсь у люди і хтось дорікне мені жалюгідним званням гувернера, я зможу натякнути, що на це мене штовхнуло кохання».*

Йому було все одно, за якою аристократкою «полювати»: за пані де Реналь чи за її подругою пані Дервіль: *«"Ця жінка не може мене зневажати, а якщо так, — вирішив Жульєн, — я не повинен опиратися чарам її краси; мій обов'язок стати її коханцем". Це раптове рішення трохи розважило його. "Одна з цих двох жінок мусить бути моєю", — казав він сам собі й думав, що йому було б значно приємніше упадати за пані Дервіль — не тому, що вона краща, а лише тому, що вона завжди бачила його тільки гувернером, якого поважають за вченість, а не простим майстровим з ратиновою курточкою під пахвою, яким він уперше з'явився перед пані де Реналь».*

Пані де Реналь постійно картає себе за подружню зраду. Одного разу, коли вона звинувачувала себе в хворобі сина, то ледь-ледь не зізналася в цьому чоловікові. Лише зарозумілість і душевна глухота завадили йому почути дружину. Ця постійна внутрішня боротьба в душі колись порядної жінки, розривання між таємним коханням до Жульєна і любов'ю до синів, а також відчуття провини через подружню зраду роблять пані де Реналь щасливою й нещасною водночас і дуже залежною від різних впливів. Така ситуація не могла не призвести до лиха: лицемірний єзуїт абат Шелан таки примусив її зізнатися в перелюбстві. Нещасна жінка потрапила в повну залежність від церковника, нею стало легко маніпулювати.

Здавалося, пані де Реналь мала б зненавидіти того, хто ледь не позбавив її життя. Проте цього не сталося. Після пострілів у церкві й судового процесу над Жульєном, забувши про обережність і знехтувавши громадською думкою, вона почала відвідувати приреченого Сореля у в'язниці двічі на день. Навіть надзвичайно багата й впливова Матильда де Ла-Моль не змогла добитися цього: їй дозволили лише одну зустріч на день.

Завершення образу пані де Реналь не дуже подібне до реалістичного: *«Пані де Реналь дотримала обіцянки. Вона не робила замаху на своє життя, але через три дні після страти Жульєна померла, обнімаючи своїх дітей».*

Матильда де Ла-Моль Зовсім не схожа на пані де Реналь інша головна героїня — Матильда де Ла-Моль. Вона приваблива (хоча її краса не така, як врода дружини мера Вер'єра), має критичний розум, уміє вразити співрозмовників несподіваним дотепом чи якимось парадоксальним судженням.

Якщо пані де Реналь вважає найвищою насолодою самотні прогулянки у своєму саду, то для Матильди місцем розваг є найвишуканіші салони й бали Парижа. Не можна не помітити й того, що з Жульєном Сорелем вона найчастіше спілкувалася в бібліотеці. Дівчина багато читала, вільно орієнтувалася у філософській думці свого часу, висловлювала судження про Жан-Жака Руссо і його «Суспільну угоду», про Дантона. Це вже не напівосвічена пані де Реналь.

Матильда незаміжня, з нею бажають одружитися найшляхетніші й найбагатші чоловіки Франції. Стендаль створює її психологічний портрет: *«Він побачив молоду, стрункy й надзвичайно світлу блондинку. Вона підійшла до столу й сіла навпроти. Вона зовсім не сподобалася йому; проте, уважно придивившись до неї, Жульєн подумав, що ніколи ще не бачив таких гарних очей, які, однак, відбивали велику душевну холодність. Потім Жульєн помітив у них вираз нудьги, як у людини, що спостерігає все і разом із тим пам'ятає, що їй належить бути величною»*. Як бачимо, домінантою цього портрета є вираз нудьги. Тієї ж нудьги, яка докучала пані де Реналь і штовхнула її в обійми Жульєна Сореля. Стендаль постійно натякає на цю рису у світовідчутті героїні: *«На Матильду раптом напало непоборне позіхання. Вона собі ясно уявила, яке безмежно тоскне життя чекає на неї в Парижі»* або *«Її прекрасні очі, у яких застигла глибока нудьга і навіть гірше — зневіра знайти будь-яку втіху, — спинились на Жульєнові. Він принаймні відрізняється від усіх інших»*.

Матильда звикла до поклоніння й навіть обожнювання, і її прихильники визнають: *«А хто може бути гідним божественної Матильди? Хіба що який-небудь принц королівської крові, красень, дотепний, ставний, прославлений на війні герой і до того ж не старший двадцяти років»*.

Проте Матильда нудьгує серед найкращих женихів-аристократів (у цьому вона чимось невловимо нагадує Печоріна). Вона, як і Жульєн, шукає свій ідеал поза епохою Реставрації, їй тісно в межах своєї доби. Ідеалом для неї був її пращур — *«найвродливіший юнак свого часу Боніфацій де Ла-Моль»*, страчений 30 квітня 1574 р. на Гревській площі. За сімейною легендою, закохана в Боніфація королева Маргарита Наваррська власноручно поховала його голову. Ця романтична історія постійно збуджує уяву Матильди, і, зрештою, вона наслідує дії королеви Марго після страти Жульєна (вплив романтизму на творчість Стендаля).

Матильда занадто неординарна, щоб покохати когось з представників «золотої молоді». На її думку, Жульєн Сорель, хоч і плебей, значно переважає їх самостійністю думки й сміливістю її висловлення. Так, вона порівнює свого нареченого маркіза де Круазнуа та брата Норбера з жертовними баранами, які сміливо підуть на плаху, якщо прийде революція. А ось Жульєн у такому разі розстріляє революціонерів. Помітивши презирство, з яким ставляться до Жульєна юнаки-аристократи, вона зриває маску снобізму не лише з них, а й з усього тогочасного суспільного устрою Франції. Коли всі заходилися *«спростовувати Матильдину прихильну думку про Жульєна, вона негайно зрозуміла цей маневр і була в захваті. "Ось вони всі, як один, повстали проти самотньої обдарованої людини, яка не має й десяти луїдорів ренти і не може їм відповісти, поки до неї не звернуться"»*.

І донька багатого паризького маркіза пристрасно вступилася за бідного сина провінційного теслі. Вона довела, що вся перевага гоноровитих аристократів над селюком була лише в їхньому походженні й ні в чому більше!

По суті, столична аристократка й плебей-провінціал дуже подібні. Жульєн не хотів простого багатства й ситого життя: *«Нарешті для Жульєна настав час виступити на арені великих подій! Його не вабила надійна забезпеченість, він прагнув широких перспектив»*. А Матильді недостатньо багатого красивого чоловіка, вона також хоче реалізувати своє честолюбство: *«А мій милий Жульєн, навпаки, любить діяти тільки сам. Ніколи цій незвичайній людині не спаде на думку шукати чиєїсь підтримки чи допомоги. Він зневажає всіх інших; через це я не зневажаю його»*. Найбільше її увагу привертає не лоск аристократів, а холодність і ледь приховане презирство Жульєна. Така манера поведінки нагадує її власну, а це завжди привертає увагу до іншої людини, надто ж — протилежної статі. До того ж холодність Жульєн умів удавати бездоганно. І тут спрацювало відоме правило: «Що менше жінку ми кохаєм, / То більше ми до серця їй, / І то вірніш її вловляєм / У згубне плетиво надій» *(О. Пушкін)*. Жульєн обрав таку тактику поведінки з Матильдою: *«Жульєнів погляд лишався таким самим пронизливим і суворим. Матильда щойно пройнялася захопленням. Холодність її співрозмовника зовсім її приголомшила. Вона була тим більше вражена, що досі звикла сама справляти на інших такий вплив»*.



Кадр із кінофільму «Червоне і чорне»

І знову-таки, як і Жульєн, вона не покохала його, а *«дала собі команду»* — кохати. Цей любовний зв'язок, так само як у випадку з пані де Реналь, починається дуже штучно: *«Кінець кінцем вона вирішила, що, коли в нього вистачить сміливості з'явитися до неї, як йому було сказано, вилізши по драбині садівника, вона стане його коханкою»*. Щоправда, Жульєн відповідає їй тим самим: він не кохає Матильду, а неначе дає собі команду — уперед! в атаку! — як це робив Наполеон. Не випадково ж він сприймає свій зв'язок з Матильдою не як перемогу чоловіка над своїм суперником, а як перемогу сільського хлопця над пихатістю аристократки й головне — над умовностями кастового французького суспільства: *«"Нарешті! — раптом скрикнув він, неспроможний стримати сильного хвилювання. — Нарешті я, бідний селянський хлопець, дочекався освідчення від знатної дами! Треба визнати, що я тримався непогано, — додав він, силкуючись стримати буйну радість. — Я зумів зберегти гідність, ніколи не сказавши, що люблю її. Отже, я переміг маркіза де Круазнуа, — скрикнув він, — і це я, що розмовляю лише про серйозні речі! А він же такий красень, у нього вусики й розкішний мундир, він завжди вміє сказати влучне й дотепне слово!" Жульєн пережив хвилину невимовного раювання; він блукав по саду, не тямлячи себе від радості»*.

Проте цікаво те, що й цей, спочатку штучний зв'язок переростає в кохання. Поведінка Матильди в останні дні перед і після страти Жульєна не викликає жодних сумнівів у цьому.

Такими постають перед читачем головні героїні роману «Червоне і чорне».

Багатозначність назви твору

Окрім згаданої вище градації, важливим композиційним прийомом у романі «Червоне і чорне» є антитеза, закладена в системі образів твору (плебей — аристократи), протиставленні (провінція — столиця) і характері головного героя (щирі почуття — холодне лицемірство; талановитість — неможливість її реалізувати; високі поривання — ницa дійсність). Однак уважний читач помітить антитезу вже в загадково-контрастній назві твору — «Червоне і чорне». Чому ж автор обрав саме цю назву? У чому її метафоричний зміст?

Насамперед зауважимо, що червоний і чорний кольори — це не просто контраст, а різкий контраст, не просто протиставлення, а протиставлення максимально можливе. Щось подібне довго шукав О. Пушкін, бажаючи підкреслити величезну різницю між характерами натхненного Ленського й стриманого Онєгіна: *«Тьма і промінь, пісні і проза, лід і пломінь ховають більше схожих рис»*. У Стендаля червоне і чорне — так само контрастні, як «тьма і про-

мінь», як «пісні і проза», як «лід і пломінь». Що ж хотів підкреслити автор?

Вичерпної відповіді на це запитання немає ані в тексті роману, ані в щоденникових записах чи листах Стендаля. Тому дослідникам залишається шукати її самостійно, з більшим чи меншим ступенем вірогідності.

Як один з варіантів тлумачення назви твору можна запропонувати такий: «червоне» — це щирість і душевна чистота Жульєна Сореля, а «чорне» — це його честолюбство й холодний розрахунок. Інший — це конфлікт у душі героя природного (щирого) й цивілізаційного (лицемірного). Пригадаймо ще й одну з провідних опозицій просвітників «природа — цивілізація». Які існують підстави для висунення цієї гіпотези? Жульєн Сорель — головний герой у «романі одного героя», тому автор приділяє найбільшу увагу саме його образу. Те саме стосується й назви твору, якою письменники зазвичай найбільше переймаються, іноді по кілька разів змінюючи її. Отже, логічно припустити, що назва роману передовсім (але не цілком, звичайно) стосується образу Жульєна Сореля.

Ad Fontes

Серед безлічі припущень про значення роману «Червоне і чорне» можна знайти версію, за якою Стендаль замаскував під таємними кольорами два почуття, що бушують і володіють духом Жульєна Сореля. Пристрасть — щиросердечний порив, моральна спрага, неприборканий, беззавітний потяг, і честолюбство — спрага чинів, слави, визнання, дія не за моральними переконаннями в прагненні до мети — ці два почуття боролися в Жульєні, і кожне мало право володіти його душею. Автор розділив героя на дві частини, на двох Жульєнів: жагучого й честолюбця. І обоє вони домоглися поставлених цілей: Жульєн, схильний до природних почуттів, з відкритою душею, домігся любові пані де Реналь і був щасливий; в іншому випадку, честолюбство й холоднокровність допомогли Жульєну завоювати Матильду й становище у світі. Проте щасливим від цього Жульєн так і не став.

Є. Сверстюк

Існує й інша думка: червоне — це колір мундира військовика армії Наполеона, а чорне — колір сутани священика. Тобто це символ вибору життєвого шляху Жульєна Сореля. Цей варіант теж небезпідставний, адже для Жульєна Наполеон був кумиром і образ Бонапарта червоною ниткою проходить через увесь твір. Іноді Стендаль порівнює військову кар'єру (червоний мундир як її зримий атрибут) і духовну (чорна сутана). Ми вже говорили про те, що доба Наполеона, тобто час домінування військовиків, минула, а їй на зміну прийшла епоха Реставрації, коли священики стали заробляти більше, аніж офіцери. Та й досягти успіхів плебеям стало легше не у війську, а саме в церковному служінні. Саме з цієї причини, а не через високу духовну потребу чи чесноти, Жульєн обирає сутану священика й духовну семінарію: *«Насолода перемоги над маркізом де Круазнуа остаточно заглушила*

голос доброчесності. Жульєн не міг більше стримувати радості. "Я, бідний селянин з Юри, приречений завжди носити цей похмурий чорний костюм! А проте двадцять років тому і я носив би мундир, як вони! Тоді такий, як я, або був би убитий, або став би генералом у тридцять шість років". Тепер, щоправда, цей чорний костюм може дати до сорока років посаду на сто тисяч франків і синю орденську стрічку, як у єпископа Бовейського. — Ну що ж! — сказав він з якоюсь мефістофельського усмішкою, — виходить, я розумніший, аніж вони». Цю ж версію підтверджують і такі слова Матильди: *«Жульєн викликав у них страх навіть у своєму чорному костюмі. А що було б, якби він носив еполети».*

Існує також припущення, що в романі Стендаля червоне символізує революцію, а чорне — реакцію. Хоча й меншою мірою, аніж у двох попередніх, але для такої версії також є підстави.

Варто зауважити, що існує така закономірність у художньому тексті: якщо якісь слова використані в назві твору, то вони набувають особливого значення, символізують щось таке, що не зафіксоване в жодному тлумачному словнику. Тож не дивно, що слова «червоне» і «чорне» у романі Стендаля є ключовими. Так, червоний колір використано в зображенні церкви і подій, що в ній відбуваються. Це й святкове оздоблення храмів, *«прикрашених яскраво-червоними заслонами»*, і натяк на те, що колись саме в церкві проллється кров: *«Йому здалося, що біля кропильниці блищить кров: це була розлита свячена вода, але від червоних завіс на вікнах вона здавалась кров'ю»*. У художньому творі випадковостей немає: у цій церкві він згодом проллє кров пані де Реналь і внаслідок цього проллється його кров на гільйотині.

Чорний колір міцно асоціюється з одягом Жульєна: *«Ви одягатиметесь*

Ad Fontes

Чому Стендаль назвав свій роман «Червоне і чорне»? Це запитання ставив собі ледь не кожен читач цього роману. Критики досі губляться в здогадках, іноді наважуючись на малопереконливі гіпотези... Ромен Коломб, перший біограф Стендаля, писав: «Вже більше року я бачив на письмовому столі Бейля рукопис, на обкладинці якого великими літерами стояло: «Жульєн»... Якось він раптово перервав нашу розмову і сказав мені: «А що, якщо ми назвемо його "Червоне і чорне"... І, узявши рукопис, він замінив цими словами назву "Жульєн"».

...Які ж причини змусили Стендаля обрати саме цю «кольорову назву» і саме ці кольори? «До назви цієї книжки закладена вада або чеснота: вона залишає читача в повній невизначеності щодо того, що на нього чекає», — писав тогочасний критик і зізнавався в тому, що і сам він її не розуміє. Роман із таким же успіхом можна було б назвати «Зелене і жовте» або «Біле і синє»... Сент-Бев відмовлявся пояснити цю туманну назву і бачив у ній «емблему, яку потрібно розгадати».

Б. Реїзов

у чорний костюм, але не такий, який носять духовні особи, а такий, який носить людина в жалобі». Недаремно також Стендаль детально описує пояснення жалобного вбрання Матильди де Ла-Моль у день страти її пращура Боніфація. Як ви вже знаєте, за влучним висловом А. Чехова, «якщо в першій дії п'єси висить рушниця, то в останній вона має вистрілити». Те саме з трауром Матильди: у середині роману вона згадує, як королева Маргарита Наваррська вшанувала пам'ять страченого Боніфація де Ла-Моля, а в його кінці Матильда чинить так само.

Отже, назва роману «Червоне й чорне» — справжній символ. За словами російського письменника й теоретика символізму В. Іва́нова, «справжній символ є темним і невичерпним у своїй останній глибині». Це повністю стосується й назви твору Стендаля — її значення, метафоричний зміст можна й потрібно досліджувати, але дослідити остаточно й вичерпно — неможливо.

Синтез романтизму й реалізму

Стендаль немов поєднує дві літературні епохи: романтичну й реалістичну. «Червоне і чорне» — безумовно реалістичний роман. У ньому зображена широка панорама життя Франції доби Реставрації від провінції до Парижа, від селян до аристократів. Спектр проблем теж суто реалістичний: герої не ідеалізовані, автор визначає їхні позитивні й негативні риси. Він щиро й навіть нещадно прямолінійно («Правда! Сувора правда!») висвітлює всі проблеми життя суспільства. У своєму творі Стендаль характеризує роман як «дзеркало, яке проносять по великій дорозі. Якщо дорога брудна, якщо на ній є калюжа, це неминуче відобразиться в цьому дзеркалі, і дарма було б звинувачувати його в тому, що воно точно відзеркалює; треба обвинувачувати дорогу або, вірніше, доглядача дороги, що він погано порядкує на ній».

В образі Жульєна Сореля реалістичні риси поєднані з романтичними. Так, Стендаль сміливо порушує притаманну романтикам однолінійність зображення героя, адже Жульєн — суперечлива особистість, хоча його й наділено домінуючою рисою — честолюбством, і саме вона спричиняє зміни в сюжеті роману.

Проте в деяких фрагментах крізь реалістичну канву оповіді немов «просвічується» романтизм. Наприклад, ви вивчали, що романтики оспівували самотнього гордого персонажа, який прагне поринути у височінь фантазії, відірватися від буденщини («дивлюсь я на небо...»). Герой «Червоного і чорного» переживає ті самі почуття: *«Жульєн стояв на високій скелі й дивився в небо, розпечене серпневим сонцем. Він міг охопити поглядом місцевість, що простяглася від його ніг на двадцять льє навкруги. Час від часу яструб злітав зі скелі над його головою й беззвучно креслив у небі*

величезні кола. Жульєн машинально стежив очима за хижим птахом. Його вражали спокійні могутні рухи, він заздрив силі яструба, самотності хижака. Така доля була в Наполеона; чи не судилася вона і йому?»

Проблема трагічного конфлікту гордої самотньої особистості й суспільства, бунту й загибелі, яка є центральною в романі, — традиційна для романтизму, але вирішена вона в реалістичному ключі й реалістичними засобами.

Романтичними є також деякі деталі. Так, поховання Матильдою голови Жульєна — романтичний атрибут. Так само, як і смерть пані де Реналь. Вона описана романтично і навіть сентиментально: жінка тихо згасає від горя, обнімаючи своїх дітей. Однак водночас постановка проблеми перебування жінки в шлюбі — безумовна заслуга саме реалістичної літератури XIX ст.

Отже, у соціально-психологічному романі Стендаля «Червоне і чорне», написаному на початковому етапі розвитку реалізму у Франції (1830), органічно поєднані риси реалізму й романтизму.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Стендаля. **2.** Визначте характерні ознаки соціально-психологічного роману. Чи можна віднести «Червоне і чорне» саме до цього типу художніх творів? Відповідь аргументуйте. **3.** Поясніть назву й епіграф до роману Стендаля «Червоне і чорне». **4.** Поясніть підзаголовок «Хроніка XIX століття». **5.** Чому батько та брати Жульєна зневажали його, вважали нікчемним і нездарним? Чи змінювалося їхнє ставлення до юнака протягом дії роману? **6.** Порівняйте ідеали й життєві цінності жителів провінційного Вер'єра, семінаристів Безансона й аристократичного Парижа. **7.** З якою метою Стендаль поділив свій роман на дві частини, об'єднавши в першій частині життя Сореля у Вер'єрі та Безансоні? **8.** Чи можна стверджувати, що в романі «Червоне і чорне» автор зобразив панораму життя французького суспільства XIX ст.? **9.** Використовуючи твір Стендаля, визначте характерні ознаки французького реалістичного роману XIX ст. Чому французьких письменників цікавлять насамперед соціальні проблеми та їх вплив на долю людини? **10.** Чи вдалося Стендалю *«застосувати прийоми математики до людського серця»* в романі «Червоне і чорне»? **11.** Яке виховання й освіту отримав Жульєн Сорель у Вер'єрі, чого навчився в Безансоні, як вплинув на нього Париж? Чому він вирішив обрати для себе кар'єру священика, відмовившись від спокусливої пропозиції Фуке зайнятися комерцією та швидко розбагатіти? **12.** Проаналізуйте поведінку й почуття Жульєна під час обіду у Вер'єрі в домі Вально. Як це характеризує

юнака? **13.** Визначте етапи кар'єри Жульєна Сореля. Чи справдилися сподівання Сореля, що лицемірство — найкоротший шлях до вершини? **14.** Як характеризує Жульєна Сореля відчуття щастя, коли *«він мріяв про славу для себе і про свободу для всіх»*? **15.** Чи мав рацію Сорель, дійшовши висновку, що *«кожен живе для себе в цій пустелі егоїзму, що зветься життям»*? **16.** Порівняйте ставлення Жульєна Сореля до пані де Реналь і Матильди де Ла-Моль. **17.** Чому в кінці твору Сорель відмовився боротися за своє життя? **18.** Проаналізуйте виступ Жульєна під час суду. Чи згодні ви з висновками, які він зробив? **19.** Як складалося життя пані де Реналь і Матильди де Ла-Моль до зустрічі із Соре-лем? Чому такі різні жінки щиро закохалися в нього? Що їх привабило в юнакові? **20.** Чому свої стосунки з жінками Сорель порівнює з військовою кампанією? Чи вдалося Жульєну стати в ній переможцем? Відповідь аргументуйте. **21.** Порівняйте поведінку жінок під час суду над Жульєном. Як ви вважаєте, чи кохали вони одну й ту ж саму особу? Хто з них міг би сказати: «Я знаю справжнього Жульєна Сореля»? Обґрунтуйте свою думку. **22.** Знайдіть риси романтизму в романі «Червоне і чорне». Чим це зумовлено? **23.** Знайдіть у тексті роману епізоди, де особливу роль відіграють червоний і чорний кольори. Чи можна вважати ці сцени символічними? Відповідь аргументуйте.



24. Напишіть твір за романом **Стендаля «Червоне і чорне»** на одну з тем:

- «Трагедія гордого серця в ницому суспільстві»;
- «Що призвело Жульєна Сореля до злочину?»;
- «Чи можна поєднати честолюбство й кохання?»;
- «Чи може лицемірство й честолюбство привести людину на вершину влади?».

25. Підготуйте мультимедійну презентацію **«Герої Стендаля у світовому кінематографі»**.



ОНОРЕ де БАЛЬЗАК

(1799–1850)

Правда нагадує гіркий напій, неприємний на смак, але корисний для здоров'я.
О. де Бальзак

Життєвий і творчий шлях

У 1830–1840 рр. у великосвітських салонах Парижа часто можна було побачити незграбного велетня, одягненого без жодної претензії на елегантність. Його вважали смішним, хоча водночас шанували за надзвичайний талант і фантастичну працездатність. Це був Оноре де Бальзак — найвидатніший творець реалістичного роману. Віктор Гюго називав його «першим серед великих, одним із найкращих серед вибраних...».

Майбутній письменник народився в м. Турі 20 травня 1799 р. в сім'ї чиновника. Його дід був хліборобом, а батько, колишній селянин, завдяки своєму практичному розуму й рідкісній енергії домігся досить високих на той час для провінції посад помічника мера й попечителя головної міської лікарні. Пізніше Бальзак витратить чимало сил і енергії на те, щоб приєднати до свого прізвища частку «де», викликаючи іронічні посмішки сучасників.

Батько Оноре був автором кількох соціальних праць. Завдяки фізичному вдосконаленню людини й за допомогою досягнень природознавства він мріяв вирішити соціальні й моральні проблеми свого часу. Син успадкував його світогляд і залізну волю. Як письменник він формувався під впливом розвитку природознавства й позитивної філософії, серед суворої боротьби й жорстокої конкуренції, викликаної зростанням промисловості. Його творчість пронизана прагненням застосувати методи сучасного природознавства в художній літературі, знищити межу, що відокремлює літературу від науки.

Восьмирічного Оноре батьки віддали на виховання у Вандомський колеж із суворими, майже монастирськими традиціями. Йому доводилося дуже скрутно, хлопець отримав репутацію ледаря (і це майбутній творець понад ста романів!), а за непокірливість часто потрапляв до карцеру. Саме тут він захопився читанням книжок. У колежі була дуже велика бібліотека, до того ж Оноре діставав праці тих французьких філософів XVIII ст., які в такому суворому навчальному закладі були заборонені. У 12 років він написав свою першу трагедію, вірші з якої, кепкуючи, любили декламувати його товариші.

Навчаючись у колежі, Оноре захворів, і батьки забрали його в Париж. Вони мріяли, що син стане юристом, тож він закінчив Паризьку школу права (1819). Здобуваючи юридичну освіту, Бальзак одночасно служив у конторі нотаріуса. Переписування найрізноманітніших судових справ і позовів стало для нього справжньою школою життя. У нарисі «Нотар» він зобразив не лише картини з життя клерка паризької нотаріальної контори першої третини XIX ст., а й джерела реалістичного погляду на життя взагалі, які згодом живили могутню ріку його титанічної праці, зокрема «Людську комедію»: *«Відбувши випробувальний термін в одній або кількох нотаріальних конторах, — згадував Бальзак, — вам важко буде залишитися чистим юнаком; ви вже бачили, яким мастилом змащується механізм будь-якого багатства, як мерзенно сперечаються спадкоємці над ще не охололим тілом* (згодом ми побачимо подібну ситуацію в повісті «Гобсек». — *Авт.*). *Тут син подає скаргу на батька, донька — на батьків. Контора — це сповідальня, де пристрасті висипають з мішка свої справжні замисли й де радяться щодо сумнівних справ, шукаючи способи втілити їх у життя».*

Проте Оноре марив кар'єрою письменника, таємно відвідуючи лекції з історії літератури в Сорбонні. Невдовзі було знайдено компромісне рішення: батько два роки матеріально утримував сина, який мав за цей час підтвердити свій мистецький дар написанням конкретного твору. Залишившись у Парижі (сім'я Оноре виїхала зі столиці), юнак повністю занурився в роботу. Він написав історичну трагедію, яка обов'язково мала стати шедевром, адже, на його думку, «неодмінно потрібно або почати з шедевра, або скрутити собі в'язи».

Навесні 1821 р. відбувся сімейний іспит на право Оноре займатися літературою. «Екзаменаційна комісія» одностайно вирішила, що його проба пера не варта жодної уваги, а старий друг сім'ї, викладач ліцею, сказав: «Єдине, що я можу вам порекомендувати, мій юний друже, назавжди забудьте про літературу». Відтоді Бальзак міг розраховувати тільки на власні сили, у матеріальній підтримці сім'я йому відмовила. Щоб якось прожити, він розпочав писати модні тоді готичні, або «чорні», романи (інша назва — «романи жахів і таємниць») і протягом п'яти років опублікував серію творів, які пізніше ніколи не вносив до списку своїх робіт. Проте це не врятувало письменника від матеріальної скрути. Окрім слави, у Бальзака була ще одна пристрасть: він мріяв стати дуже багатим і заради цього здійснював неймовірні комерційні оборудки. Однак і комерсант з нього не вийшов: його «геніальні» плани закінчувалися черговим фінансовим крахом, письменник дедалі більше заплутувався в боргах, з якими розрахувався лише наприкінці життя.

Водночас усе це давало матеріал для спостережень і аналізу реального життя, що, як ми знаємо, є наріжним каменем будівлі



Будинок у Парижі, де жив О. де Бальзак

реалізму. Молодий Бальзак жадібно всотував нові життєві враження, про що згодом написав: «Я жив тоді на маленькій вулиці... Ледиг'єр. Жага до знань закинула мене на мансарду, де я працював ночами, а дні проводив у сусідній Королівській бібліотеці. Я жив скромно... Лише одна пристрасть виводила мене за межу моїх працелюбних звичок: але хіба вона не була ще одним різновидом того самого знання? Я вивчав звичаї передмістя, його жителів, їхні характери. Я був... одягнений так само погано, як робітники, і вони не цуралися мене... Слухаючи цих людей, я міг до кінця зануритися в їхнє життя, я відчував на своїй спині їхнє лахміття, я ходив у їхніх дірявих черевиках. Їхні бажання, їхні потреби — усе поселялося в моїй душі... Я вже знав, для якої потреби може послужити передмістя — ця практична школа революції».

Тому й не дивно, що твори письменника, який вивчав життя різних прошарків суспільства «зсередини», стали «найбільшим зібранням документів про людську природу». Бальзак — типовий письменник-ремісник (згодом його шляхом піде Еміль Золя). На противагу романтикам Бальзак не чекав творчої наснаги, а працював по 15–18 годин на добу, перериваючи роботу лише для того, щоб поснідати і попити каву, яку сам готував: «Працювати... це значить вставати щодня опівночі, писати до восьмої години ранку, за чверть години поснідати, знову працювати до п'ятої, пообідати, лягти спати й завтра почати все спочатку». «У мене тільки робота, робота всепоглинаюча, що спалює всі сили» — ось постійний мотив листів Бальзака.

Проте, незважаючи на непосильну працю, Бальзак не встигав розплачуватися з кредиторами. Боляче ранило письменника й ставлення до нього офіційної преси, що негативно відгукувалася (особливо після виходу у світ роману ***«Втрачені ілюзії»***, де зображений нечесний світ журналістики) про майже кожний новий твір Бальзака: «Я створював мій твір серед лементу ненависті й знущань».

Романи ***«Шагренева шкіра»***, ***«Тридцятирічна жінка»*** й особливо ***«Євгенія Гранде»***, що опубліковані на початку 30-х років XIX ст., прославили Бальзака, якому більше не доводилося шукати видавців. Однак його мрія про збагачення не здійснилася, хоча він писав багато: іноді по декілька творів на рік. Найвідоміші з них: ***«Сільський лікар»***, ***«У пошуках абсолюту»***, ***«Батько Горіо»***, ***«Втрачені ілюзії»***, ***«Сільський священик»***, ***«Господарство холостяка»***, ***«Селяни»***, ***«Кузен Понс»***, ***«Кузина Бетта»***.

Оноре де Бальзак поширював кращі літературні твори серед широких верств населення Франції. Він запропонував друкувати дешеві книжки, першим задумав однотомні видання літературних праць класиків і опублікував (1825–1826) зі своїми примітками твори Мольєра й Лафонтена.

Незважаючи на творчі й фінансові невдачі, Бальзак упевнено прямував до слави. Він став знаменитим навесні 1829 р., коли вийшов друком його історичний роман ***«Шуани, або Бретань в 1799 році»*** про контрреволюційне повстання на півночі Франції. Протягом 1830 р. письменник опублікував майже десяток повістей, що пізніше ввійшли до його циклу творів ***«Людська комедія»***.

Бальзак і Україна

Є щось таємничо-містичне в стосунках між Оноре де Бальзаком та Евеліною Ганською, яка народилася і більшу частину свого життя прожила в Україні. Він називав Евеліну «Північною зіркою» і довгі роки мріяв побувати на її батьківщині. І ось восени 1847 р., після восьми днів виснажливої подорожі шляхами Європи, у золотавому сяйві надвечір'я він уперше побачив маєток Ганської, що нагадав йому водночас і Лувр, і «грецький храм, позолочений сонцем». Цей пишний парково-палацовий ансамбль, розташований у селі Верхівня Ружинського району Житомирської області, був збудований наприкінці XVIII — на початку XIX ст. у класицистичному стилі. У своїх листах Бальзак називав його не інакше, як «маленьким Лувром». Він полюбляв прогулянки доріжками розкішного парку поміж столітніми деревами, захоплювався майстерністю й талановитістю українців. Цікава така «побутова» деталь: Бальзак записав до нотатника 77 (!) рецептів, за якими у Верхівні випікали хліб! Він прожив у маєтку, з невеликими перервами, з 1847 по 1850 рік. У листах до сестри та найближчих друзів Бальзак неодноразово захоплювався українською землею, цим «царством хлібів»: «Неможливо собі уявити, які тут простори, яка родюча ця земля». Саме тут, в Україні, промайнули найщасливіші хвилини життя генія французької та світової літератури.



Евеліна Ганська. *1825 р.*

У 1831 р. була опублікована повість «Шагренева шкіра», що дало можливість Бальзаку відвідувати аристократичні салони.

28 лютого 1832 р. в житті письменника сталася знаменна подія. У цей день Бальзак отримав листа з Одеси з інтригуючим підписом — «Іноземка». Несподівано для себе він відповів на нього. Згодом отримав наступного листа, а пізніше дізнався, що його дописувачка — Евеліна Ганська, багата польська аристократка, піддана Російської імперії, яка живе в Україні. Восени 1833 р. вони познайомилися. Протягом багатьох років тривав їхній унікальний роман у листах.

У 1834 р. Бальзак прийняв принципово важливе рішення: створити величезний цикл творів під назвою *«Людська комедія»*. У 1845 р. він склав його остаточний план і до середини 1846 р. продовжував роботу над ним.

Про Бальзака можна сказати так, як М. Чернявський про Б. Грінченка: «Він більше працював, аніж жив», а сам письменник визнавав: «Головні події мого життя — це мої твори». Однак він аж ніяк не був подібним до такого собі «ченця в літературі», кабінетного самітника: стежив за політичними подіями, читав і перечитував величезну кількість книжок, зустрічався з друзями, серед яких були Віктор Гюго, Жорж Санд, Генріх Гейне, Ференц Ліст.

Улітку 1843 р. письменник уперше приїхав до Росії, де знову зустрівся з Евеліною Ганською. Під час другого приїзду в Російську імперію Бальзак відкрив для себе Україну. Він був захоплений Києвом, який шанобливо називав «другим Римом», українською природою, звичаями, про що писав у листах до своєї сестри й друзів. У 1847 р. хворий письменник поїхав у Верхівню (нині Ружинський район Житомирської області), у маєток Ганської, що знаходився за 60 км від Бердичева. Бальзак пробув там до весни 1848 р., перебуваючи під таємним наглядом поліції. Царський уряд з осторогою ставився до його взаємин з Ганською.



Маєток Евеліни Ганської. *с. Верхівня*

Одруження представниці однієї з найбагатших аристократичних сімей з Бальзаком, на думку царедворців, було б неприйнятним мезальянсом. До того ж за кордон міг бути вивезений один із найбільших капіталів Росії.



Костел св. Варвари.
м. Бердичів

Восени 1848 р. Бальзак знову приїхав у Верхівню. За тодішнього стану його здоров'я така мандрівка була рівнозначною смерті. Евеліна Ганська не поспішала з остаточним рішенням: її попередили, що, одружившись із французом, вона втратить усі права на російські маєтки. Водночас вона розуміла, що Бальзак на порозі смерті: 1849 рік минув у боротьбі з хворобою, він уже нічого не писав.

14 березня 1850 р. у костелі св. Варвари в Бердичеві відбулося вінчання Евеліни Ганської й Оноре де Бальзака, а 18 серпня 1850 р. великого письменника не стало...

Оноре де Бальзак прожив лише п'ятдесят років, залишивши величезну творчу спадщину. Це був письменник-трудівник, який пройшов важку дорогу пошуків і утвердив славу реалізму.

На робочому столі митця стояв бюст Наполеона Бонапарта з написом: «Що він не доробив мечем, я дороблю пером». І дійсно, письменник своїм талантом підкорив увесь світ.

Віктор Гюго в промові, виголошеній над труною Бальзака, сказав: «Усі його твори — це єдина книга, повна життя, яскрава, глибока, де рухається й діє вся наша сучасна цивілізація, утілена в образах цілком реальних, але овіяних сум'яттям і жахом. Дивна книга, що її автор назвав комедією, а міг би назвати історією, книга, у якій поєднуються всі форми й всі стилі... Неусвідомлено для себе самого, хотів він того чи ні, згодний він із цим чи ні, автор цього грандіозного й примхливого творіння належить до могутньої породи письменників-революціонерів».



П. Пікассо. О. де Бальзак.
1952 р.

«ЛЮДСЬКА КОМЕДІЯ»: ТВОРЧА ІСТОРІЯ, СТРУКТУРА ТА ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ

«Людська комедія» – енциклопедія життя Франції першої половини XIX ст.

Оноре де Бальзак остаточно утвердив естетичні принципи реалізму. Якщо Стендаль змалював суспільні прошарки й картини провінційного та столичного життя як щаблі для сходження головного героя суспільною драбиною, то Бальзак прагнув зобразити життя сучасної йому Франції якомога ширше. У межах одного великого роману такий задум утілити було неможливо. Реалістичне зображення безлічі характерів вимагало філософського осмислення, кінцевого обґрунтування єдиною «системою». Тому письменник і створив «Людську комедію», про жанр якої сперечаються й досі: чи це цикл романів, повістей і новел, чи епопея.

Письменника хвилювала проблема вибору шкали життєвих цінностей, життєвого шляху в суспільстві, де керують зиск і егоїзм. Так, життя в цьому суспільстві перетворює щирість почуттів, відкритість душі й серця на цинізм і практицизм, а добрі поривання сприймаються Люсьєном Шардоном, героєм роману «Втрачені ілюзії», лише як омана. Оноре де Бальзак показує згубну владу грошей, яка спотворює стосунки навіть між найближчими людьми. Батько Горіо зосередився на здобуванні грошей — запоруки щастя його доньок. Його любов егоїстична, тому наслідок закономірний — доньки Анастазі й Дельфіна теж обрали гроші сенсом свого життя, а куплені розваги розоряють і доводять до загибелі



Е. Мане. Музика в саду Тюїльрі. *1862 р.*

їхнього батька. У гонитві за золотом деградує татусь Гобсек, опускається до рівня продажного писаки Люсьєн Шардон, утрачає чистоту душі Ежен де Растіньяк. Люди слабкі, тому Бальзак співчуває їм, засуджуючи дійсність, вовчі закони нового суспільства. Недаремно ж сам письменник називав себе «доктором соціальних наук».

«Привітайте мене. Адже щойно з'ясувалося, що я — геній» — так, за спогадами сестри Бальзака, Лори Сюрвіль, письменник сповістив про виникнення нового задуму, аналогів якому тоді ще не було у світовій літературі. Так почав складатися цикл, який у 1842 р. отримав назву «Людська комедія».

Творча історія

Перші замальовки грандіозної праці з'явилися в 1833 р., робота над останніми сторінками закінчилася незадовго до смерті автора (роман «Зворотний бік сучасної історії», 1848). У 1845 р. письменник склав список усіх творів «Людської комедії», що налічував 144 назви. На жаль, повністю реалізувати свій задум він не встиг.

«Людська комедія» мала стати науково-художнім матеріалом для вивчення психології та життя суспільства, сучасного письменнику. Мабуть, вплив наукового духу того часу на Бальзака ні в чому не позначився так яскраво, як у його спробі зібрати свої романи воєдино. У передмові до «Людської комедії» він проводить паралель між законами розвитку тваринного світу й людського суспільства. Згодом Бальзак пов'язав зародження задуму «Людської комедії» з досягненнями сучасного йому природознавства, зокрема із системою «єдності організмів» Ж. де Сент-Ілера, учення якого передувало знаменитій теорії Чарльза Дарвіна. Знайомство з цими науковими відкриттями і досягненнями французької історіографії 1830-х років сприяло становленню художньої системи письменника. Багатоликий і багатовимірний світ «Людської комедії» і є бальзаківською системою «єдності організмів», у якій усе взаємозалежне й взаємообумовлене.

У роки створення «Людської комедії» з уже згаданим Сент-Ілером полемізував інший видатний природознавець — Жорж Леопольд Кюв'є, засновник анатомії та палеонтології. Проте Бальзак, незважаючи на полеміку цих науковців, використав у власній творчості здобутки їх обох. Так, Кюв'є якось сказав: «Дайте мені одну кістку, і я за нею відтворю всю тварину». Бальзак теж часто доводив своє вміння за долею одного персонажа розгледіти й відтворити складний комплекс проблем усього суспільства. Монологи Гобсека є творчим передбаченням тих законів капіталізму, які політекономія відкриє лише через півстоліття після написання «Людської комедії».

Якщо витоки буржуазної Франції пов'язані з величними й трагічними подіями революції 1789 р., то Липнева монархія, на думку Бальзака, була жалюгідною й жорстокою карикатурою на ідеали вождів цієї революції. Трагедія XVIII ст. змінилася комедією середини XIX ст., яку грають — іноді навіть не усвідомлюючи цього (характерний заголовок одного з творів «Людської комедії» — «Комедіанти не усвідомлено для себе») — реальні спадкоємці великих революціонерів. Назвавши свою працю «Людською комедією», Бальзак, по суті, виніс вирок усьому буржуазно-дворянському суспільству свого часу. У цій назві відображено й внутрішній драматизм епопеї, перша частина якої — «Етюди про звичаї» — не випадково поділена на «сцени», як у драмі. Подібно до драматичного твору, «Людська комедія» насичена конфліктними ситуаціями, які обумовлюють необхідність активної дії, жорстокого протиборства антагоністичних інтересів і пристрастей, що закінчується для героя іноді комічно, рідше — мелодраматично, найчастіше ж — трагічно.

Що ж хотів сказати Бальзак своїм неповторним творінням? У листі до пані Карру він пише: «Мій твір має ввібрати всі типи людей, усі суспільні стани, він має втілити всі соціальні зрушення так, щоб жодна життєва ситуація, жодне обличчя, жоден характер, чоловічий чи жіночий, жоден спосіб життя, жодна професія, будь-які погляди, жодна французька провінція, ні бодай що-небудь з дитинства, старості, зрілого віку, з політики, права чи військових справ не виявилися забутими». Не дивно, що письменниця Жорж Санд, висловлюючи свої враження про гігантський твір, сказала, що історики майбутнього будуть вивчати цю епоху за романами Бальзака, а називатися вона буде «Францією епохи Бальзака».

Грандіозний твір вимагав величної назви. Вона прийшла до письменника не відразу, а через десятиліття після виникнення задуму. Бальзака вразив заголовок невдалої поеми Шанселя, який у ній був майже випадковим. А ось для Бальзака він виявився дуже доречним, оскільки не лише пояснював концептуальну суть величного літературного твору, а й асоціативно пов'язував його з шедевром світової літератури — «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі.

Оноре де Бальзак так пояснював обрану назву: «Величезний розмах плану, що водночас охоплює історію й критику суспільства, аналіз його вад та обговорення його основ, дозволяє, я вважаю, дати йому той заголовок, під яким він з'явиться, "Людська комедія". Чи претензійний він, чи тільки правильний? Це вирішать читачі, коли праця буде закінчена».

Час показав, що Бальзак мав рацію, — заголовок виявився правильним. Його твір посів у історії сучасного йому суспільства таке ж місце, як в епоху Середньовіччя поема Данте: великий італієць зробив спробу дати всеохоплююче бачення потойбічного світу, а великий француз — реального, земного.

Структура

«Людська комедія» складається з трьох частин, кожну з яких Бальзак не випадково назвав етюдами, адже французьке слово «etude» дослівно означає «вивчення». Така назва підрозділів цього грандіозного літературного витвору може розцінюватися як ще одне нагадування про прагнення автора до наукової систематизації художнього матеріалу.

Частини епопеї називаються так: «Етюди про звичаї», «Філософські етюди» й «Аналітичні етюди». Центральне місце в ній мають «Етюди про звичаї», у яких письменник виокремив сцени приватного, провінційного, паризького, політичного, військового й сільського життя. Такий розподіл матеріалу подібний до систематизації фактів у наукових розвідках. Звісно, ця схема мала умовний характер, і деякі твори переходили з одного розділу в інший. Відповідно до схеми Бальзак розмістив свої романи так (названі найважливіші твори):

1. «Етюди про звичаї».

Сцени приватного життя: «Дім кішки, що грає в м'яч», «Бал у Со», «Подружня згода», «Побічна сім'я», «Вендета», «Гобсек», «Силует жінки», «Тридцятирічна жінка», «Полковник Шабер», «Покинута жінка», «Батько Горіо», «Шлюбний контракт», «Обідня безбожника», «Дочка Єви», «Беатриса», «Перші кроки в житті».

Сцени провінційного життя: «Євгенія Гранде», «Уславлений Годіссар», «Провінційна муза», «Стара діва», «П'єретта», «Життя холостяка», «Втрачені ілюзії».

Сцени паризького життя: «Історія тринадцяти», «Фачино Кане», «Історія величі та падіння Цезаря Біротто», «Банкірський дім Нусінгена», «Ділова людина», «Принц богеми», «Блиск і злидні куртизанок», «Таємниці княгині де Кадиньян», «Кузина Бетта», «Кузен Понс».

Сцени політичного життя: «Зворотний бік сучасної історії», «Темна справа», «Епізоди доби терору».

Сцени військового життя: «Шуани», «Пристрасть у пустелі».

Сцени сільського життя: «Сільський лікар», «Сільський священик», «Селяни».

2. «Філософські етюди».

«Шагренева шкіра», «Прощений Мельмот», «Невідомий шедевр», «Гамбара», «Массимилла Доні», «Прокляте дитя», «У пошуках абсолюту», «Марани», «Прощай», «Кат», «Драма на березі моря», «Червоний готель», «Еліксир довголіття».

3. «Аналітичні етюди».

«Фізіологія шлюбу», «Дрібні знегоди подружнього життя».



Оноре де Бальзак

Отже, згідно з планом 1834 р., у майбутній епопеї мали бути три великі частини, подібні до трьох ярусів колосальної піраміди, які піднімаються один над одним.

Фундамент піраміди — «Етюди про звичаї», у яких Бальзак хотів зобразити французьке життя в усіх його проявах і деталях, «як воно є». «Тут, — наголошував він, — вигадані факти не знайдуть місця...», оскільки буде описане «лише те, що відбувається всюди».

Другий ярус — «Філософські етюди», оскільки «після наслідків треба показати причини», після «огляду суспільства» необхідно «винести йому вирок».

І нарешті, третій — «Аналітичні етюди», де «мають бути визначені витоки речей». «Звичаї, — продовжує Бальзак, — це спектакль, причини — це лаштунки й механізми сцени. У міру того, як твір досягає висот думки, він, немов спіраль, стискується й ущільнюється. Якщо для "Етюдів про звичаї" знадобиться двадцять чотири томи, то для "Філософських етюдів" потрібно буде всього п'ятнадцять, а для "Аналітичних етюдів" — лише дев'ять».

Творіння, подібного до «Людської комедії», у світовій літературі ще не було. Це розумів і сам Бальзак: «Набравшись терпіння й мужності, я, можливо, доведу до кінця книгу про Францію XIX ст., книгу, на відсутність якої ми всі ремствуємо і якої, на жаль, не залишили нам про свою цивілізацію ані Рим, ані Афіни, ані Мемфіс, ані Персія, ані Індія». Отже, письменник добре усвідомлював значення свого твору у всесвітньо-історичному масштабі.

Для створення грандіозного літературного полотна Бальзак вважав базовим принципом об'єктивність: «Істориком мало стати французьке суспільство, мені ж залишалося лише бути його секретарем». Водночас автор «Людської комедії» — це не такий собі безсторонній стенографіст звичаїв: «Суть письменника і те, що робить його письменником і, не побоюся сказати, прирівнює його до державного діяча, а можливо, і ставить вище за нього, — це певна точка зору на людські справи, повна вірність принципам». Тож не дивно, що «Людська комедія» має конкретну ідейну основу, яка змінювалася разом з естетичними принципами й уподобаннями самого Бальзака, але в цілому сформувалася до 1834 р.

Пригадаймо, що, називаючи частини епопеї етюдами, Бальзак свідомо порівнював свою художню творчість із заняттями вченого.

Адже в обох видах діяльності ретельно досліджується живий організм сучасного суспільства — від його розмаїтої й мінливої економічної структури до високих сфер інтелектуальної, політичної й наукової думки, того, що називається духом епохи. Згодом Бальзак писав: «Мені потрібно було вивчити основи або одну загальну основу... соціальних явищ, відкрити прихований зміст величезного зібрання типів, пристрастей і подій». Цей основний «соціальний двигун» він убачав у боротьбі егоїстичних пристрастей і матеріальних інтересів, що характеризують суспільне й приватне життя у Франції першої половини XIX ст. І саме цим «двигуном», на думку письменника, обумовлена неминучість зміни феодалізму (стосовно інертної доби панування аристократів) капіталізмом (енергійною добою володарювання буржуазії).

Ad Fontes

Бальзак у «Людській комедії» дає найкращу реалістичну історію французького суспільства, описуючи у вигляді хроніки майже рік за роком, з 1816 по 1848 р., як посилюється проникнення буржуазії, що піднімається, до дворянського суспільства, показує, як останні залишки цього зразкового для нього суспільства або поступалися натиску вульгарного багатія-вискочня, або були ним розбещені... Навколо цієї центральної картини Бальзак зосереджує всю історію французького суспільства, з якої я навіть у сенсі економічних деталей довідався більше... аніж із книг усіх фахівців — істориків, економістів, статистиків цього періоду, разом узятих...

Ф. Енгельс

У «Людській комедії» Бальзак прагнув простежити, як цей основний процес виявляється в різних сферах суспільного й приватного життя, долях конкретних людей, які належать до різних суспільних груп — від аристократів до трудівників міста й села. Отже, письменник насправді мав усі підстави називати себе «доктором соціальних наук».

Однак у процесі втілення планів у життя обсяг «Людської комедії» чимдалі збільшувався. Уже в 1844 р., укладаючи каталог, що містив усе створене, й те, що має бути написаним, Бальзак, окрім 97 творів, назвав ще 56. А після смерті письменника, вивчивши його архів, французький учений Ш. де Ловенжуль опублікував назви ще 53 романів, до яких варто було б додати більше сотні нарисів, що існують у вигляді заміток. «Подумати тільки, скільки в уяві Бальзака вирує назв, скільки персонажів, які виростають, немов гриби, скільки сюжетів — у цьому є щось від плодючості та марнотратства... самої природи», — зауважував французький бальзакознавець М. Бардеш.

І дійсно, автор «Людської комедії», як і Бог, творить свій власний поетичний світ, неначе стаючи суперником самої Природи. Світ цей, подібно до Природи, має практично безмежну здатність до саморозвитку. Тож якби Бальзак прожив ще навіть ціле століття, «Людська комедія» все одно не була б закінчена.

Засоби забезпечення зв'язності, тематика, жанрові особливості

У «Людській комедії» понад дві тисячі персонажів! І читач знає про кожного з них усе в деталях: їхнє походження, батьків (а іноді навіть і далеких предків), родичів, друзів і ворогів, колишні й теперішні прибутки й заняття, точні адреси, обстановку квартир, уміст гардеробів і навіть імена кравців, які пошили їм костюми. Історія бальзаківських героїв зазвичай не закінчується в певному творі. Переходячи в інші романи, повісті й новели, вони продовжують жити, у них бувають злети й падіння, надії та розчарування, радості й муки, оскільки живе саме суспільство, органічними частками якого вони є. Взаємозв'язок цих «героїв, які повертаються» цементує єдність «Людської комедії», скріплюючи фрагменти в єдине грандіозне літературне полотно.

Задум епопеї виник у Бальзака тоді, коли деякі твори, що пізніше ввійшли до неї, були вже написані. Це потребувало їхньої певної переробки. «Людську комедію» письменник будував за принципом циклічності: більшість персонажів діють у кількох творах, виступаючи головними дійовими особами в одних і епізодичними — в інших. Бальзак сміливо відмовився від сюжету, де біографія того чи іншого героя подається повністю (як це зробив Стендаль у «Червоному і чорному»). Натомість він начебто «дозує» інформацію про життя певного героя, тим самим своєрідно зв'язуючи ті твори, де є згадані фрагменти (до того ж спонукаючи читача до ретельного прочитання не одного, а кількох творів). Наприклад, тільки прочитавши кілька романів, ми дізнаємося все про кар'єру Растіньяка, кохання Анастазі де Ресто й Максима де Трая, долю банкірського дому Нусінгена тощо.

Окрім того, прийом «повернення» персонажів дає змогу авторові вписати до «Людської комедії» твори, що раніше вже були опубліковані, зокрема повість «Гобсек», де розповідається про Анастазі де Ресто.

Так реалізується базовий композиційний принцип «Людської комедії» — взаємозв'язок і взаємодія різних частин циклу (наприклад, дія у творах «Гобсек» і «Батько Горіо» відбувається майже одночасно, є в них і спільний персонаж — Анастазі де Ресто, донька батька Горіо й дружина графа де Ресто).

Отже, головною темою, що об'єднує ці різні твори в одне ціле, було прагнення пояснити закономірності розвитку суспільства, особливо — зміну суспільних формацій. Бальзак був обізнаний з науковими відкриттями, зокрема в царині природничих наук. Його цікавили не лише конкретні теми й проблеми, а їх взаємозв'язок, не лише окремі пристрасті, а й формування людини внаслідок впливу цих пристрастей і середовища.



З. Церетелі. Пам'ятник О. де Бальзаку і його творінню — «Людській комедії». *м. Атадá. 2004 р.*

Тобто за аналогією з природничими науками Бальзак хотів показати й дослідити, як буржуазія іде на зміну аристократії, якими рисами відрізняються ці «соціальні види» і, головне, що буде далі.

Ці методи дали змогу Бальзакові зробити у своєму творі певні висновки про деградацію людини в буржуазному суспільстві. Письменник акцентує увагу на ще одному важливому мотиві вчинків — прагненні людей (причому представників усіх суспільних прошарків) до збагачення. Проте велика заслуга автора полягає в тому, що вплив середовища він не абсолютизував: зрештою, людина сама обирає свій шлях і відповідає за власний вибір.

Усі теми творів Бальзака годі й перелічити. Важливо те, що автор чи не вперше в історії літератури широко використовує як основу своїх сюжетів, здавалося б, зовсім «не художні» теми: збагачення й банкрутство торговця, історія маєтку, що змінює власника, спекуляція земельними наділами, фінансові афери, тяжба щодо заповіту. У його романах саме ці події й визначають стосунки батьків і дітей, жінок і чоловіків.

«Людська комедія» Бальзака стоїть у світовій літературі осібно. Тому визначити жанр цього твору точно й однозначно дуже проблематично. Найчастіше трапляються два визначення: цикл

романів і епопея. Навряд чи вони повністю визначають жанр «Людської комедії». Формально — це цикл романів, а точніше — творів. Однак у багатьох із них немає звичних засобів зв'язку між собою — наприклад, ані сюжети, ані проблематика, ані спільні герої не пов'язують між собою романи «Шуани», «Селяни», «Блиск і злидні куртизанок» і повість «Шагренева шкіра». І таких прикладів можна навести чимало. Визначення «епопея» теж стосується «Людської комедії» лише частково. Для епопеї, у сучасному її розумінні, характерна наявність головних героїв і спільного сюжету, чого не знаходимо в грандіозному творінні Бальзака.

Проте сама ідея створення не окремих творів, а єдиного циклу, яка належить О. де Бальзаку, виявилася дуже продуктивною. Так, у XIX ст. в Е. Золя виник задум створити цикл «Ругон-Маккари», а в А. Франса — «Сучасну історію», на початку XX ст. написана «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі. Сучасні письменники (наприклад, Ж. Амаду або В. Фолкнер) також користуються відкриттям Бальзака.

ПОВІСТЬ «ГОБСЕК»

Неоднозначна постать Гобсека

У повісті «Гобсек» О. де Бальзак ускладнює розуміння читачем образу головного персонажа. Ми сприймаємо Гобсека під трьома кутами зору: його жертв, адвоката Дервіля і так, як він сприймає себе сам.

Отже, яким бачать Гобсека його клієнти? Для них він — людина без серця, яка використовує будь-які засоби для збагачення. Тут сумнівів немає: Гобсек — він і є гобсек, тобто живоїд. До того ж у деяких ситуаціях лихвар не дотримує даного ним слова. Так, пообіцявши пані де Ресто прийти за грошима наступного дня, він уже через кілька хвилин шантажує її в присутності чоловіка й отримує діамант, коштовність якого значно перевищує суму боргу. Відсутні в Гобсека й родинні почуття, адже він ніяк не відреагував на смерть своєї найближчої родички — Чарівної Голландки.

На початку знайомства Дервіль сприймає старого як людину-автомат, людину-вексель. Ось слова адвоката про нього: *«Якщо людяність, спілкування між людьми вважати своєрідною релігією, то Гобсека можна було назвати атеїстом»*.

Отже, перед нами начебто повністю негативний образ. Проте чому ж Дервіль заявляє, що на випадок своєї смерті не бажав би для дітей кращого опікуна, аніж цей живоїд? Хіба нормальна людина побажає щось погане своїм дітям? Він не дає зовсім негативну

оцінку Гобсекові в розмові з графом де Ресто: *«У ньому живуть дві істоти: скнара та філософ, істота підла й мисляча»*. У кінці повісті адвокат Дервіль майже ніжно називає лихваря *«старим немовлям»*, у якого іграшки — діаманти. Однак це не робить його привабливішим для читача: «старе немовля» бере з Дервіля високі відсотки та ще й називає себе його другом, отримуючи, окрім того, право на обіди й безкоштовне ведення справ. Описання товарів, що псуються в комірчині Гобсека, довершує картину моральної та духовної деградації цього героя.

Згадаймо також точку зору про Гобсека, якого не лише Дервіль, а й граф де Ресто називає філософом: *«Я старанно зібрав відомості про ту людину, якій ви зобов'язані своїм становищем... і з усіх моїх відомостей видно, що цей Гобсек — філософ зі школи кініків»*. Чи не зависока оцінка для лихваря, у якого тільки один Бог — Нажива?

Гобсек саркастично каже Дервілю: *«У мене принципи змінювались згідно з обставинами, — доводилося змінювати їх залежно від географічних широт. Те, що в Європі викликає захоплення, в Азії карається. Те, що в Парижі вважають пороком, за Азорськими островами визнається за необхідне. Нема на землі нічого міцного, є тільки умовності, і в кожному кліматі вони різні»*.

Кініки

Однією з найвідоміших філософських шкіл античного світу була школа кініків. Її в IV ст. до н. е. заснував Антисфен Афінський, який викладав у гімнасії Кіносарг (Гостроокий пес) при храмі Геракла. Антисфен вважав, що жити потрібно так, як живе собака: поєднувати простоту життя з презирством до умовностей. Головним завданням філософії кініки вважали пізнання внутрішнього світу людини. Самообмеження й незалежність існування, зокрема, від родини, суспільства й держави — це те, до чого прагнули ці філософи. Вони визнавали лише практичний розум, що був тісно пов'язаний з житейською мудрістю. Водночас кініки мали бути вірними, хоробрими і вдячними.

Найвідомішим філософом-кініком є Діоген із Синопа (близько 408–323 рр. до н.е.), який жив у глиняній діжці для води на афінській площі. Він вважав себе громадянином Всесвіту, а не державиполіса. Діоген жив надзвичайно скромно, навіть аскетично. Про нього існує багато легенд. Кажуть, якось здивовані афіняни запитали Діогена, чому він просить милостиню... у статуї. Діоген незворушно відповів, що хоче так привчити себе до того, що люди часто не задовольняють його прохання.



Ж. К. Жером. Діоген із Синопа. *Фрагмент. 1860 р.*

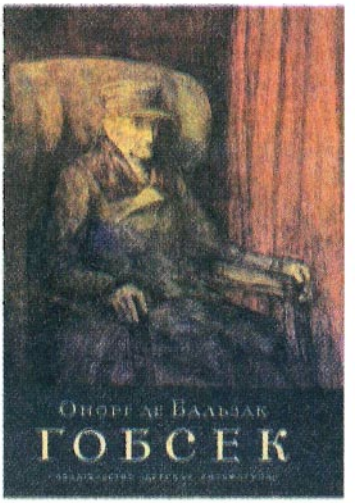
Варто зауважити, що такий монолог героя у творі Бальзака не випадковий. Цей знавець суспільства глибоко досліджував його моральний стан. Уявлення письменника про зміст сучасного йому життя, про чинники, що керують сучасною людиною, найкраще можна сформулювати словами, які він укладає в уста каторжника Вотрена, що повчає молодого студента: «Вискочити в люди — ось задача, яку прагнуть вирішити 50 000 молодих людей у вашому становищі. І ви — одиниця в цій сумі. Подумайте, які зусилля знадобляться від вас, наскільки запеклою буде боротьба! Ви будете пожирати один одного, як павуки! Принципів нема, а є події; і законів нема, а є виключно обставини, до яких пристосовується розумна людина, щоб торгувати ними по-своєму. Порок тепер у силі, а таланти рідкісні. Чесність ні на що не годиться. Треба врізатися в цей натовп, немов бомба, або прокрастися в неї, як виразка» («Батько Горіо»).

Влада золота та її філософія в повісті «Гобсек»

«Для того, хто волею-неволею пристосовувався до всіх суспільних мірок, — продовжує Гобсек, — усілякі ваші моральні правила та переконання — порожні слова. Непорушне лише одне-єдине почуття, закладене в нас самою природою: інстинкт самозбереження. У державах європейської цивілізації цей інстинкт іменується особистими інтересами. Ось поживете стільки, скільки я, тоді дізнаєтесь, що з усіх живих благ тільки одне досить надійне, щоби було варто людині гнатися за ним. Це золото. У золоті зосереджені всі сили людства». Як бачимо, золото для Гобсека є не лише засобом і метою збагачення, як вважає багато хто з оточення і особливо клієнтів лихваря, а ще й засобом отримання незалежності, адже в ньому «все міститься в зародку і все воно дає реально». Старий філософ продовжує: *«Я володію світом, не стомлюючи себе, а світ не має наді мною ані найменшої влади».* Він чудово знає потаємні пружини, які приводять суспільство в рух. *«Я досить багатий, аби купувати людську совість, управляти всесильними міністрами через їхніх фаворитів. Хіба це не влада? Я можу, якщо забажаю, володіти найчарівнішими жінками та купувати найніжніші ласки. Хіба це не насолода? А хіба влада та насолода не є сутністю вашого нового суспільного ладу? Що таке життя, як не машина, яку приводять у рух гроші? Золото — ось духовна сутність усього теперішнього суспільства».* Ось тобі й старий скнара! І як тонко Бальзак відчував глибинну сутність нового суспільного устрою, який ішов на зміну монархії.

Сам Гобсек називає себе помстою, докором сумління. Він любить бруднити *«черевиками килими в багатих людей — не через дрібне самолюбство, а щоб дати відчути пазурі на лапі Невідворотності».* Внутрішній монолог Гобсека в будинку Анастазі де Ресто

подібний на запальну звинувачувальну промову: *«Для охорони свого майна багатії придумали трибунали, суддів, гільйотину, до якої, як метелики на смертельний вогонь, самі летять, дурні. Однак для вас, для людей, які на шовкові сплять і шовком укриваються, існує дещо інше: докори сумління, скрегіт зубовий, який ховається за посмішку, химери з лев'ячими пащами, які впиваються пазурами вам у серце»*. Гобсек і його колеги, як вони вважають, виконують функції вищої справедливості, правосуддя. Не випадково кав'ярня, де вони збираються й діляться своїми планами й таємницями, називається «Феміда» (в еллінів — богиня правосуддя). Гобсек порівнює себе з Верховним Суддею — Богом: *«У мене погляд, як у Господа Бога: я читаю у серцях. Від мене ніщо не сховається»*.



Обкладинка до повісті О. де Бальзака «Гобсек»

Проте сила й секрет повісті в тому, що Гобсек, який чудово розумів владу грошей над людьми, сам не зміг протистояти їхньому згубному впливові: наприкінці твору ми бачимо вже не філософа, а жалюгідну істоту, яка агонізує в порожньому будинку, повному золота й зіпсованих продуктів.

Може здатися, що лихвареві не притаманні ніякі людські почуття. Та чи це так? Він сам розповідає, як йому сподобалася Анастазі де Ресто, як він замилувався Фанні Мальво.

Не випадково автор дає не цілісну біографію героя, а, сказати б, штрихи до неї. Мати Гобсека — єврейка, батько — голландець. Своєї національності він не відчував, відпливши з батьківщини десятирічним юнгою на кораблі. Потім довго мандрував, аж доки остаточно не зупинився в столиці світу — Парижі. Отже, Гобсек — істота позанаціональна. Нам невідомо, чи був він релігійною людиною, але молився на золото. Як він прийшов до ідеї обожнювання грошей? З тексту відомо, що герой знався з багатьма видатними людьми своєї епохи, боровся за незалежність Америки, зазнав багато розчарувань. Достеменно не відомо, як він нажив свій капітал, чим торгував — «чи то товаром, чи то людьми, чи то державними таємницями».

Та й «жорстокість» Гобсека пояснюється не лише прагненням будь-що отримати свій прибуток. Іноді можна прочитати звинувачення на його адресу в тому, що він не допоміг Дервілю безкорисливо, а взяв з нього високий відсоток. Однак послухаймо самого

лихваря: *«Я беру за кредит по-різному, щонайменше п'ятдесят відсотків, сто, двісті, а коли й п'ятсот»*. Тобто п'ятнадцять відсотків, які він узяв з Дервіля, можна розглядати як благодіяння, а не жорстокість. А яку роль відіграв Гобсек у долі Фанні Мальво? Чому це лихвареві необхідно було особисто побачити дівчину, адже гроші для сплати за векселем були залишені в служниці? Яскрава суперечність: два векселі — дві боржниці. Одна — графиня де Ресто, яка легко могла б знайти гроші, щоб погасити вексель. А інша — бідна дівчина, швачка, її вексель мав бути безнадійним. Проте саме він і був оплачений. Без сумніву, Гобсека, який «читав у людських серцях», зацікавила така порядна у фінансових справах персона. Чим же закінчився для Фанні візит Гобсека? Весіллям з Дервілем, після якого вони стали щасливим подружжям. То кому ж зобов'язана ця пара своїм щастям? Живоїду? Отже, його правосуддя не тільки карає, а й винагороджує.

Гобсек жорстоко поводить себе в спальні графині де Ресто в присутності її чоловіка. Чи тільки прагнення до наживи зумовлює таку поведінку? Ні. Уже тоді він ніби передбачив подальшу долю жінки, яка все більше заплутується в тенетах брудних зв'язків з коханцем. Проте урок не пішов на користь: графиня не лише заставила родинні коштовності, а й цинічно нишпорила в постелі щойно померлого чоловіка, шукаючи жадані документи про спадщину.

Здавалося б, Гобсек винагороджений за вексель графині повністю, і навіть більше. Ціна діаманта значно перевищує борг. До речі, колишній власниці коштовного каменя і не спало б на думку висувати лихвареві які-небудь претензії з цього приводу. Однак... Гобсек повертає боржниці зайві двісті франків. Як же тут бути з ідеєю збагачення будь-якими засобами? Згодом Гобсек, привласнивши маєток де Ресто, повністю виправдає характеристику живоїда. А в кінці твору ми дізнаємося, що Ернест де Ресто отримав



С. Адіванкін. Ілюстрація до повісті О. де Бальзака «Гобсек». *1980-і роки*

Гобсек як тип

Бальзак неодноразово казав, що створює не портрети певних осіб, а узагальнюючі образи, часто користуючись гіперболізацією. Однак при цьому письменникові вдалося запобігти схематизації та одностороннього зображення своїх героїв.

«Тип, — зауважував Бальзак, — це персонаж, що узагальнює в собі характерні риси всіх тих, які з ним більш-менш подібні, зразок роду». При цьому тип як явище мистецтва — істотно відмінний від явищ самого життя, від своїх прототипів. «Між цим типом і багатьма особами даної епохи» можна знайти точки дотику, але, попереджав Бальзак, якби герой «виявився однією з цих осіб, це було б обвинувачувальним вироком авторові, тому що його персонаж не став би вже відкриттям».

документи, які дали йому можливість вступити у володіння майном покійного батька. Звідки вони взялися? Власник цих паперів — Гобсек. Чому ж він вичікував, а не віддав їх молодому графові раніше? Не бажав розпрощатися бодай з найменшою часткою своїх багатств? Ні, Гобсек вважав, що молодий де Ресто ще не готовий правильно розпоряджатися такими великими грішми: *«У нещасті він багато чого навчиться, пізнає ціну грошам, ціну людям — і чоловікам, і жінкам. Хай попливає по хвилях паризького моря. А коли стане вправним лоцманом, ми зробимо його капітаном»*. Принагідно відзначимо «морську» лексику: *море, лоцман, капітан* — колишній юнга її не забув.



Д. Штеренберг. Ілюстрація до повісті О. де Бальзака «Гобсек». *XIX ст.*

Гобсек не такий уже й байдужий до долі своїх родичів: знає, що в Чарівної Голландки є донька, її звати Вогник — саме їй він заповів свою спадщину. Чому ж Гобсек не підтримував стосунків із родичами? Можливо, причина не тільки в тому, що боявся спадкоємців, які будуть з нетерпінням чекати його смерті, а в тому, що жінки в їхньому роду ніколи не виходили заміж. У рятівну силу благодіянь Гобсек не вірив: *«...якщо самому добродію і не шкодить благодіяння, то для того, кому воно зроблено, ця милість буває згубною»*. А свою поведінку стосовно Дервіля він пояснює так: *«Сину мій, я позбавив тебе від вдячності, я дав тобі право вважати, що ти мені нічим не зобов'язаний. І тому ми з тобою найкращі у світі друзі»*.

Виявляється, що Гобсек мав рацію, коли дізнаємося про долю його спадщини («Блиск і злидні куртизанок») — багатство не зробило Вогник щасливою, вона померла. Проте якби Вогник отримала гроші раніше, то, мабуть, промарнувала б їх, так нічого й не змінивши у своєму житті.



Г. Бюсьєр. Ілюстрація до повісті О. де Бальзака «Блиск і злидні куртизанок». *1897 р.*

Отже, образ Гобсека складний і неоднозначний. Він розумний, проникливий, тонкий психолог, який карає одних і робить добро іншим. Золото зробило його своїм жерцем, філософом, рабом. Однак справжньої свободи Гобсек не здобув, тому що не тільки не зміг звільнитися від влади грошей, а й став

філософом і поетом цієї влади, що й призвело його до повної моральної деградації.

Скільки ж гобсеків у повісті Бальзака? Хоча «татусь» Гобсек помер, але гобсек — живий, і він набагато страшніший, аніж старий лихвар. Це невситиме прагнення до збагачення, яке діє на деяких представників людського роду з якоюсь фатальною невідворотністю.

Насамкінець зазначимо, що влада золота поширюється не лише на буржуа, лихварів чи банкірів (тобто «нових» героїв того часу), а й на рафінованих спадкових аристократів. Так, віконтеса де Гранльє спочатку категорично не хотіла родичатися зі збіднілою графинею де Ресто, яка до того ж мала сумнівну репутацію, передумала й усе-таки погодилася коли-небудь повернутися до цього питання, але поставила таку умову: *«Гаразд, гаразд, дорогий Дервілю, ми подумаємо, — відповіла пані де Гранльє. — Графу Ернестові треба бути дуже багатим, щоб наша родина захотіла породичатися з його матір'ю. Не забувайте, що мій син рано чи пізно стане герцогом де Гранльє й об'єднає статки двох відгалужень нашого роду. Я хочу, щоб він мав зятя собі до пари»*. А що ж зміниться, якщо молодий граф де Ресто розбагатіє? Принаймні йдеться не про моральність, а про заможність Анастазі де Ресто. Отже, і у вищому світі все вирішують гроші.

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ПОВІСТІ «ГОБСЕК»

Анастазі де Ресто

Як і в романі Стендаля «Червоне і чорне», у повісті Бальзака «Гобсек» важливе значення мають жіночі образи. Це не випадково, оскільки дослідження психології й соціальної ролі жінки є однією з ключових тем реалістичної літератури. Дві центральні жіночі постаті — Анастазі де Ресто й Фанні Мальво — перебувають у чіткій і різкій опозиції. Колись видатний французький культуролог Ролан Барт влучно відзначив, що «порівняння — це пошук відмінностей на основі подібності». Застосуємо його формулу щодо цих персонажів. Що в них подібне, а що — відмінне?

Отже, обидві героїні молоді й привабливі зовнішньо. Уперше про Анастазі де Ресто згадує Гобсек: *«Яку красуню я там побачив! У поспіху вона тільки накинула на голі плечі кашемірову шаль і куталася в неї так уміло, що під шаллю легко вгадувалися форми її прегарного тіла. Голова в графині була недбало пов'язана, наче в креолки, яскравою шовковою хустинкою, з-під якої вибивалися пишні чорні кучері. Вона сподобалася мені»*. Як бачимо, красу молодої жінки поцінував навіть «старий скнара» і «сухар».

Не з меншою симпатією зображено також портрет Фанні Мальво: *«Мене прийняла мадемуазель Фанні, молода дівчина, вдягнена просто, але з вишуканістю парижанки; у неї була граціозна голівка, свіже личко, привітний погляд; красиво зачесане каштанове волосся, спускаючись двома півкругами і прикриваючи скроні, надавало якогось витонченого виразу її голубим очам, чистим, наче кришталь. Денне світло, пробиваючись крізь фіранки на вікнах, осявало м'яким світінням увесь її скромний вид».*

Оноре де Бальзак надзвичайно майстерно будує оповідь: ситуація дзеркальна — обидві жінки заборгували по одній тисячі франків і мали повернути ці гроші в один день! Інакше кажучи, лихвар Гобсек, аби стягти борги за векселями, мав їх побачити одночасно. Тому-то й різниця між цими героїнями проявляється ще контрастніше, вона підкреслена зумисне.

Для аристократки, яка щороку витрачає по дві тисячі франків лише на прання *(«На ній був пеньюар, оздоблений білосніжним рюшем, — отже, не менше двох тисяч франків на рік тут витрачали тільки на пралю, адже не кожна візьметься за прання такої тонкої білизни»)*, погасити кредит на тисячу франків — не проблема. Натомість для міщанки, простої швачки Фанні Мальво *(«Цю дівчину нестатки змушували трудитися, не розгинаючи спини»)* тисяча франків були величезною сумою, тож відкупитися від Гобсека для неї буде проблематично. А що ж вийшло натомість? Швачка не лише була готова повернути свій борг уже зранку, а й залишила гроші воротарці, коли пішла після нічної роботи покупатися в Сені, аби та віддала ці гроші Гобсекові. А ось пишна графиня, не маючи чим сплатити борг і злякавшись чоловіка, який несподівано зайшов до її спальні, похапцем віддала лихвареві діамант, вартість якого на двадцять відсотків перевищувала суму боргу. А таке ставлення до родинних коштовностей — прямий шлях до боргової ями й знеславлення свого чесного імені.

До того ж якщо Фанні дала свою боргову розписку торговцю полотном (вона, як швачка, взяла в нього в борг полотно для роботи), то Анастазі де Ресто оплачувала навіть не свій вексель, а борги свого коханця, Максима де Трая. Молода аристократка фактично потрапила в полон до цього бездушного *«молодого франта, що став її злим генієм, панував над нею, користаючись з усіх її слабостей: гордині, ревності, прагнення до втіх, до світської марноти»* і *«навіть чесноти цієї жінки він використовував у своїх інтересах, умів розчулити її до сліз, пробудити в ній великодушність, зловживав її ніжністю й відданістю і дорого продавав їй злочинні втіхи»*. Потрібно зазначити, що Гобсек передбачив крах цієї пари ще тоді, коли йому до рук потрапив їхній перший вексель: *«І на його обличчі я прочитав усе майбутнє графині. Цей білявий красень, цей холодний,*



Е. Тюдюз. Ілюстрація до повісті О. де Бальзака «Гобсек». *1897 р.*

бездушний картяр і сам розориться, і розорить графиню, розорить її чоловіка, розорить дітей, проциндрить їхню спадщину, та й у багатьох інших салонах учинить розгром страшніший, аніж артилерійська батарея у ворожому полку».

Зауважимо, що тогочасна критика й аристократи неодноразово дорікали Бальзаку (і сам він не без гордощів і задоволення писав шляхетну частку «де» перед своїм прізвищем) за те, що він зобразив аристократів украй негативно. Так, він дійсно симпатизував аристократам, але його творчість (зокрема, і повість «Гобсек») тим і цікава, що, як справжній реаліст, він зображує «життя, як воно є» і людей, «якими вони є»: тобто об'єктивно, а отже, критикує як аристократів, так і буржуа. Так, коли Максим де Трай, добившись від Анастазі де Ресто чергової сплати своїх боргів і попередивши Гобсека й Дервіля зберігати цю оборудку в таємниці, бо, мовляв, проллється або їхня, або його кров, у відповідь отримав убивчу характеристику лихваря: *«Щоб пролити свою кров, хлопче, треба мати її, а у тебе в жилах багно замість крові».*

Однак протилежність героїнь реалізується не лише на рівні портретів, а й в інтер'єрі житла. Так, у розкішній спальні графині панує безлад — господиня всю ніч веселилася на балу й не мала сил навести бодай елементарний лад у своїх речах: *«Розкрита зібгана постіль свідчила про тривожний сон. На ведмежій шкурі, розстеленій під левами, вирізьбленими на ліжку з червоного дерева, біліли атласні черевички, що їх жінка недбало скинула там, повернувшись стомлена з балу. Зі спинки стільця звисала пом'ята сукня, торкаючись рукавами підлоги. Панчохи, які здуло б найлегшим подихом вітерцю, обвилися навкруг ніжки крісла. Шухляди комода лишилися висунутими. По всій кімнаті були розкидані квіти, діаманти, рукавички, букет, пояс. Усюди була розкіш і безлад, краса, позбавлена гармонії».* Узагалі гармонія — це і є краса, а тут *«краса, позбавлена гармонії».* Недаремно ж кажуть, що зовнішня охайність людини пов'язана з її внутрішньою гармонією, і, навпаки, — зовнішній безлад майже завжди пов'язаний з душевним безладом. Науковці навіть стверджують, що деградація людини на безлюдному острові (ще раз пригадаймо Робінзона, який у таких умовах не лише не

деградував, а й удосконалився!) починається із збайдужіння до своєї зовнішності.

Звичайно, на балу, поміж розкішно вбраної публіки, а особливо в присутності Максима де Трая, пані Анастазі грала роль блискучої дами. Проте цей блиск був показним, це була мішура, сказати б, «про людське око». А усамітнившись, молода жінка мала чимдалі менше сил навести лад і у своєму вбранні, і в душі. Так поволі й непомітно гине здорове дерево: сторонній спостерігач спочатку бачить ще неушкоджену кору й зелену крону, але зсередини його вже нищить черва. Так само й Анастазі де Ресто — зовні вона ще привабліва *(«І все ж таки в ній нуртувала природна енергія, й усі ці сліди нерозважливого життя не псували її краси»)*, але проникливе око Гобсека побачило: зсередини цю жінку вже підточували безпутство, брехня й розпуста. Він каже Дервілю про свої подальші спостереження за інтер'єром спальні графині де Ресто: *«Та вже злидні, причаєні під усією цією розкішшю, підводили голову й загрожували цій дамі або її коханому, показуючи свої гострі зуби. Стомлене обличчя графині пасувало до її спальні* (а це вже елемент психологічного портрета, з яким ми зустрічалися в Стендаля. — *Авт.*), *усіяної рештками вчорашнього торжества. Дивлячись на розкидані повсюди одежини та прикраси, я відчув жалість: ще вчора вони складали її убір і хтось милувався ними. Ці ознаки кохання, отруєного каяттям, ознаки розкоші, суєти та легковажного життя свідчили про танталові зусилля впіймати швидкоплинні насолоди. Риси її обличчя немов застигли, темні плями під очима позначалися різкіше, аніж звичайно»*. Майстерність та інтелект письменника відчувається у використанні образів і крилатих висловів з античної міфології. Так, вираз «танталові муки» (у Бальзака — «танталові зусилля») означає страждання, що виникають від споглядання начебто дуже близької мети, але одночасної неможливості її досягнення. Так, Анастазі де Ресто, перебуваючи у вирі розпусти, ніяк не могла «впіймати швидкоплинні насолоди». Отже, перед нами картина поступової деградації цієї аристократки.

Зовсім протилежним є вигляд скромної квартири Фанні Мальво, що жила в бідному районі Парижа, у дворі, куди не потрапляє сонце: *«Вузькими крутими сходами я піднявся на шостий поверх, і мене впустили у квартиру з двох кімнат, де все блищало чистотою, як нова монета. Я не помітив жодної порошинки на меблях у першій кімнаті»*. Який контраст із безладом, що панує в спальні графині

Ad Fontes

...Його сатира ніколи не була гострішою, а його іронія — гіркішою, аніж тоді, коли він примушував діяти саме тих чоловіків і жінок, котрим він найбільше симпатизував, — дворян.

Ф. Енгельс
(про зображення аристократів у «Людській комедії»)

де Ресто! Кімнатка Фанні відрізняється від неї так само разюче, як і її чисте життя від брудних справ вельможної пані: *«Я подивився на неї і з першого погляду розгадав її. Мабуть, вона походила з чесної селянської родини, бо в неї досі було помітне дрібне ластовиння, властиве сільським дівчатам. Від неї віяло глибокою порядністю, справжньою доброчесністю. Я мав таке відчуття, ніби опинився в атмосфері щирості, душевної чистоти, і мені навіть дихати стало легко»*. Отже, душевні якості міщанки Фанні значно перевершують якості аристократки де Ресто. Тому Гобсек і радить її в дружини Дервілю: *«Коли ви увійшли, я саме подумав про Фанні Мальво — от із кого вийшла б хороша дружина й мати. Я зіставляв її життя, доброчесне й самотнє, з життям графині, яка, почавши підписувати векселі, неминуче скотиться на саме дно ганьби»*.

І життя підтвердило, що Гобсек не помилився: сім'я де Ресто зубожіла, дітям не залишилося пристойного статку, чоловік помер, Анастазі зневажена, її навіть не приймають у пристойних родинах, а її син не може одружитися з Каміллою де Гранльє, бо він бідний. Віконтеса де Гранльє пояснює своїй доньці Каміллі: *«Я скажу тобі тільки про одну обставину — пан де Ресто має матір, здатну поглинути й мільйонний статок, жінку низького походження... Поки його мати жива, у жодній порядній родині батьки не зважаться довірити юному Ресто майбутнє й посаг своєї дочки»*. Віконтеса має свою «логіку», адже Анастазі не має ані високого походження (що цінується аристократами), ані грошей (а це поціновують буржуа), ані чесного імені. Натомість Фанні стала дружиною Дервіля: *«Я одружився з Фанні Мальво, яку щиро полюбив. Схожість наших доль, праця, успіх зміцнили наше взаємне почуття»*. Так письменник-реаліст Бальзак карає розпусту й винагороджує чесність.

КОМПОЗИЦІЯ ТА РІЗНІ РЕДАКЦІЇ ПОВІСТІ, ПОЄДНАННЯ В НІЙ ЕЛЕМЕНТІВ РЕАЛІЗМУ Й РОМАНТИЗМУ

Особливості композиції і стилю твору

За формою повість «Гобсек» є «оповіданням в оповіданні». Це був досить типовий прийом у літературі XIX ст. та й літературі попередніх часів, наприклад знаменитий «Декамерон» Джованні Боккаччо. Для чого ж авторові знадобився адвокат Дервіль? Адже його присутність тільки заплутує хід розповіді: адвокат у приймальні віконтеси де Гранльє розповідає історію, яка змусить змінити думку про становище графа Ернеста де Ресто у вищих

колах Парижа, а з назви зрозуміло, що увага читачів має бути зосереджена на лихвареві Гобсекові.

За своєю природою Дервіль спостережливий, він проникає скрізь, бачить те, що причаїлося в глибинах життя. Це посередник, людина простої та ясної душі, що допомагає зрозуміти суть інших людей. Чому все ж таки між Гобсеком і читачем стоять дві особи: автор і оповідач? Так, Дервіль — один (якщо не єдиний) із тих, хто добре знає Гобсека й бере безпосередню участь у справах сім'ї де Ресто. Згадаймо, що Бальзак у своїх творах дає начебто подвійне зображення людини: під кутом зору суспільства і її самої.



Д. Штеренберг. Ілюстрація до повісті О. де Бальзака «Гобсек». *XIX ст.*

До того ж автор твору може опинитися в позиції «всезнайки»: йому завчасно відомо про героя та його долю те, про що читач дізнається поступово, з кожною прочитаною сторінкою повісті. Зовсім іншим є сприйняття Гобсека Дервілем. Він теж пізнає старого лихваря поступово, і це більше подобається читачеві, який дізнається про деякі факти й деталі ніби *«разом з Дервілем»*, дивиться на ситуацію та героїв очима не лише письменника, а й оповідача. Усе це створює особливу атмосферу задушевності розмови й вірогідності розповіді.

У повісті повною мірою відобразилися особливості стилю письменника, важливе місце в його творах належить описам — портрету й інтер'єру. Для творів Бальзака характерні великі експозиції, детально описується час дії, матеріальний і суспільний стан персонажів тощо.

Повість «Гобсек» розпочинається з описання салону де Гранльє, характеристики оповідача Дервіля, пояснень причини його присутності в домі віконтеси, оповіді адвоката про Гобсека передує детальний портрет лихваря. Здається, що перші сторінки повісті дещо аморфні, багатослівні й нединамічні. Проте в цьому є свій сенс. Неспішний перебіг розмови в салоні віконтеси, що переривається то подаванням склянки солодкої води, то тим, що Камілла йде спати, протиставляється її внутрішньому напруженому динамізму й драматизму, посилюючи ефект впливу на читача. Окрім того, тут є ще одне, тепер уже псевдопротиставлення майже до кінця повісті. Бальзак постійно акцентує увагу на контрасті між

тонко вишуканою атмосферою салону де Гранльє та брудом і задушливою атмосферою брехні, що панує в сім'ї де Ресто. І тільки за однією-єдиною фразою ми й дізнаємося, що це псевдоопозиція. На початку повісті Дервіль рекомендує Гобсека як людину, яку в салоні де Гранльє «звичайно, не могли знати», але, як зазначалося вище, у кінці твору ми бачимо, що й там його, звичайно, могли знати дуже добре, адже пані де Гранльє, як і Гобсек, цінує матеріальні блага понад усе.

У творах Бальзака немає несподіваних сюжетних ходів, усі дії та вчинки вмотивовані. Долаючи традиції романтизму, не надаючи уваги зовнішнім ефектам, автор не відмовляється повністю від досягнень цього напряму: його герої, як і в романтиків, люди однієї пристрасті. Хоча дія в його творах динамічна й драматична, вона базується не на зовнішніх, а на внутрішніх, іноді глибоко прихованих протиріччях і контрастах, що повною мірою стосуються повісті «Гобсек».

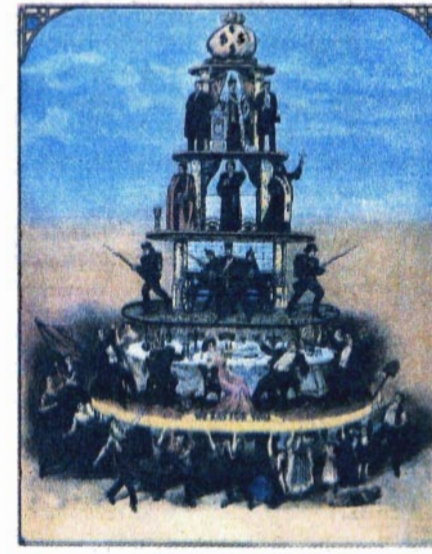
Різні редакції та місце повісті «Гобсек» у творчому доробку Бальзака

За кількістю редакцій повість «Гобсек», здається, не має подібних з-поміж усіх творів «Людської комедії». Бальзак працював настільки інтенсивно, навіть каторжно, що втратив своє здоров'я до 50 років, але попри це постійно мав борги. Іноді траплялося, що кредитори вже чекали в його приймальні, щоб отримати гроші, а він якраз дописував останні рядки твору, гонорар за який уже одержав наперед і мав їм віддати. Тому за всього бажання Бальзак не міг виконувати поради свого великого земляка-попередника Н. Буало: *«Спішіть поволі ви; не здавшися зарання, / Вертайте знов і знов до вашого писання; / Шліфуйте, щоб іще не раз пошліфувать, / Не бійтесь креслити, а інколи й додать»*. Він не встигав здавати до редакції твори, які вже вимагали видавці, доводилося дуже поспішати, тому вдосконалювати їх не було коли. Однак щодо повісті «Гобсек» — усе якраз навпаки, бо до цього твору Бальзак «вертався знов і знов», він доопрацьовував його так ретельно, як жодний інший. Загалом, при тому інтенсивному способі життя й обсязі роботи, яку виконував митець, його увага саме до цієї повісті свідчить про її особливе місце у творчому доробку Бальзака. Спробуємо розглянути можливі причини неодноразового редагування твору письменником.

Оноре де Бальзак уперше видав повість «Гобсек» у 1830 р. під назвою «Небезпеки безпутства». А оскільки задум «Людської комедії» у письменника виник у 1833–1834 рр., то зрозуміло, що вона була окремим, самодостатнім твором і не залежала ані від

цілісної концепції «Людської комедії», ані від інших творів цієї грандіозної епопеї. У першій редакції увага письменника фокусувалася на образі Анастазі де Ресто та її ганебному зв'язку з холодним і ницим світським красунчиком Максимом де Траєм, який, зрештою, розорив і покинув цю безпутну жінку (звідси й назва «Небезпеки безпутства»), оскільки його цікавила не стільки вона, скільки її гроші. Дітям Анастазі загрожувало б зубожіння, якби не добрий геній — Гобсек (лихвар-добродій — цікавий поворот теми Скупого у світовій літературі). За це вдячна графиня домагалася для нього дворянського стану. З таким задумом твір навряд чи виходив за межі поодинокого випадку й становив приватну історію аристократичної сім'ї. У кінці повісті син Анастазі від законного чоловіка, Ернест де Ресто, отримував спадщину з рук Гобсека. Як бачимо, ця перша редакція повісті «Гобсек» була варіацією тієї самої ключової теми французької літератури XIX ст. — «жінка й гроші», — про яку йшлося, коли ви вивчали роман Стендаля «Червоне і чорне».

Проте коли визрів задум «Людської комедії», Бальзак, мабуть, відчув, що справжньою його знахідкою є не образ безпутної жінки Анастазі, а старого лихваря Гобсека. Адже він не лише слуга, а й філософ золота, тобто виразник могутності нового суспільного устрою — капіталізму, коли над усім панує «грошовий мішок». У «Людській комедії» провідною темою є пояснення закономірностей розвитку суспільства, особливо — зміни суспільних формацій (феодалізму — капіталізмом). Отже, з точки зору логіки всієї «Людської комедії», «гарячішою» є не тема «небезпек безпутства» розбещеної жінки (персоніфікована в образі Анастазі де Ресто), а тема філософії золота, влади «грошового мішка» в буржуазному суспільстві, тих нових сил, які йдуть на зміну аристократам (персоніфікована в образі Гобсека). Тож не дивно, що з образу Анастазі в другій редакції (1835) акцент твору перемістився на образ лихваря. Ці літературні герої немов помінялися місцями: центр став периферією, а периферія — центром; тема «жінка й гроші» трансформувалася на тему



Піраміда капіталістичної системи, на вершині якої знаходиться «грошовий мішок»

Ad Fontes

Бальзак був змушений вживати для своїх потреб особливу мову, до якої ввійшли всі види технології, усі види арго, науки, мистецтва, закулісного життя. От чому поверхові критики заговорили про те, що Бальзак не вміє писати, тоді як у нього свій стиль, чудовий, фатально й математично відповідний його ідеї.

Т. Готьє

«гроші й жінка». А оскільки заголовок художнього твору завжди є його своєрідною «емблемою», а не тільки пов'язаний з ідеєю, така зміна акцентів і позначилася на тому, що в другій редакції повість отримала назву «Татусь Гобсек» і ввійшла до «Сцен паризького життя». У другій редакції змінився не лише заголовок, а й сюжет і особливо кінець твору — була описана сумнозвісна комірчина Гобсека.

Проте назва «Татусь Гобсек» і розміщення повісті в «Сценах паризького життя» хоча й посилюють, порівняно з першою редакцією, узагальнююче значення твору, усе ж обмежують його символічне звучання. По-перше, звертання «татусь» дещо фамільярне й певною мірою затінює наступне слово, його страшну внутрішню форму («гобсек» голландською означає «живоїд»), обмежуючи символічність і звужуючи узагальнюючий характер образу. Адже словосполучення «татусь Гобсек» стосується саме людини Гобсека, а не головного «гобсека» — жадоби до наживи. По-друге, конкретизувалося (а значить, звужувалося) і місце дії — Париж.

І лише в 1842 р., тобто аж через 12 (!) років після першої редакції, повість набула остаточного вигляду. Окрім того — і це дуже важливо (бо приватне життя є скрізь, а не лише в Парижі), — вона знайшла своє місце в «Сценах приватного життя». Зрештою, автор назвав твір «Гобсек» і додав кілька штрихів до образу головного героя — розповів, як той наживав своє багатство.

Ad Fontes

Будівельник (у «Людській комедії») пустив у діло всі матеріали, які лишень потрапляли йому під руку: гіпс і цемент, камінь і мармур, навіть пісок і бруд з пришляхових рівчаків. І своїми грубими руками, «змішуючи грандіозне й вульгарне», залишаючи зяючі проломи, він зводив цю вежу з таким глибоким почуттям великого й вічного, що каркас її, здається, збережеться назавжди.

Е. Золя

Отже, центр уваги автора в повісті «Гобсек» у процесі творення (три редакції) змістився з образу Анастазі де Ресто на образ Гобсека, з проблеми «жінка й гроші» на проблему «гроші й жінка», з теми «небезпек безпутства» до теми грошей, капіталу та зростання їх впливу на розвиток суспільства.

Поєднання реалістичних і романтичних елементів у художній системі Бальзака

В образі Гобсека відчутне поєднання елементів реалізму й романтизму. Так, суто реалістично й детально описана його професійна діяльність, зокрема — механізм позичання грошей. Бальзак, маючи практичний досвід роботи в юридичній конторі, добре знав усі деталі тогочасного оформлення фінансових оборудок і взагалі діяльності лихварів. З яким знанням справи й водночас як іронічно письменник описує «благородні поривання», що виникли в душі лихваря під час зустрічі з працелюбною та скромною Фанні Мальво. Ці сентименти старого скнари, які закінчуються традиційним підрахунком відсотків, не можуть не викликати посмішку: *«Я майже розчулився. У мене навіть виникло бажання позичити їй грошей усього лише з дванадцяти відсотків, аби допомогти їй купити яке-небудь прибуткове діло. "Е, ні, — сказав я собі. — У неї, либонь, є двоюрідний братик, який змусить її ставити підпис на векселях і оббере бідолашку"»*.

Водночас старий лихвар не позбавлений рис романтичного героя: він живе усамітнено (традиційна романтична самотність), достеменно невідомо, хто він, звідки прибув і як нажив свій величезний капітал. Із цього приводу Дервіль каже: *«Я нічого не знаю про його минуле життя. Можливо, він був піратом; можливо, мандрував світом, торгуючи діамантами чи людьми, жінками чи державними таємницями»*. Гобсек, як і герої літератури романтизму, особистість сильна й незвичайна. По-романтичному грандіозні й навіть титанічні масштаби його діяльності. Винятковим у своїй філософічності є його розум. Та й уся постать цього жерця золота глибоко символічна: *«Цей дідок виріс у моїх очах, перетворився на фантастичного ідола, на уособлення влади золота. І життя, і люди вселяли мені в ту хвилину жах»*. Показово також, що й адвокат Дервіль починає розповідь про Гобсека, уживши слово «романтичний»: *«Ця історія пов'язана з романтичною пригодою, єдиною в моєму житті»*.



Ж. де ла Тур. Лихварі. *1630–1635 рр.*

Однак усі ці романтичні риси всупереч реалістичній суті характеру Гобсека лише посилюють специфіку бальзаківського реалізму на ранньому етапі його розвитку.



1. Складіть хронологічну таблицю життя й творчості Бальзака. Як його життя пов'язане з Україною? **2.** Яким був шлях Бальзака до літературної слави? **3.** Які риси реалізму втілені у творчості Бальзака? Наведіть конкретні приклади. **4.** Чи погоджуєтеся ви з думкою видатної французької письменниці Жорж Санд, що XIX ст. вивчатимуть за творами Бальзака і цей період можна назвати «Францією доби Бальзака»? Відповідь аргументуйте. **5.** Дайте визначення поняття «епопея». Чи згодні ви з тим, що «Людська комедія» Бальзака є не циклом романів, а саме епопеєю? Відповідь аргументуйте. **6.** Чому для свого творіння Бальзак обрав назву «Людська комедія»? Чи має цей заголовок зв'язок з «Божественною комедією» Данте? Якщо так, то який саме? **7.** Яку мету ставив перед собою Бальзак, плануючи «Людську комедію»? Чи вдалося йому досягти цієї мети? **8.** Складіть схему будови «Людської комедії». Чому наповненість творами окремих розділів нерівномірна? **9.** Якими способами забезпечується зв'язність між окремими творами в межах «Людської комедії»? **10.** Визначте центральні теми «Людської комедії». **11.** Як ви розумієте значення понять «цинік», «кінік», «філософська школа»? **12.** Одним із найвідоміших філософів-кініків був Діоген. Проаналізувавши відомі вам факти з його життя, складіть головні тези філософії кініків. Чи можна назвати Гобсека, який, маючи один із найбільших статків у Парижі, живе фактично в злиднях, філософом школи кініків? Чи є Гобсек циніком? Відповідь аргументуйте. **13.** Поясніть назву повісті. Чому Бальзак, працюючи надзвичайно напружено і зазвичай не маючи часу на ретельне шліфування творів, змінював її декілька разів («Небезпеки безпутства» → «Татусь Гобсек» → «Гобсек»)? Чи змінюється сприйняття художнього тексту від зміни його назви? Обґрунтуйте свою думку. **14.** Складіть план характеристики образу Гобсека та доберіть до неї цитати. **15.** Підготуйте розповідь про Гобсека за планом: вчинки Гобсека; їхні негативні та позитивні наслідки. **16.** Знайдіть у тексті слова та словосполучення (*«старий скнара», «філософ»* тощо), якими названо та охарактеризовано Гобсека. Як сам він говорить про себе? Чи згодні ви з цими оцінками? **17.** Що вам відомо про життєвий шлях Гобсека? Як він став власником величезних статків? **18.** Яку роль відіграє Гобсек у житті паризького суспільства на початку XIX ст.? **19.** Як старий лихвар вплинув на долі Дервіля, Фанні Мальво, Анастазі де Ресто, Ернеста де Ресто? **20.** Чи згодні ви з характеристикою суспільства, яку дав Дервілю Гобсек? **21.** Чому для влаштування своїх фінансових справ граф де Ресто обрав саме Гобсека? **22.** Чи згодні ви із судженням, що провідною темою повісті «Гобсек» є зображення руйнівного впливу влади золота на людську особистість? Відповідь аргументуйте посиланнями на текст. **23.** Поясніть закінчення повісті. Як ви вважаєте, для чого Бальзакові знадобився опис комірчини Гобсека, якого не було в першому варіанті твору? **24.** У чому полягає суть

життєвої філософії Гобсека? Чи поділяєте її ви? **25.** Яким було місце лихваря Гобсека в протистоянні добра і зла? Відповідь аргументуйте. **26.** Підготуйте розповідь про стосунки Гобсека з Фанні Мальво та Анастазі де Ресто за планом:

- як потрапили до Гобсека векселі цих жінок;
- за яким векселем лихвар сподівався отримати гроші, а за яким — ні;
- скільки разів він навідувався до боржниць і який прийом там на нього чекав;
- скільки разів жінки зверталися до Гобсека по допомогу;
- чим закінчилося знайомство з Гобсеком для кожної з них.

27. Складіть план порівняльної характеристики образів Анастазі де Ресто та Фанні Мальво й доберіть до неї цитати. **28.** Порівняйте образи Фанні та Анастазі. Чому письменник зіставляв образи саме цих героїнь? Відповідь аргументуйте. **29.** Спробуйте реконструювати біографії Анастазі де Ресто й Фанні Мальво. **30.** Як ви думаєте, яку роль у знайомстві Фанні з Дервілем відіграв Гобсек? Чи можемо ми стверджувати, що своїм сімейним щастям вони завдячують старому лихвареві? **31.** Наприкінці повісті, характеризуючи Анастазі де Ресто, Дервіль говорить: *«Графиня живе героїчним життям. Вона цілком присвятила себе дітям, дала їм чудову освіту та виховання»*. Чи могла б відбутися з нею така метаморфоза без втручання Гобсека? **32.** Як ви вважаєте, чи зможе коли-небудь молодий граф де Ресто стати *«вправним капітаном у житейському морі»*? Які ви маєте підстави думати саме так? **33.** Порівняйте ставлення героїв повісті до золота та матеріальних цінностей. Над ким із них, на вашу думку, золото має владу, а над ким — ні? Чи стосуються ваші висновки реального життя, чи можна застосувати їх до літературного твору?



34. На уроках зарубіжної літератури ви прочитали про Скруджа («Різдвяна пісня в прозі» Ч. Діккенса), який понад усе цінував гроші, але змінився під впливом подорожі з Духами Різдва. Порівняйте життєві історії та світогляди Скруджа й Гобсека. Чи зміг би, на вашу думку, герой О. де Бальзака впустити до свого серця Духів Різдва? Якщо ні, то чому? **35.** Напишіть твір-роздум «Золото — гарний слуга, але поганий господар». **36.** Порівняйте образи Гобсека («Гобсек» О. де Бальзака) та Пузиря («Хазяїн» І. Карпенка-Карого). **37.** Підготуйте мультимедійну презентацію «Образ скупого у світовій літературі та культурі».



ФЕДІР ДОСТОЄВСЬКИЙ

(1821–1881)

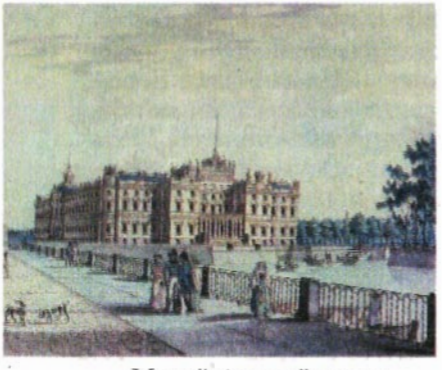
Людина — це таємниця. Її потрібно розгадати. Я переймаюся цією таємницею, оскільки хочу бути людиною.

Ф. Достоєвський

Життєвий і творчий шлях

Федір Достоєвський — національна гордість Росії, письменник, творчість якого має світове значення. Він народився в Москві в сім'ї лікаря Маріїнської лікарні для бідних. Уже з дитинства майбутній письменник бачив життя «зневажених і скривджених» (назва майбутнього роману, а також словосполучення, яке є ключовим у його творчості). У 1833–1837 рр. Достоєвський навчався в приватних пансіонах, де здобув непогану початкову освіту.

Початок 1837 р. приніс Федорові сумну звістку про смерть матері й О. Пушкіна, яку він важко пережив. У травні того ж року Достоєвський поїхав з братом Михайлом до Петербурга, де поступив до підготовчого пансіону К. Костомарова. Із січня 1838 р. навчався в Головному інженерному училищі, про що згадував так: «З раннього ранку до вечора ми в класах ледь устигаємо стежити за лекціями... Нас посилають на стройове навчання, нам дають уроки фехтування, танців, співів, посилають у караул, і так минає увесь час...» Чимось таке навчання нагадувало муштру, яку свого часу пройшов Ф. Шиллер.



Михайлівський палац, у якому розміщувалося Головне інженерне училище. *м. Санкт-Петербург*

Незабаром в училищі навколо Достоєвського утворився літературний гурток, де він читав уривки з двох своїх драматичних творів ***«Марія Стюарт»*** і ***«Борис Годунов»***. Рукописи драм не збереглися, але вже з їх назв можна зробити висновок про літературні захоплення письменника-початківця: Шиллер, Пушкін, Гоголь. Через раптову смерть батька родичі матері взяли на себе турботу про молодших братів і сестер, а Федір і Михайло одержали невелику спадщину. Після закінчення училища (1843) Достоєвського зарахували польовим інженером-підпоручиком до Петербурзької

інженерної команди, але вже на початку літа 1844 р. він вирішив присвятити себе літературі й вийшов у відставку в чині поручика.



«Будинок Раскольникова». *м. Санкт-Петербург*

У січні 1844 р. Ф. Достоєвський закінчив переклад повісті О. де Бальзака «Євгенія Гранде», який став його першим опублікованим літературним твором. У травні 1845 р. після численних переробок він дописав роман ***«Бідні люди»***, який був пов'язаний із «Станційним доглядачем» О. Пушкіна й «Шинеллю» М. Гоголя і мав винятковий успіх. Спираючись на традиції фізіологічного нарису (якими цікавився й Бальзак), Достоєвський створив реалістичну картину життя знедолених мешканців «петербурзьких кутків», галерею соціальних типів від вуличного жебрака до високопосадовця.

У грудні 1845 р. на вечорі у В. Бєлінського письменник прочитав розділи ***«Двійника»***, у яких уперше зробив психологічний аналіз роздвоєної свідомості, «двійництва» (відтоді наявність персонажів-двійників стала постійною ознакою його творчості).

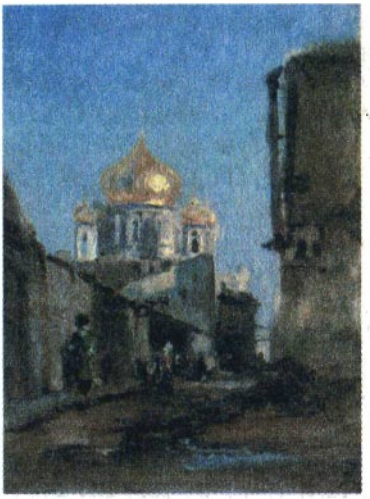
В інших творах — повістях ***«Слабке серце»***, ***«Білі ночі»***, циклі гострих соціально-психологічних фейлетонів ***«Петербурзький літопис»*** і в незакінченому романі ***«Нєточка Незванова»*** — молодий Достоєвський розширив коло порушених проблем, посилив психологізм з характерним акцентом на аналізі надзвичайно складних, майже невловимих внутрішніх процесів.

Наприкінці 1846 р. стосунки Достоєвського з В. Бєлінським стали прохолоднішими, а згодом виник конфлікт з редакцією відомого журналу «Сучасник». Письменник дуже переживав глузування недавніх друзів (особливо І. Тургенєва й М. Некрасова) і різкий тон критичних суджень В. Бєлінського про його твори.



К. Трутовський. Портрет Ф. Достоєвського. *1847 р.*

Навесні 1847 р. Достоєвський став відвідувати «п'ятниці» М. Буташевича-Петрашевського, брав участь в організації таємної друкарні для тиражування закликів до селян і солдатів. Разом з іншими петрашевцями його заарештували 23 квітня 1849 р., архів відібрали й, імовірно, знищили в III відділенні. Вісім



Ф. Цим. Тобольський етюд. *1842 р.*

місяців він перебував під слідством у Петропавлівській фортеці, де виявив неабияку мужність і приховав багато фактів, прагнучи зменшити провину товаришів. Унаслідок цього його визнали «одним із найважливіших» з-поміж петрашевців, винним у «намірі до повалення існуючих вітчизняних законів і державного порядку». Тому вирок військово-судової комісії був суворим: «Відставного інженера-поручика Достоєвського, за недонесення про поширення злочинного листа літератора Бєлінського, сповненого зухвалими висловами проти православної церкви та верховної влади... позбавити чинів, усіх прав стану й стратити розстрілом».

22 грудня 1849 р. Достоєвський разом з іншими засудженими очікував виконання смертного вироку на Семенівському плацу в Петербурзі. Проте цар Микола I замінив страту на чотири роки каторги з позбавленням «усіх прав стану» і подальшою службою рядовим.

24 грудня Достоєвського в кайданах було вночі відправлено з Петербурга, а 10 січня 1850 р. він прибув до Тобольська, де на квартирі наглядача зустрівся з дружинами декабристів — П. Анненковою, А. Муравйовою і Н. Фонвізіною. Вони подарували йому Євангеліє, яке він зберігав протягом усього свого життя. Чотири роки письменник відбував каторгу «чорноробом» в Омському острозі. У січні 1854 р. його зарахували рядовим у 7-й лінійний батальйон (Семипалатинськ). Він зміг відновити листування з братом Михайлом і А. Майковим. У листопаді 1855 р. Достоєвський став унтер-офіцером, а згодом — прапорщиком. Навесні 1857 р. йому повернули звання дворянина й право друкуватися, але поліцейський нагляд над ним тривав до 1875 р.

18 березня 1859 р. Достоєвський за клопотанням був звільнений «через хворобу» у відставку в чині підпоручика й одержав дозвіл жити в Твері (із забороною в'їзду до Петербурзької та Московської губерній). 2 липня 1859 р. він з дружиною й пасинком виїхав із Семипалатинська. З 1859 р. Достоєвський жив у Твері, де відновив колишні літературні знайомства й започаткував нові. Пізніше йому дали дозвіл на проживання в Петербурзі, куди він приїхав у грудні 1859 р.

Федір Достоєвський поєднував редакторську роботу над «чужими» рукописами з публікацією власних статей, полемічних заміток, приміток, а головне — художніх творів. Роман «Зневажені та скрив-

джені» — твір перехідний, своєрідне повернення на новому рівні до мотивів творчості 1840-х років. Водночас він містить елементи сюжетів, ознаки стилю й риси героїв, які притаманні пізнім творам письменника. Величезний успіх мали ***«Записки з Мертвого дому»***.

За зізнанням Достоєвського, у Сибіру «поступово й після дуже-дуже тривалого часу» змінилися його «переконання». Суть цих змін він визначив як «повернення до народного кореня, пізнання російської душі, визнання духу народного».

У червні 1862 р. Ф. Достоєвський уперше поїхав за кордон і відвідав Німеччину, Францію, Швейцарію, Італію, Англію. У серпні 1863 р. розпочалася його друга закордонна поїздка. У жовтні того ж року він повернувся в Росію й до середини листопада жив з хворою дружиною у Володимирі, а наприкінці 1863 р. — у квітні 1864 р. — у Москві, заїжджаючи в справах до Петербурга. У 1864 р. його дружина, Марія Ісаєва, померла від сухот. За його словами, вона була «жінка душі піднесеної та захоплена, ідеалістка в повному сенсі цього слова, чиста й наївна, як дитина». Образ дружини, як і обставини їхньої «нещасної» любові, утілено в багатьох творах письменника (зокрема, в образі героїні роману «Злочин і кара» Катерини Іванівни Мармеладової).

Улітку 1866 р. Достоєвський жив у Москві та в селі Любліному, де писав роман «Злочин і кара». «Психологічний звіт одного злочину» став сюжетною канвою роману, головну думку якого автор окреслив так: «Питання, які неможливо розв'язати, постають перед убивцею, неусвідомлені й несподівані почуття мучать його серце. Божа правда, земний закон бере своє, і він закінчує тим, що змушений сам на себе донести. Змушений, хоч би й загинути на каторзі, але повернутися знову до людей...» Точно й багатогранно зображені в романі Петербург і «буденна дійсність», багатство соціальних характерів, «цілий світ станових і професійних типів», і все це створено й відкрито художником, погляд якого проникає в суть речей; органічно сплетені напружені філософські диспути, пророчі сни, сповіді й кошмари, гротесково-карикатурні сцени, що природно переходять у трагічні, символічні зустрічі героїв, апокаліптичний образ примарного міста. Роман, за словами самого автора, «вдався надзвичайно» і підніс його «репутацію як письменника».

У 1866 р. жорсткий термін контракту з видавцем змусив Достоєвського одночасно працювати над двома романами — ***«Злочин і кара»*** та ***«Гравець»***. Він удався до нетрадиційного способу роботи: 4 жовтня 1866 р. Ф. Достоєвський запросив до себе стенографістку Анну Сніткіну. Письменник почав диктувати їй роман «Гравець», у якому втілилися його враження від подорожей Західною Європою.

Узимку 1867 р. А. Сніткіна стала дружиною Достоєвського, цей шлюб був щасливішим, аніж попередній. Понад чотири роки



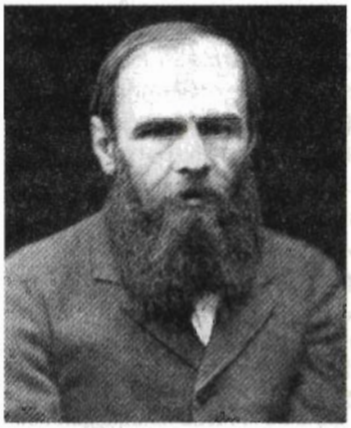
Будинок Ф. Достоєвського.
м. Стара Руса. Фото 1880-х років



Діти Ф. Достоєвського.
м. Стара Руса. 1878 р.

подружжя проживало за кордоном (Берлін, Дрезден, Баден-Баден, Женева, Мілан, Флоренція). 22 лютого 1868 р. у них народилася донька Софія, яка, на жаль, раптово померла через кілька місяців. Достоєвського дуже вразила ця втрата. 14 вересня 1869 р. народилася дочка Любов; пізніше в Росії 16 липня 1871 р. — син Федір; у 1875 р. — син Олексій, який помер, коли йому було три роки. У травні 1872 р. Ф. Достоєвський з родиною переїхав на літо з Петербурга до Старої Руси (Новгородська губернія). Відтоді він приїздив туди щоліта, а в 1877 р. придбав так скромний будиночок.

В останні роки життя популярність Достоєвського зростала. У 1877 р. його обрали членом-кореспондентом Петербурзької академії наук, у травні 1879 р. — запросили на Міжнародний літературний конгрес у Лондон, на сесії якого обрали членом почесного комітету міжнародної літературної асоціації. У січні 1877 р. письменник під враженням «Останніх пісень» М. Некрасова відвідав автора, який був тоді вже смертельно хворий, і потім Достоєвський часто приходив до нього. 30 грудня він виголосив промову на похороні Некрасова.



Федір Достоєвський. *1880 р.*

Підсумковим твором письменника став роман ***«Брати Карамазови»***, у якому художньо втілилися основні ідеї його творчості. Історія Карамазових, як писав автор, — це не просто сімейна хроніка, а типізоване й узагальнене «зображення нашої сучас-

ної дійсності, нашої сучасної інтелігентської Росії». Філософія й психологія «злочину й кари», суперечка «соціалізму й християнства», споконвічна боротьба «божого» і «диявольського» в душах людей, традиційна для класичної російської літератури тема «батьків і дітей» — такою є проблематика роману. У «Братах Карамазових» карний злочин пов'язаний з великими світовими «питаннями» й вічними художньо-філософськими темами.



І. Глазунов. Білі ночі. *1983 р.*

У січні 1881 р. Достоєвський виступив на засіданні ради Слов'янського благодійного товариства, працював над першим випуском відновленого «Щоденника письменника», розучував роль схимника в п'єсі «Смерть Іоанна Грозного» О. Толстого для домашнього спектаклю в салоні С. Толстої та прийняв рішення «неодмінно брати участь у пушкінському вечорі» 29 січня. Він збирався видавати «Щоденник письменника» протягом двох років, а потім мріяв написати другу частину «Братів Карамазових», де з'явилися б майже всі колишні герої. Проте вночі з 25 на 26 січня йому стало зле. Удень 28 січня Достоєвський попрощався з дітьми і ввечері того ж дня помер.

31 січня 1881 р. письменника поховали в Александро-Невській лаврі в Петербурзі. Тисячі людей прийшли віддати йому останню шану.

«ЗЛОЧИН І КАРА» — ФІЛОСОФСЬКИЙ ПОЛІФОНІЧНИЙ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ РОМАН

Творча історія

Роман «Злочин і кара», як для твору такого значного обсягу, був написаний досить швидко — лише за рік. Автор розпочав роботу над ним у курортному німецькому місті Вісбадені, де перебував на лікуванні в 1865 р., а вже через рік надрукував у журналі «Вісник». Проте задум твору виник набагато раніше. За спогадами Аполлінарії Суслової, знайомої Достоєвського, у 1863 р. вони обідали в туринському готелі, і він звернув увагу на дівчинку, яку привів туди дідусь на урок музики. Звертаючись до Суслової, письменник сказав: «Ну ось, уяви собі, така дівчинка з дідусем, аж раптом якийсь Наполеон каже: "Знищити все місто". Завжди так було на світі». Цей факт є яскравим свідченням глибинної, не завжди помітної стороннього оку роботи, що



Обкладинки до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара»

відбувалася в душі письменника. Отже, його вже в 1863 р. хвилювали питання про «тих, хто право має», і він через три роки геніально порушив їх у романі «Злочин і кара».

Як свідчать листи письменника, у цьому творі об'єдналися *дві самостійні сюжетні лінії* і обидві вони були задумані в 1865 р. Перша стосується родини Мармеладових. Вона виникла влітку 1865 р., і твір мав би назву ***«П'яненькі»*** (це зменшувально-пестливе слівце, дражливе для читача, ми неодноразово зустрічатимемо на сторінках роману і, зокрема, у мовленні Мармеладова). Автор хотів дослідити у творі різноманітні проблеми, пов'язані з пияцтвом як суспільним явищем, а також його вплив на долі людей, а надто — дітей. У цьому причина виразного зображення в романі «Злочин і кара» трагічної долі дітей Катерини й Семена Мармеладових, чимось суголосної життю Олівера Твіста та інших героїв Ч. Діккенса.

Інша сюжетна лінія, яку розробляв Достоєвський, виникла восени 1865 р. Спочатку він вирішив писати роман як сповідь головного героя (він тоді мав ім'я не Родіон, а Василь) і від першої особи. Потім переніс оповідь у минуле, утиливши її у формі спогадів цього героя під час суду *(«я під судом і все розповім»)*. Проте сюжетна схема утворилася вже тоді: студент, виключений з університету за несплату за навчання, наважився на вбивство, для того щоб зробити щасливою свою сім'ю, а потім мав намір жити чесно. Однак хіба це можливо після вбивства? Не наважуючись назвати вбивство злочином, він ховається за туманний термін «вчинок», але така гра слів не міняє жахливої суті ганебного явища. Тогочасний Петербург часто вражали газетні повідомлення: то студент Данилов убив лихваря і його служницю заради грошей, то ще якийсь інтелігент організував банду фальшувальників грошей. За свідченнями сучасників, Достоєвський почув історію про виключеного з

університету студента, який убив на великій дорозі поштаря й пограбував поштову карету. Тоді російська громадськість була шокована як самими цими подіями, так і тим, що злочинцями були інтелігенти, «носії духовності». Щось неначе надломилося, «розкололося» (чи не одне з тлумачень походження прізвища Раскольников?) у тогочасній суспільній свідомості.

Федір Достоєвський так і не завершив жодного з цих рукописів, натомість швидко написав роман «Злочин і кара». У процесі роботи над твором дві самостійні сюжетні лінії переплелися, повість «одного ге́роя» стала «багатогеройним» романом, який набув поліфонічного звучання. Твір перетворився на фундаментальне соціальне, психологічне й філософське дослідження надзвичайно складних і важливих (не лише для тогочасної Росії, а й для всього людства впродовж його історії) проблем. Письменник так сформулював ключові питання твору: що таке людина? що штовхає її на злочин? що є справжнім покаранням для злочинця? як ставитися до войовничого індивідуалізму? що буде потім, тобто яким стане світ, утративши моральність, з розірваними зв'язками між людьми? де шукати вихід, якщо життя загнало людину в глухий кут? «Повість, що я зараз пишу, — зазначав митець, — буде, можливо, найкращою з усього, що я написав». І як свідчить творча історія цього роману і його вплив на перебіг світового літературного процесу й філософської думки, він не помилився.

Сюжет

Роман «Злочин і кара» розпочинається зображенням безвихідного становища, у яке потрапили практично всі його персонажі. Ми одразу довідуємося, що головний герой — зубожілий студент Родіон Раскольников, якому довелося покинути навчання в університеті. Відчуття постійного голоду та приниження примушує його шукати вихід із цієї ситуації. Низька стеля його комірки неначе постійно стискає йому душу *(«— А чи знаєш, Соню, — каже Родіон, — що низькі стелі й тісні кімнати душу і розум гнітять! О, як ненавидів я цю конуру!»)*. Потім ми знайомимося з Мармеладовими, які наймають на велику сім'ю лише одну кімнатку — на більше бракує грошей. У цьому ж будинку квартирував Лебезятников, у якого зупинявся Лужин. Соня має «жовтий квиток», а тому винаймає окрему кімнатку з жовтими шпалерами, там за перегородкою живе Свидригайлов. Коли до Петербурга приїжджають мати й сестра Раскольникова, скнара Лужин поміщає їх у тісний найдешевший номер. Усі ці деталі накопичуються, створюючи особливу гнітючу атмосферу твору, відсутність затишку в помешканнях неначе символізує незатишність у душах героїв, а також ворожість до них усього світу.

Nota Bene

Дослідники вважають, що вислів «тремтяче створіння» (в оригіналі — «тварь дрожащая») походить з Корану і віршів О. Пушкіна «Наслідування Корану»:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезею правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй...

Тож недаремно Раскольников, виправдовуючи свій злочин, вигукнув: *«О, як я розумію "пророка" з шаблею, на коні: велить Аллах, і корися, "тремтяче створіння"! Правий, правий "пророк", коли ставить денебудь упоперек вулиці до-о-обрячу батарею і гатить у правого й винуватого, не удостоюючи навіть і пояснення! Корись, тремтяче створіння, і — не бажай, бо — не твоє це діло!..»*

Усі персонажі роману живуть у постійному нервовому напруженні. Хвора на сухоти Катерина Іванівна Мармеладова потребувала лікування й доброго харчування, проте вона вже й надію втратила побачити коли-небудь чоловіка тверезим і з грошима. Мармеладови опустилися до того, що не соромляться ані жити за гроші, зароблені Сонею огидним ремеслом, ані сваритися на людях. Так само Раскольников не соромиться афішувати свій конфлікт з Лужиним. У романі підкреслена *«злість усіх на всіх»*. Навіть гнилий петербурзький клімат, про який писав М. Гоголь у повісті «Шинель», пригнічує душі героїв. Задуха й штовханина, курява й літній сморід, такий знайомий петербуржцям, негативно впливали на розладнані нерви Раскольникова, викликаючи в нього почуття глибокої огиди. У читача складається враження, що й увесь зображений у романі світ «огидний і сумний».

Головні герої роману — не лише носії певних ідей, вони втілюють їх у життя. Кожний робить це по-своєму, але більшість з них скоюють злочини. Їхні долі, погляди й життєві позиції ніби перегукуються, тож можна виокремити парних персонажів, так званих «двійників». Достоєвському важливо показати стан епохи, зламаної та розколотої, адже в 1861 р. було скасоване кріпосне право, до якого звикла російська свідомість. Цей крок був непростим для самодержавства й народу, але довгоочікуваний указ не знищив усіх проблем суспільного життя.

До останньої миті Родіон вагається, «чи зможе він це зробити?», й іде на злочин, як йому здається, задля «перевірки» ідеї «злочину по совісті». Він заявляє, що всі люди діляться на дві групи: *«тремтячі створіння»* й *«ті, хто право має»*. «Ті, хто право має» — це сильні люди, які встановлюють і порушують закони на власний розсуд, вони, на хворобливу думку колишнього студента, мають право проливати кров «по совісті». Натомість «тремтячі створіння» приречені на безумовне виконання законів, установлених для них кимось. Тобто Раскольников скоїв злочин, аби довідатися, ким він є: «тремтячим створінням» чи «тим, хто право має».

Проте Родіон не врахував свою суть і докори сумління: *«Я це повинен був знати, — думав він з гіркою усмішкою, — і як я смів, знаючи себе, передчуваючи себе, брати сокиру й кривавитись. Я мусив заздалегідь знати... Е! та я ж заздалегідь і знав!..»*

Федір Достоєвський переконаний, що самим лише розумом і логікою, без совісті й сумління прожити не можна, як не можна втілювати будь-які ідеї шляхом кровопролиття. Злочин «виходить з-під контролю», він розростається, немов снігова куля: Родіон задумав убивство однієї людини, а убив фактично трьох (стару лихварку та її вагітну сестру Лизавету). Крім того, у вбивстві звинувачують невинного робітника Миколку, тому він теж став жертвою його злочину. Родіон знає, що совість переможе, і відчуває страшну самотність — його начебто ножицями відрізали від усіх і всього.

> *Ad Fontes*
>
> У глибині та тонкості психологічного аналізу, у тій нехибній яснозорості у сфері найтаємніших глибин людської душі лежить безсмертна вартість тих письменників (Ф. Достоєвського і Л. Толстого).
>
> *І. Франко*

Федір Достоєвський був чудовим психологом, недаремно й донині роман «Злочин і кара» вивчають на юридичних факультетах не як художній твір, а як посібник майстерності для слідчих. Так, Раскольников повертається на місце злочину (така закономірність поведінки злочинців для слідчих є аксіомою), він з насолодою слухає неприємне деренчання дзвоника у квартирі вбитої лихварки.

З одного боку, у ньому пробуджується совість, з іншого — злість, і він запитує себе: *«Ну що тепер робити?»* Відповідь знає тільки Соня: йому треба прийняти страждання: *«Нове життя не дурно ж йому дістанеться, що його ще треба дорого купити, заплатити за нього великим майбутнім подвигом...»* Очищення через страждання — один із наріжних каменів авторської концепції Достоєвського.

Родіон Раскольников не витримує докорів сумління — він зізнається, що скоїв злочин. Крізь роман червоною ниткою проходить християнська ідея «Не вбий!», а також біблійна притча про Лазаря, який, здавалося б, уже перетворився на прах, але його воскресив Ісус Христос. Так само сталося й з Родіоном — у кінці роману він ожив для нового життя: *«Під подушкою у нього лежало Євангеліє»*.

Поліфонія в романі

Існує думка, що «Злочин і кара» поєднує риси роману й трагедії. І дійсно, деякі його сцени (наприклад, останній монолог Катерини Іванівни Мармеладової, яка вмирає) нагадують найдосконаліші твори античного театру. Необхідно назвати ще одну «драматургічну» рису твору. Як вам уже відомо, теоретики класицизму наполягали на дотриманні

драматургами «закону трьох єдностей»: дії, місця й часу. Згідно з цим законом, час дії великого роману — лише два тижні (а читачеві здається, що ледь не цілий рік), місце дії теж обмежене — це Петербург. Сюжетних ліній також мало, до того ж усі вони зав'язані в єдиний вузол — злочин, скоєний Родіоном Раскольниковим.

Автор зображує своїх героїв не стільки за допомогою описування зовнішніх проявів їхнього життя (як це робили, скажімо, Бальзак або Діккенс), скільки за допомогою ґрунтовного й скрупульозного аналізу найтонших порухів їхніх душ, психологічних глибин (славнозвісний «психологізм Достоєвського) у моменти найвищого напруження душевних сил, у так званих «межових ситуаціях». Якщо в текстах інших романістів часто використовуються докладні описи (портрети, інтер'єри, пейзажі), то в «Злочині і карі» значно більше діалогів і монологів. Власне авторського «голосу» (що, як ви вже знаєте, притаманне, наприклад, Діккенсу з його прямими звертаннями до читача) у Достоєвського дуже мало. Кожний персонаж має свій неповторний голос, свій тип свідомості. Так, самозакоханий і процвітаючий Лужин мислить і розмовляє зовсім не так, як розумний і втомлений насолодами життя цинік Свидригайлов. «Голос» енергійного й діяльного Разуміхіна абсолютно відрізняється від жовчно-скептичних інтонацій Раскольникова. Тому письменник і зіштовхує думки різних героїв, створює їхні діалоги або полілоги, де звучать рівноправні голоси.

Мабуть, для забезпечення згаданої рівноправності всіх учасників цієї розмови Достоєвський і відмовляється від позиції всевідання, усезнання (яку часто мали інші письменники), а неначе шукає істину разом зі своїми персонажами, що особливо імпонує читачам, захопленим такою авторською грою. Крім того, він активно використовує діалог свідомостей, який ведуть голоси, у чомусь дуже подібні, але в чомусь і надзвичайно різні. Саме діалог дає можливість найоптимальніше зобразити свідомість усіх героїв з усіма їхніми перевагами й недоліками, правильними й хибними думками. Інколи персонажі (передовсім Раскольников) сперечаються самі із собою, прагнучи переконатися в правильності обраного шляху. Паралельно співіснує також авторська позиція, «голос письменника», проте вона не нівелює, не заперечує переконання жодного з героїв.

Потрібно також зазначити, що практично кожен з-поміж ключових персонажів є носієм або проповідником якоїсь «модної» тогочасної ідеї (Раскольников — войовничого індивідуалізму, сильної особистості чи «надлюдини»; Лужин — «розумного егоїзму», Лебезятников — соціалізму тощо, хай би як поверхово чи спотворено вони розуміли ці ідеї). Герої постійно відстоюють «свою» теорію в численних гострих дискусіях і суперечках, що ними пронизаний увесь роман. Оце розмаїття чи то подібних, чи то протилежних, чи

то асонансних, чи то дисонансних, чи то прийнятних, чи то дражливих для читача думок, ідей, теорій і голосів і створює неповторну симфонію того, що вже від 70-х років XIX ст. називають «поліфонією творів Достоєвського» (від грец. *poly* — багато і *fonos* — голос; тобто поліфонія — це багатоголосся). Отже, можна зробити висновок, що «Злочин і кара» — роман багатоголосний, поліфонічний.

«Двійники» в романі

Ще однією особливістю системи образів є наявність парних персонажів. Так, «двійниками» традиційно вважаються Раскольников і Свидригайлов, який сам каже Родіону: *«Ми одного поля ягоди»*. Людина з темним минулим, яку звинувачують у смерті підлеглих, яка нібито причетна до смерті своєї дружини Марфи Петрівни, він викликає в Соні інтуїтивний страх. *«Це був добродій років п'ятдесяти, на зріст вищий від середнього, огрядний, з широкими і крутими плечима, що робило його немовби трохи сутулим. Був він чепурно і зі смаком одягнений і мав вигляд поважного пана... У руках його була гарна паличка, якою він постукував, ідучи по тротуару, а руки були у свіжих рукавичках. Широке, вилицювате обличчя було досить приємне, не по-петербурзькому свіже. Волосся його, ще дуже густе, було зовсім світле, місцями в ньому прозирала сивина, а широка, густа борода, що спадала лопатою, була ще світлішою. Очі його були голубі й дивилися холодно, пильно і вдумливо; губи червоні. Узагалі цей чоловік добре зберігся і здавався набагато молодшим від свого віку»*.

Свидригайлов хоче розповісти Раскольникову свою «теорію», поділитися своїм поглядом на життя, оскільки вважає, що вони схожі. Свидригайлов — атеїст, він своєрідна «темна сторона» Раскольникова. Хоча Родіон не вірить у це, проте його тягне до Свидригайлова, вони вдивляються один в одного, немов у дзеркало.

Свидригайлов пропонує угоду: Раскольников має переконати Дуню залишитися з ним. За це поміщик дасть студентові гроші, на які той поїде до Америки. Свидригайлов аморальний, він не має совісті, йому подобається робити зло і, на відміну від свого двійника Родіона, він зміг здійснити злочин. Варто також зауважити, що, незважаючи на свої негативні риси, він щиро любить Дуню — свою останню надію на порятунок. Недаремно він пропонує їй угоду, шантажуючи тим, що знає про злочин Родіона, а тому може виказати його слідству. І ось парадокс: аморальний Свидригайлов зробив стільки добрих справ, скільки не зробив ніхто з персонажів роману: він дав гроші Соні, прилаштував осиротілих дітей Катерини Іванівни, забезпечив матеріально свою наречену. Зрештою, ця непересічна, але цинічна людина («пропаща сила» суспільства?) закінчує життя самогубством. Раскольников теж був близький до цього, але його врятувало покаяння.



І. Глазунов. Раскольников. *1970-і роки*

Ще одна пара «двійників» — Раскольников і слідчий Порфирій Петрович. Родіона нездоланно приваблює Порфирій Петрович, хоча це смертельно небезпечно. Можливо, і це традиційно для Достоєвського, найбільше тягне злочинця до слідчого саме гра зі смертельною небезпекою? Може, він отримує «адреналінову насолоду» від того, що ризикує своїм життям? Досвідчений Порфирій Петрович давно знає, що Раскольников до нього прийде. Достоєвський цікаво зображує портрет слідчого, у якого гострий розум поєднується з удаваною зовнішньою вайлуватістю й навіть «жіночністю»: *«Порфирій Петрович був по-домашньому, у халаті, дуже чистій білизні й стоптаних пантофлях. Мав він років тридцять п'ять, на зріст був трохи нижчий від середнього, огрядний і навіть з черевцем, бритий, без вусів і без бакенбардів, з коротко стриженим волоссям на великій круглій голові, якось особливо випуклій на потилиці. Пухке, кругле і трохи кирпате обличчя його було кольору хворобливого, темножовтого, але досить бадьоре і навіть насмішкувате. Воно було б навіть і добродушним, коли б не вираз очей з якимось водянистим блиском, прикритих майже білими віями, що раз у раз кліпали, наче він комусь підморгував. Погляд цих очей якось дивно не гармоніював з усією фігурою, у якій було щось навіть баб'яче, і мав він у собі щось серйозніше, аніж можна було чекати, дивлячись на цю фігуру»*.

Перший діалог цих «двійників» присвячений проблемі, яка цікавила самого Достоєвського (якого, як ви вже знаєте, було засуджено до страти): чому люди скоюють злочини? Порфирій Петрович вважає, що соціальні мотиви тут не є вирішальними. Він розуміє теорію Раскольникова, адже сам колись «хворів» на подібні теорії й теж поділяв людей на дві категорії: слідчі й злочинці. Порфирій Петрович для Раскольникова — біс, Раскольников для слідчого — злочинець. Слідчий розуміє, що оскільки Раскольников вірить у Бога (їхня розмова про Новий Єрусалим), то він рано чи пізно сам зізнається в убивстві. Тому Порфирій Петрович не видає злочинця. Загалом його можна вважати таким собі ідеалом слідчого. Якщо в Артура Конан Дойля його Шерлок Холмс досягав успіху завдяки розуму й спостережливості, іноді демонструючи певні фізичні якості (силу, спритність, витривалість), то Порфирій Петрович передовсім тонкий і проникливий психолог.

Ще одним «двійником» Раскольникова є **Лужин**, якого Родіон ненавидить. Цей «новий росіянин» готовий виправдати модною політекономічною теорією будь-яку підлість. Проте Родіон і сам вражений погибельною «теорією» крайнього егоїзму й індивідуалізму, тому проникливо відчуває хижацьку, егоїстичну суть цього нового господаря життя. Через це він різко заявляє Лужину: *«Доведіть до логічного кінця те, що ви оце проповідували, і вийде, що людей можна різати...»* Звісно, Лужин нікого не збирається різати, але задля власної вигоди він уже давно знехтував моральними законами. Так, ненависть до Родіона, відсутність будь-яких моральних орієнтирів і обмежень призводять до того, що він цинічно обмовляє Соню і лише щасливий збіг обставин рятує її від неприємностей.

Ця хитросплетена система двійництва дає письменникові можливість показати ту саму ідею неначе з різних боків, вона своєрідно доповнює вже згадану поліфонію твору його «стереоскопією» — тобто поглядом на ті самі явища одночасно під різними кутами зору.

ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНІ ВИТОКИ ТЕОРІЇ РОДІОНА РАСКОЛЬНИКОВА

Головним героєм роману є Родіон Раскольников — недовчений студент, який животіє *(«його допікали злидні»)* у Петербурзі на горішньому поверсі в кімнатці, яка нагадує то шафу, то труну, то собачу будку: *«Комірчина його містилася під самісіньким дахом високого п'ятиповерхового будинку й скидалася більше на шафу, аніж на житло. Хазяйка ж, у якої він наймав цю комірчину, мешкала на поверх нижче, і щоразу, ідучи з дому, він мусив проходити повз хазяйчину кухню, з майже завжди розчиненими навстіж дверима... І щоразу, коли він проходив мимо, його охоплювало якесь хворобливе й боязливе почуття, якого він соромився і від якого болісно кривився. Він дуже заборгував хазяйці й боявся з нею зустрічатися»*.

Читач одразу помічає разючий контраст між красивою зовнішністю Родіона і його жалюгідним одягом *(«Він був так погано вдягнений, що інша, навіть звична до всього, людина посоромилася б удень виходити в такому лахмітті на вулицю»)*.

Здається, він постійно виправдовує своє прізвище, до такої міри «розколота» його душа. По суті, це добра людина: він віддає останні гроші родині Мармеладових, заступається за незнайому дівчину, рятуючи її від зазіхань хтивого чоловіка, згодом, уже в процесі слідства, з'ясовується, що, ризикуючи життям, він урятував дітей з палаючого будинку. Як же трапилося, що така людина

змогла опустити сокиру на голови беззахисних жінок? Адже він усвідомлював усю жахливість, усю огидність свого вчинку: *«О Боже! яка усе це гидота! І невже, невже я... ні, це нісенітниця, це безглуздя! — додав він рішуче. — І невже такий жах міг спасти мені на думку? На який бруд здатне, однак, моє серце! Головне: брудно, паскудно, гидко, гидко!.. І я, цілий місяць...* (Достоєвський підкреслює гостру внутрішню боротьбу, що точилася в душі Родіона. — *Авт.*). *Але він не міг виразити ні словами, ні вигуками свого хвилювання. Почуття безмірної огиди, яке починало гнітити його серце ще тоді, коли він тільки йшов до старої, досягло тепер такої сили і такої виразності, що він не знав, куди подітися від своєї туги».*

Теорія Раскольникова, її антигуманний сенс

Суть своєї теорії Родіон Раскольников розкриває в розмові зі слідчим Порфирієм Петровичем, коли пояснює «ідею», викладену ним у статті, опублікованій раніше. На його думку, людство поділяється на дві неоднакові частини: «тремтячі створіння» й «ті, хто право має». Нижчий розряд («тремтячі створіння») — це загальна маса, призначення якої бути законослухняними громадянами, таким собі «будівельним матеріалом» історії. Вищий розряд («ті, хто право має») покликаний очолювати й спрямовувати людський загал, нездатний самостійно змінити своє життя. Такі люди руйнують сьогодення в ім'я майбутнього, протистоять консервативній масі, усталеному способу життя, старим традиціям і законам. Раскольников дійшов висновку, що вони перебувають поза межами добра й зла (згодом назву «По той бік добра і зла» обрав для своєї роботи Ф. Ніцше). Людські етичні норми їх не стосуються, тому, на думку Раскольникова, «незвичайна» людина *«має право... тобто не офіційне право, а сама має право дозволити своєму сумлінню переступити... через деякі перешкоди, і єдино в тому лише разі, коли виконання її наміру (іноді, **може**, рятівного для всього людства) цього потребуватиме»*. Тут страшне слово «убивство» («кров», «смерть») хитро замінено на **«гладеньку»** й **не**дратівливу формулу **«деякі** перешкоди», але суті справи це не мі**няє.**



С. Косенков. Ілюстрація до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара». *Середина XX ст.*

Зауважимо, що подіб**на «сло**весна еквілібристика» застосована далі також щодо «заспокійливо-наукового»

слова «відсоток». Ось так і розвінчується ганебна сутність усіх звірячих «теорій», прихована за зручними словечками й формулами на кшталт *«переступити... через деякі перешкоди»* замість прямого — «убити людину» або *«певний відсоток людей мусить іти»* замість «хтось повинен загинути». І робить це саме той, чий розум теж отруєний подібною теорією, — Раскольников. Ось як він співчуває горю п'яненької дівчини, яку щойно врятував від зазіхань хтивого незнайомця: *«Сердешна дівчинка! Прийде до пам'яті, поплаче, потім мати дізнається... Спочатку ляпасів надає, а потім висіче, боляче і з ганьбою, може й прожене... А не прожене, однаково пронюхають Дар'ї Францівни, і почне швендяти моя дівчинка туди й сюди. А там невдовзі лікарня (і це завжди в тих, які в матерів живуть дуже чесних і потай від них погулюють), ну а далі... а далі знову лікарня... вино... шинки... і ще лікарня... років через два-три каліка, а всього й прожила дев'ятнадцять або вісімнадцять років од сили...»* Проте раптом Родіон забуває про співчуття й умить стає циніком: *«Тьху! А нехай! Це, кажуть, так і повинно бути. Якийсь відсоток, кажуть, повинен йти щороку... кудись... до чорта, мабуть, щоб інших освіжати і їм не перешкоджати. Відсоток! А чудні, справді, у них ці слівця: вони такі заспокійливі, наукові. Сказано: відсоток, отже, і тривожитись нема чого. От коли б якесь інше слово, ну, тоді... було б, може, не так спокійно... А що, коли й Дунечка якось у відсоток потрапить! Коли не в той, то в інший?..»* Отже, будь-яка нелюдська «теорія», застосована до рідної людини (у цьому випадку — до сестри Дуні), перестає бути привабливою, оголює свою звірячу суть.

Повертаючись безпосередньо до теорії Раскольникова, зауважимо, що в романі простежується різко негативне ставлення





В. Вільнер. Ілюстрації до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара». *1960-і роки*

автора не лише до факту злочину, а й до його теорії як філософської побудови. Прикрита красивими фразами про необхідність оновлення життя суспільства (а оновлювачами, за Раскольниковим, є «ті, хто право має»), ця теорія є звірячою й антигуманною за самою своєю суттю. Так, у момент душевного напруження хворий і роздратований розмовою із Сонею Мармеладовою Родіон прохоплюється про справжні мотиви виникнення його теорії: *«Воля і влада, а головне влада! Над усіма цими тремтячими створіннями і над усім мурашником!.. От мета! Пам'ятай це! Це моє тобі напутнє слово!»* Можливо, хтось скаже, що цю думку висловила хвора людина і вона зробила це назло, але ж усе одно — сказане слово має якусь незбагненну властивість справджуватися.

Теорія Раскольникова має філософські, соціальні та психологічні корені. Почнемо з того, що її основу становлять «незавершені ідеї», які «висіли в повітрі» десь у середині XIX ст., у часи створення роману. В епілозі автор порівнює їх зі страшними вірусами-трихінами, що ведуть людство до самознищення. Хворому Раскольникову *«привиджувалося, що весь світ приречений у жертву якійсь страшній, нечуваній і небаченій язві-моровиці. Люди робилися біснуватими й божевільними. Але ніколи, ніколи люди не вважали себе такими розумними і непохитними в істині, як вважали заражені. Ніколи не вважали більш непохитними своїх присудів, своїх наукових висновків, своїх моральних переконань і вірувань. Цілі селища, цілі міста й народи заражалися і божеволіли»*. Так, думка про вбивство старої лихварки заради загального благополуччя, підслухана в трактирній розмові студента з офіцером (а студенти й офіцери — це інтелектуальна частина суспільства), чудово ілюструє теоретичні міркування Родіона й спонукає до дії. Конкретним прикладом «незвичайної людини» Раскольников вважає Наполеона, байдужого до доль і життів інших у прагненні ощасливити Європу свободою. Висновок нашого героя перегукується з принципом «мета виправдовує засоби», який приписується то італійському політикові XVI ст. Макіавеллі, то єзуїтам.

Ad Fontes

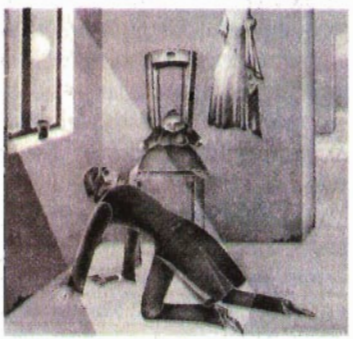
...Наполеону потрібне було не завоювання, а власне війна як засіб збудження, як сп'яніння. Кровообіг у Наполеона був неправильним і вкрай уповільненим. Тільки в бою він почував себе добре, пульс його починав битися рівно і з нормальною швидкістю.

«Голос», 1865, 9 квітня, № 95

Роман Достоєвського написаний у 1866 р., тож теорію Раскольникова не можна ототожнювати з ідеєю «надлюдини» Ніцше, сформульованою пізніше. Проте вони мають спільну філософську основу і виникли на спільному ґрунті — в умонастроях середини XIX ст. У той час у Європі та Росії була відома філософія індивідуалізму А. Шопенгауера. Суголосно з філосо-

фією раціоналізму (розсудкового, позаморального бачення реальності), вона породила аморальну «арифметику»: що більше важить — нікчемна злостива бабця чи тисячі добрих справ і благо мільйонів людей? Щось подібне ми вже бачили в романі Стендаля «Червоне і чорне», коли Жульєн Сорель буквально повторює згадану фразу Макіавеллі: *«Мета виправдує засоби; якби я був не такою незначною пилинкою, а мав хоч яку-небудь владу, я б наказав повісити трьох, щоб урятувати життя чотирьом»*. Отже, такі думки існували тоді не лише в Росії, а й у Франції, та й в усій Європі. Проте Достоєвський вважав це неприпустимим, бо відповідь на них одна, християнська: «Не вбий!»





М. Шемякін. Ескізи до балету «Злочин і кара». *1985, 1964 рр.*

Федора Достоєвського також цікавлять соціально-побутові причини виникнення антигуманної філософії. Смертоносна ідея зароджується в кімнаті, подібній на труну (шафу, комірчину, морську каюту), а не на нормальне людське помешкання. Згадайте, Раскольников одягнений так, що інший «посовістився б вийти» на вулицю, за квартиру не платить і частенько голодує. Сім'я, прагнучи «вивести в люди» Родіона, спочатку загнала себе в кабалу до Свидригайлова, узявши жалування наперед, а потім Дуня заради братового блага готова пожертвувати собою і стати дружиною цинічного, мерзотного ділка Лужина.

Провідним у романі є мотив безвихідності людського існування в нелюдських умовах тогочасного суспільства та проблема пошуку виходу з нього. Говорити про соціальні корені теорії вседозволеності неможливо лише на прикладі долі Раскольникова. Сюжетна лінія сім'ї Мармеладових може бути окремим соціальним романом. А доля Соні Мармеладової — символ страждань усього людства. Голодні діти, смертельно хвора мати, пияцтво батька через відчуття цієї безвихідності — такий сімейний портрет є фактично портретом усієї епохи. Подібні картини піднімають бурю протесту в душі Родіона, який відчуває свою слабкість і неспроможність допомогти навіть своїм найближчим родичам. Звідси й роздратування щодо пропозиції Разуміхіна заробляти на життя уроками або перекладами, і виклик Насті: *«За дітей мідяками платять. Що на копійки*

зробиш, — неохоче казав він далі, мовби відповідаючи на власні думки. — А тобі б зразу весь капітал? — Він зчудовано глянув на неї. — Еге ж, весь капітал, — твердо відповів він, помовчавши».

Для розуміння соціальних витоків ідеї індивідуалістичного протесту велике значення має образ Петербурга в романі. Достоєвський створив типову картину життя міщанської бідноти й дрібних чиновників. Це й трактири, де люди шукають забуття від тяжкого існування, даремно намагаючись потопити всі негаразди в горілці. Це й брудні вулиці, де панує також і моральний бруд. Це злий і насмішкуватий натовп, який розважається чужим горем і чужою недолугістю (пригадаймо сон Раскольникова про те, як Миколка забив свою кобилку). Це й жахливі злидні, постійна залежність від лихваря, такого собі російського Гобсека. Похмурі бідняцькі райони ще жахливіше сприймаються на тлі розкоші Невського проспекту. Такий Петербург є благодатним і нібито старанно підготовленим ґрунтом для проростання думок, подібних до теорії Раскольникова, особливо в середовищі мислячих людей, тих, хто здатний відчувати не лише своє, а й загальне горе (див. далі «Петербург Достоєвського»).

Звичайні люди («тремтячі створіння»)	**Незвичайні люди («ті, хто право має»)**
Велика маса	Один з тисячі, а то й один з мільйона
Це люди консервативні, матеріал для продовження роду	Руйнівники, які наділені талантом нести людству нове слово
Бережуть світ і примножують його чисельно	Рухають світ уперед і ведуть його до мети
Господарі сучасного. Зневажають, переслідують і страчують незвичайних людей, а згодом, у майбутньому — схиляються перед ними й встановлюють їм пам'ятники	Господарі майбутнього
Не мають права переступати через закон, мають дотримуватися установлених правил	Мають право переступити через закон, зокрема через кров, в ім'я ідеї, що несе спасіння людству. Установлюють нові закони, яких мають дотримуватися пересічні громадяни

Проте це неповна картина витоків теорії. «І життя, і характер, і світогляд героя — усе відобразилось у його теорії» *(М. Качурін)*. Людина з іншою психологією не змогла б вибудувати з гострого розуму й сердечної муки логічно стрункy та життєво суперечливу

теорію. Разуміхін теж індивідуаліст, але вихід він убачає в розумному й чесному підприємництві, підтримці й допомозі зневіреному Раскольникову. Теорія виникає як спроба знайти вихід із складних життєвих умов і водночас як помста суспільству, кара «володарям життя», поступово перетворюючись на бажання самому стати над людьми. І розвінчується нелюдська суть «дозволу крові по совісті» як у філософсько-соціальному, так і в морально-психологічному аспектах.

Стаття Раскольникова з викладенням його «теорії» з'явилася в газеті за два місяці до того, як він почув розмову офіцера й студента й у нього виник задум убивства старої **лихварки**. Про вихід статті, яку Раскольников написав півроку т**ому, коли** покинув університет, **він** не знав, бо та газета, до редакції якої Родіон звертався, щоб **її на**друкували, уже не видавалася. Основні відмінності між «тремтячими створіннями» і «тими, хто право має», як їх розумів Раскольников, подані в таблиці.

МАРМЕЛАДОВИ ТА ІНШІ ПЕРСОНАЖІ РОМАНУ

Соня Мармеладова

Однією з провідних тем творчості Достоєвського є змалювання важкої долі та страждань «зневажених і скривджених». Показуючи долю сім'ї Мармеладових, Раскольникова, безіменних бідняків і «п'яненьких», яких так багато на вулицях Петербурга, письменник зображує світ людського страждання, викриває аномальність і аморальність суспільства, де люди приречені на зневагу й щоденні образи. У розкритті цієї теми головним є образ Соні Мармеладової.

Уперше читач дізнається про Соню з розповіді її батька, п'яниці Семена Мармеладова, у трактирі: *«Донька моя, від першого шлюбу, чого тільки натерпілася від мачухи своєї, про те я і не казатиму. Бо хоч Катерина Іванівна і сповнена великодушних почуттів, але дама гаряча і дратівлива»*. Ситуація нагадує казкову — конфлікт сироти Соні та мачухи Катерини Іванівни, в якої є свої діти, які хочуть їсти, а батько (вітчим) усе пропиває. Ця безвихідь і жахливі умови життя примушують героїв замислитися, як жити далі.

Про те, аби Соня змогла заробляти чесним шляхом, у цій ситуації не йшлося. Мармеладов каже: *«Чи багато може бідна, але чесна дівчина чесною працею заробити?.. П'ятнадцять копійок на день не заробить, та й то коли рук не покладаючи працюватиме! А тут дітки голодні...»* Тож не витримавши докорів ображеної на весь світ Катерини Іванівни, Соня змушена була піти шляхом аморальності й стати повією: *«Сонечка встала, напнула хустинку, наділа бурну-*

сик і з квартири подалася, а о дев'ятій годині і назад прийшла. Прийшла, і просто до Катерини Іванівни, і на стіл перед нею тридцять карбованців мовчки поклала. І словечка при цьому не мовила, хоча б глянула, а лягла на ліжко, обличчям до стіни, тільки плічка та тіло все здригаються... А... потім Катерина Іванівна, так само й слова не мовивши, підійшла до Сонеччиного ліжечка і весь вечір у ногах у неї навколішках простояла, ноги їй цілувала, устати не хотіла, та так обидві й заснули разом, обнявшись... обидві... обидві... еге ж... а я... лежав п'яненький». Тут підкреслена жертовність Соні, її готовність допомогти ближньому хоча б і ціною власної зневаги.

А вже безпосередньо із самою героїнею вперше читач зустрічається під час сцени прощання сім'ї з Мармеладовим, який загинув. *«З-під надітого по-молодецькому набакир капелюшка виглядало худе, бліденьке й злякане личко з розкритим ротом і з нерухомими від жаху очима. Соня була мала на зріст, років вісімнадцяти, худенька, але досить гарненька блондинка з чудовими голубими очима».* Достоєвський постійно підкреслює її молодість (не капелюх, а «капелюшок», не лице, а «личко»), а також те, що вона схожа на дитину: *«Це було худеньке, зовсім худеньке і бліде личко. В обличчі її, та й в усій її фігурі, було крім того і ще щось таке особливе, характерне лише для неї: незважаючи на свої вісімнадцять років, вона здавалася ще майже дівчинкою, багато молодшою за свої роки, зовсім майже дитиною».*

У справжнього митця, такого майстра, як Ф. Достоєвський, випадкових деталей у творі немає, кожне слово й фраза добре продумані й несуть певне смислове навантаження. Соня схожа на дитину, а за християнським ученням Царство Небесне належить саме дітям: «Діти — образ Христа: "їхнє є Царство Боже. — Він велів їх шанувати й любити, вони майбутнє людство..."» Крім того, саме діти є найбеззахиснішими й найчистішими з-поміж усіх членів суспільства, а тому несправедливість у ставленні до них сприймається чи не найгостріше. Отже, Соня Мармеладова, ця *«зовсім майже дитина»*, уже стала жертвою нелюдських умов життя, була змушена продавати власне тіло задля фізичного порятунку маленьких дітей Катерини Іванівни, доки її рідний батько, Семен Мармеладов, день у день *«лежав п'яненький»*.



Д. Шмаринов. Ілюстрація до роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара». *1935 р.*

Цікаво, що образи Раскольникова й Соні певною мірою подібні. Адже вони грішники, які пішли проти суспільної моралі (недаремно ж дівчині заборонено жити із сім'єю, вона винаймає собі окремий куток). Цю їхню спорідненість відчуває й Родіон, кажучи їй: *«Підемо разом... Я прийшов до тебе. Ми разом прокляті, разом і підемо!»* Він прямо заявляє Соні: *«Хіба ти не те ж вчинила? Ти теж переступила... змогла переступити»*. Узагалі в тексті роману слова «злочин» і «переступ» (рос. *преступление*) є ключовими, надзвичайно важливими для розуміння авторського задуму.

Проте між ними існує й принципова різниця, вони навіть є антиподами. Якщо Соня здійснює свою жертву задля інших (нерідних їй по крові дітей Катерини Іванівни), то Родіон, навпаки — зумовлює жертви інших задля себе, з метою «перевірки» своєї теорії та власного збагачення.

Думка про докорінну різницю між самопожертвою та злочином утілюється й продовжується ще в одному жіночому образі — сестри Раскольникова — Дуні, яка теж жертвує собою задля братового щастя, погоджуючись на шлюб з огидним і нелюбим їй ділком Лужиним. А коли Родіон дорікнув їй за це, не бажаючи прийняти таку пожертву, вона, сама того не підозрюючи, боляче торкнулася його роз'ятреної рани — випадково порівняла свою самопожертву і злочин брата: *«Такий шлюб не є підлотою, як ти це назвав!.. Коли я погублю кого, то тільки себе саму... Я ще нікого не зарізала!.. Чого ти так дивишся на мене? Чого ти так зблід?»* Проте уважний читач добре знає те, чого ще не знала Дуня, а саме — чому Родіон зблід. Слова Дуні *«я ще нікого не зарізала»* боляче зачепили його сумління — адже він уже «зарізав» лихварку та її сестру.

Соня наділена яскраво вираженими позитивними особистісними рисами. Проте, як це притаманно творам Достоєвського, вони не описані автором прямо, а згадані іншими героями в момент найвищого напруження їхніх душевних сил. Так, коли Лужин звів наклеп на Соню з приводу нібито вкрадених у нього ста карбованців, за неї вступилася Катерина Іванівна, називаючи риси характеру своєї пасербиці: *«Дурні ви, дурні, — кричала вона, звертаючись до*

Федір Достоєвський — майстер діалогу

Потрібно зауважити, що Достоєвський є майстром діалогу. Так, він навмисно створює такі ситуації, коли начебто випадкові фрази, адресовані певним персонажам, насправді зачіпають, болюче ранять або провокують інших людей і з інших причин. Це стосується не лише згаданої фрази Дуні, після якої Родіон зблід, а й, наприклад, випадково почутої Раскольниковим розмови студента й офіцера в трактирі про можливість і навіть доцільність убивства Альони Іванівни (яка спонукала до дії не співрозмовників, а Родіона, якому вона не адресувалася), а також безліч інших висловлювань про вбивство, які постійно допікають хворому сумлінню Раскольникова.

всіх, — та ви ще не знаєте, не знаєте, яке це серце, яка це дівчина! Та вона свою останню сорочку скине, продасть, боса піде, а вам віддасть, коли вам треба буде, от вона яка! Вона он і жовтий білет взяла через те, що мої ж діти з голоду пухли, себе за нас продала!..»

Соня має на Раскольникова найбільший вплив, вона закликає його до покаяння й готова «нести його хрест» на шляху до істини через страждання (головна думка концепції Достоєвського). Проникливий Свидригайлов упевнений, що Соня піде за Раскольниковим у Сибір, тому й пророкує два можливі шляхи для вбивці: *«У Родіона Романовича дві дороги: або куля в лоб, або по Владимирці* (Владимирський тракт — шлях висланців у Сибір. — *Авт.*)... *Це ви його добре вчили тоді, щоб він сам пішов і повинився. Це йому буде багато вигідніше. Ну, а як випаде Владимирка — він по ній, а ви ж за ним? Адже так?»* Причому читач ані на мить не сумнівається, що так воно і буде: Соня таки піде за Раскольниковим «по Владимирці» у Сибір. Так, як це зробили дружини декабристів, з якими на засланні зустрічався Достоєвський. Є в романі «Злочин і кара» ще одна деталь, яка нагадує біографію письменника, — під час згаданої зустрічі з дружинами декабристів йому подарували Євангеліє. Тому зовсім не випадково Соня лікує отруєну душу Родіона, читаючи йому притчу про Лазаря, а в кінці роману зазначено: *«Під подушкою у нього лежало Євангеліє. Він узяв його машинально. Ця книга належала їй, була та сама, з якої вона читала йому про воскресіння Лазаря».*

Зазначимо також, що, за влучним висловом російського філолога Ю. Тинянова, у художньому творі «усі імена говорять». Це спостереження повною мірою стосується й імені Софія (Соня), яке в перекладі з грецької означає «мудрість». І це теж закономірно, адже в протистоянні войовничого індивідуалізму (Родіон) і християнської самопожертви й любові до ближнього (Соня) перемагає не його добре продумана теорія, а її справжня мудрість («софія»). У кінці твору Раскольников підбиває підсумок своїх духовних пошуків: *«Він не розкрив її й тепер, але одна думка промайнула в нього: "Хіба можуть її переконання не бути тепер і моїми переконаннями?"»*

Семен Мармеладов

Перша зустріч Раскольникова із Семеном Мармеладовим відбувається на початку роману, тоді, коли Родіон зважується на вбивство. Однак він ще не зовсім повірив у свою «наполеонівську» теорію, а перебував у якомусь гарячковому стані. Спочатку Мармеладов для Раскольникова — це просто не вартий уваги «п'яненький», завсідник трактирів, а тому він слухає цього пияка неуважно. Поступово Родіон переймається цікавістю, а потім і співчуттям до

оповідача. Цей обрезклий відразливий немолодий чоловік, який обкрадав свою дружину й дітей, пропивав забрані в дочки-повії гроші, ночував на сінних барках (край можливого падіння), таки зворушив Раскольникова. Крізь огидну зовнішність Мармеладова виднілося щось людське. Відчувається, що його теперішній стан остогид йому, що цього чоловіка мучать докори сумління. Він не звинувачує Катерину Іванівну в тому, що вона штовхнула його доньку Соню до ганебного ремесла, а наче виправдовує її: *«Але не винуватьте, не винуватьте, шановний добродію, не винуватьте! Не при здоровому розумі це було мовлено, а в збудженому стані, у хворобі, під плач діток голодних, та й мовлено було більше, щоб образити, аніж у прямому значенні...»*

Мармеладов розкаюється у своїй ганебній слабкості *(«я природжена тварюка!»)*, йому нестерпно важко бачити й сухотну Катерину Іванівну, і вічно голодних дітей. Однак по-своєму він любить їх (хоча їм від цього й не легше), однак нічого вже не може із собою вдіяти — згубна пристрасть засмоктала його, він іде на дно, і до трагічної розв'язки залишається недовго.

Ad Fontes

Талант Ф. Достоєвського розвинувся рельєфно, і головна особливість і властивості його такі, що він різко відрізняється від обдарувань інших наших письменників. Залишивши їм зовнішній світ людського життя: обстановку, в якій діють усі герої, випадкові зовнішні обставини тощо, Достоєвський заглиблюється у внутрішній світ людини, уважно спостерігає за розвитком її характеру й своїм надзвичайно ґрунтовним, але нещадним аналізом виставляє перед читачем усю її внутрішню, духовну сторону — мозок і серце, розум і почуття. Цей аналіз і вирізняє його з-поміж усіх інших письменників і ставить на почесне місце в російській літературі.

Журнал «Воскресный досуг», 10 квітня 1866 р.

Водночас, аніскільки не виправдовуючи, а, навпаки, з якоюсь насолодою звинувачуючи й навіть принижуючи себе, Мармеладов ставить напрочуд точний «діагноз» суспільним кореням проблеми пияцтва («шинку») у найширших верствах російського суспільства: *«Шановний добродію мій, бідність не порок, це істина. Знаю я, що і пияцтво не доброчесність, і це тим паче. Але убозтво, добродію, убозтво — це порок. У бідності ви ще зберігаєте своє благородство природжених почуттів, а в убозтві — ніколи і ніхто. За убозтво навіть і не києм виганяють, а мітлою вимітають з компанії людської, щоб зневажливіше було, і справедливо, бо в убозтві я перший сам ладен зневажати себе. І звідси — шинок!»*

Варто зауважити, що Мармеладов — представник цілої галереї «маленьких людей», яку створювали ще М. Гоголь у повісті «Шинель» і М. Лермонтов у романі «Герой нашого часу». Він є неначе молодшим братом Акакія Акакійовича Башмачкіна або Максима

Максимовича. Проте традиційна вже на той час для російської літератури «маленька людина» в художній системі Ф. Достоєвського має певні особливості, адже ніколи ще до нього психологічний аналіз не сягав таких глибин.

Загалом Мармеладови — це лише одна із сотень тисяч сімей бідняків, тож читач у співчутливому ставленні автора до неї ясно бачить погляди Достоєвського-гуманіста з його співчуттям і любов'ю до «маленьких людей», до всіх «зневажених і скривджених».

Петро Лужин

Найнеприємніший для Достоєвського образ роману — Петро Лужин. Це представник тієї «нової сили», що йшла на зміну аристократам. У провінції він заробив чималий капітал і прагматично розрахував, що в тогочасній Росії адвокатська практика дасть змогу непогано заробляти й стане перепусткою до вищих кіл суспільства: *«Після тривалих міркувань і вичікувань він вирішив, нарешті, остаточно змінити кар'єру, щоб мати ширше коло діяльності, а разом з тим поступово перейти й у вище товариство, солодкі мрії про яке давно вже не залишали його... Одним словом, він наважився скуштувати Петербурга».*

Хоча сорокап'ятирічний Лужин не може похвалитися доброю освітою, він служить у двох місцях і добре обмізкував, як потрапити до вищого світу. Він вирішив одружитися з розумною, освіченою, вихованою, але обов'язково збіднілою дворянкою, яка не зганьбить його у вишуканому товаристві, а все життя буде зобов'язана йому тим, що він витяг її зі злиднів. Уже кілька років він із насолодою мріяв про одруження, але все накопичував гроші й чекав: *«Він із захопленням мріяв про дівчину благонравну і бідну (неодмінно бідну), дуже молоденьку, дуже гарну з себе, благородну й освічену, дуже залякану, таку, що зазнала дуже багато лиха і зовсім би перед ним схилялася, яка б усе своє життя вважала його рятівником своїм, благоговіла перед ним, корилася, дивувалась йому, і тільки йому одному. Скільки сцен, скільки солодких епізодів створив він в уяві на цю принадну й пікантну тему, спочиваючи в затишку від справ! І от мрія стількох років уже майже справджувалася: краса й освіченість Євдокії Романівни вразили його; безпорадне становище її заохотило його страшенно. Тут було навіть трохи більше того, про що він мріяв: була дівчина горда, з характером, доброчесна, вихованням і розвитком вища від нього (він відчував це), і така істота буде рабськи вдячна йому все життя за його подвиг і благоговійно схилиться перед ним, а він безмежно і повністю владарюватиме!..»*

До того ж Лужин — скнара, який відправив свою наречену з матір'ю до Петербурга за їхній кошт, знаючи, що в них майже немає грошей. Та й у столиці зняв для них найдешевший номер. Звиклий

до того, що в цьому світі все купується й продається, він навіть уявити не може, наскільки образив своєю скупістю Дуню та її матір. Отримавши відмову, він шкодує не про втрачену наречену, а про те, що зірвався такий добре продуманий план: *«Цей теперішній раптовий, химерний розрив подіяв на нього, мов удар грому. Це був якийсь неподобний жарт, безглуздя! Він тільки трошечки покомизився; він навіть не встиг і висловитись, він просто пожартував, захопився, а кінчилося так серйозно!»*

Лужин вважав себе «новою людиною» й хотів виправдати свою брудну практику сучасними теоріями. У старій Росії з її дворянськими нормами честі й шляхетності йому не було місця. А ось у новому часі він цілком міг стати успішним адвокатом. У нього немає совісті, Лужин упевнений, що ідеї молодого покоління виникають для таких, як він.

Лужин одразу зрозумів, що треба шукати свою зручну «ідеологію» в сучасній науці, політичній економії, утилітарній філософії, які кожний застосовував як розмінну монету. *«Наука каже: возлюби, у першу чергу, самого себе, — заявляє Лужин під час однієї з незліченних дискусій, — бо все на світі на особистому інтересі побудовано. Дбаючи тільки й виключно за себе, я тим самим дбаю начебто й за всіх».*

Безперечно, Раскольников і Разуміхін мали рацію, коли розсудили, що в моральному сенсі вбивство через гроші й «купівля» дружини — явища одного порядку. Протягом роману Лужина виганяють звідусіль аж тричі, але він уміє вийти сухим із води. Так, викритий у зведенні наклепу на Соню Мармеладову, продираючись крізь розгнівану юрбу, він цинічно заявляє: *«Зробіть ласку, не погрожуйте; запевняю вас, що нічого у вас не вийде, нічого не зробите, я не з боязких, а, навпаки, ви ж, панове, відповідатимете».*

Отже, образ Лужина є ключовим у розумінні складного ставлення Достоєвського до тих змін у російському суспільстві, що відбувалися в середині XIX ст.

ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЄВСЬКОГО

Давно відзначено, що у творчості Достоєвського образ Петербурга відіграє не менш важливу роль, аніж головні персонажі. Уперше ми зустрічаємося з цим містом в описах вулиць найбідніших кварталів, де жив Раскольников. Міський пейзаж відразливий і похмурий: *«Надворі спека була страшенна, до того ж задуха, штовханина, скрізь вапно, риштування, цегла, курява і той особливий літній сморід, такий знайомий кожному петербуржцеві, який не має можливості найняти дачу, — усе це одразу неприємно вдарило на і без*



І. Глазунов. Петербург. *1970-і роки*

того вже розладнані нерви юнака. А нестерпний сморід з пивниць, яких у цій частині міста особливо багато, і п'яні, що раз у раз траплялися йому, незважаючи на будень, доповнили огидний і сумний колорит картини».

Усі ці реалії гнітять душу Родіона, немов стискаючи її залізним обручем безвихідності... Проте він начебто й звик до цього нужденного життя, ставши його невід'ємною частиною. На мосту, з якого відкривається велична невська панорама, Раскольников ледве не потрапив під багату коляску, і на сміх перехожим кучер *«боляче хльоснув його батогом по спині»*... Одяг Родіона до такої міри обносився, що в таких лахміттях соромно було показуватися на вулиці. Тому йому ближчий злиденний район Сінної площі, населений людьми зубожілими, а то й просто жебраками, п'яницями й повіями, на тлі яких жодні лахміття не впадають в око, і ніхто не звертає увагу на одяг.

Лише раз перед Раскольниковим виникла велична панорама столиці величезної Російської імперії. Однак офіційно-парадний Петербург чужий йому, це не його місто: *«Незрозумілим холодом віяло на нього завжди від цієї чудової панорами, духом німим і глухим сповнена була для нього ця пишна картина...»*

Показавши брудні гамірні вулиці, письменник веде читача далі — до житла своїх героїв. Ми заходимо в «брудні й смердючі» двори, піднімаємося темними, облитими помиями сходами, заглядаємо до малюсіньких убогих «квартирок». І читачу стає дедалі моторошніше, оскільки герої мешкають чи то в «труні», як Раскольников, чи то в потворному «хліві», як Соня, чи то в «прохолодному кутку», як Мармеладов. Свою останню ніч перед самогуб-

Ad Fontes

Петербург: велике горе «маленьких людей»

Отже, в одному департаменті служив один чиновник, чиновник не можу сказати, щоб дуже визначний, низенький на зріст, трохи рябуватий, трохи рудуватий, трохи навіть на вигляд підсліпуватий, з невеличкою лисиною на лобі, із зморшками по обидва боки щік, із кольором обличчя, як то кажуть, гемороїдальним... Що ж робити! Винен петербурзький клімат. Коли ж говорити про чин (бо в нас найперше треба оголосити чин), то він був тим, кого називають довічний титулярний радник, з якого, відома річ, наглузувалися та накепкувалися вволю різні письменники, що мають похвальний звичай налягати на тих, хто не може кусатися.

М. Гоголь. «Шинель»

ством Свидригайлов проводить хоча і в окремому, але задушливому й тісному номері: *«У кімнаті було душно, свічка горіла тьмяно, на дворі шумів вітер, десь у кутку шкрябала миша, та й взагалі в кімнаті тхнуло мишами і чимсь шкіряним»*. Та сама задуха, яка тисне петербуржця на вулиці, «дотискає» його й удома. Тобто персонажі відчувають не лише просторову тісноту, оскільки ці потворні, подібні на в'язниці приміщення є суттєвою причиною розладу героя із самим собою. Зрозуміло, чому саме в такому просторі виникають злочинні ідеї Раскольникова, деградує Мармеладов, нехтує моральними канонами Соня, повільно помирає Катерина Іванівна. Так, мати Раскольникова слушно зауважує: *«Яка в тебе погана квартира, Родю, наче домовина, — сказала зненацька Пульхерія Олександрівна, перериваючи тяжку мовчанку, — я певна, що ти наполовину через квартиру став таким меланхоліком»*.



К. Брюллов. Сінна площа в Петербурзі. *1822 р.*

Цинічний, але точний діагноз «хворому» Петербургу ставить і Свидригайлов: *«Люди пиячать, молодь освічена від бездіяльності перегорає в нездійсненних снах і мріях, калічиться в теоріях... а все інше живе розпутно. Так і війнуло на мене це місто з перших годин знайомим запахом»*. Отже, про те, що може викликати несприйняття читача, Свидригайлов, який не бував у Петербурзі останні сім років, розповідає не лише спокійно, а й навіть схвально, з викликом — у столиці нічого не змінилося, вона так само розбещує, як і колись, і він відчув її «знайомий запах».

Треба також зазначити, що то були непрості для Росії часи — після відміни кріпосного права минуло якихось п'ять років, і величезна країна перебувала на роздоріжжі — яким шляхом іти далі?

Символіка жовтого кольору в романі «Злочин і кара»

Ми вже звертали увагу на важливу роль використання кольорів у втіленні концепції письменників. Пригадаймо символіку кольорів у романі Стендаля «Червоне і чорне». У романі Достоєвського «Злочин і кара» особливий смисл має жовтий. Це колір «схожої на шафу або на скриню» кімнатки Раскольникова, шпалер і меблів у кімнатці старої лихварки, пожовтіле від постійного пияцтва обличчя Мармеладова, у жінки, яка вчинила самогубство, обличчя жовте й пропите, перстень із жовтим каменем на руці Лужина.

Тяжкий, хворобливий столичний пейзаж стає тлом, конкретним побутовим середовищем, у якому розгортається дія роману, надає йому особливо напруженого й похмурого колориту. І водночас це домінуючий колір «офіційної столиці», оскільки тоді в Російській імперії колір усіх державних установ був жовтий.



І. Глазунов. Достоєвський у Петербурзі. *1956 р.*

Достоєвський виражає своє скептичне ставлення до «прогресу» (ми вже відчули його втілення в образі, за влучним висловом Лебезятникова, «мерзотної злочинної людини» — Лужина) в іронічній репліці Свидригайлова, який побачив у «клоаці» пореформеного Петербурга фривольно-непристойний танок канкан: *«Потрапив я на один так званий танцювальний вечір, — клоака страшенна (а я люблю клоаки, саме щоб отак, знаєте, непристойно трошки), ну, звичайно, канкан, яких ніде більш не побачиш і яких за мого часу не було зовсім. Еге ж, щодо цього прогрес»*. Недаремно деякі тогочасні критики закидали письменнику зневіру в прогрес, адже його скепсис щодо цього модного тоді слова та поняття є очевидним.

Справжнім вироком Петербургу є репліка, кинута начебто побіжно одним з героїв твору, робітником, який працював у домі, де Раскольников учинив злочин: *«І чого-чого в цьому Пітері нема! Крім батька-матері, усе є!»* Недаремно ще з фольклору відомі різкі протиставлення: «мати — мачуха» та «батько — вітчим». Батько й мати — рідні, близькі люди, але в цьому місті є все, окрім них. Очевидно, недаремно чужий і холодний Петербург Достоєвського для пересічної людини не може стати рідним.

Майже в кожному романі Ф. Достоєвського присутні діти. Проте в Петербурзі щасливому дитинству місця нема: *«Там не можна дітьми залишатися. Там семирічний розпусний і злодій»*. Автор неначе підкреслює цим, що місто втратило все, заради чого варто існувати. Ці деталі відображають напружену, безвихідну атмосферу існування головних героїв твору і немов провіщають майбутні фатальні події.

У романі є моторошні сцени, що розкривають повсякденне трагічне життя городян. Петербург — місто, у якому неможливо бути здоровим, бадьорим, сповненим сил, оскільки в ньому тісно й душно. Це — не лише місце, а й справжнісінький співучасник злочинів, співтворець божевільних ідей і теорій. Він — свідок кошмарних

снів і людських нещасть. У Петербурзі Достоєвського життя набуває фантастично-потворних обрисів: реальність часто сприймається кошмарним видивом, а марення й сон — реальністю. Атмосфера міста — глуха безвихідність. Автор намагається зрозуміти життя столичного «дна», світ «принижених і ображених» у всіх значеннях цих слів для «бідних» людей.

Отже, образ Петербурга в романі «Злочин і кара» — глибоко символічний. З одного боку, він є соціальним тлом, на якому розгортаються події твору, з іншого — дійовою особою, співучасником страшного злочину Раскольникова, але це водночас і його каяття, повернення до світу людей. У цьому фантастичному образі міста, ворожого людині й природі, утілений протест письменника-гуманіста проти пануючого зла й несправедливо влаштованого суспільства.

СЕНС ЗАГОЛОВКА ТА ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНУ

«Роман про сучасний злочин»

Проблема злочину розглядається практично в кожному творі Ф. Достоєвського. Письменник зображує злочин у філософському й загальнолюдському аспектах, порівнюючи такий погляд з різними популярними тоді соціальними теоріями. Так, у «Нєточці Незвановій» він пише: «Злочин завжди залишиться злочином, гріх завжди буде гріхом, хай на який ступінь величі не підносилося б порочне почуття».

У романі «Ідіот» автор стверджує: «Сказано “не вбий!”, так за те, що він убив, і його вбивати? Ні, так не можна». Проте роман «Злочин і кара» практично повністю присвячений аналізу соціальної, моральної та психологічної природи злочину, а також кари, що неодмінно настає за ним.

Особливо цікавим був психологічний аспект цього питання, оскільки для його втілення потрібний був не тільки письменницький хист, а й специфічний талант Достоєвського, у якого вміння зазирнути до найпотаємніших куточків людської душі межувало з ясновидінням. Так, він підкреслює зацікавленість Раскольникова запитанням: *«Чому так легко виявляються і розкриваються майже всі злочини і так явно виступають сліди майже всіх злочинців?»* І Родіон поступово доходить висновку, що *«найголовніша причина полягає не стільки в матеріальній неможливості приховати злочин, як у самому злочинцеві»*. Тобто *«сам же злочинець, і майже кожен, у момент злочину зазнає якогось занепаду волі й розуму, які охоплюють людину наче хвороба,*

розвиваються поступово й доходять до найвищого свого моменту незадовго до скоєння злочину, тривають у тому ж вигляді в самий момент злочину й ще якийсь час після нього, залежно від індивідуума; потім минають так само, як минає кожна хвороба». І з педантичністю лікаря-психіатра Достоєвський уточнює «предмет» дослідження Раскольникова: *«Питання ж: чи хвороба спричиняє самий злочин, чи злочин, якось через особливу природу свою, завжди супроводжується чимось подібним до хвороби? — він ще не почував себе спроможним розв'язати».*

Працюючи над «Злочином і карою», у листі до М. Каткова письменник повідомив: «Пишу роман про сучасний злочин». Що ж означало слово «сучасний»?

Справа в тому, що певний тип злочину для Ф. Достоєвського став однією з найважливіших прикмет його епохи. Причину цього він убачав у падінні суспільної моралі, загибелі ідеалів, на яких було виховано не одне покоління росіян, виникненні різноманітних соціальних теорій, що пропагували ідеї революційної боротьби за прекрасне «світле майбутнє».

До віками сформованого устою патріархального російського життя активно проникали елементи нової буржуазної європейської цивілізації. Особливо популярним тоді став соціалізм з його ідеями соціальної детермінованості (обумовленості) життя кожної людини. Тобто вчинки людини іноді надто прямо пояснювалися впливом на неї умов життя й суспільства, злочини виникали через те, що, мовляв, злочинців «середовище заїдає». Про це сперечаються герої роману: *«Уяви, Родю, на що вчора з'їхали: є злочин чи немає? — каже Разуміхін. — Почалося з погляду соціалістів: злочином є протест проти ненормальності соціального устрою — і тільки, і нічого більше, і ніяких причин більше не допускається, — і край!.. Я тобі книжки їхні покажу: усе в них через те, що "середовище заїло", і нічого більше! Улюблена фраза! Звідси, мовляв, виходить, що коли суспільство організувати нормально, то враз і всі злочини зникнуть, бо ні для чого буде протестувати й усі миттю зробляться праведними».* Зауважимо, що формулу «середовище заїло», яка стала тоді надзвичайно популярною, сам Достоєвський не сприймав. Якщо в усьому винне середовище,

Ad Fontes

Простак читав історичні твори, і вони засмутили його. Йому видавалося, що світ надто лихий і надто нікчемний. Справді, історія є не що інше, як картина злочинів і нещасть; сила невинних і мирних людей завжди зникає на цьому великому театрі, головні персонажі якого є тільки владолюбні розпусники. Здається, що історії подобаються тільки трагедії, що вона була б хиріла, коли б не живили її пристрасті, злочини й великі нещастя.

Вольтер. «Простак»

то людина не відповідає ні за що, а як же тоді відповідальність кожного за свій вибір, за власний життєвий шлях?

Ad Fontes

Не кажіть, що вбивці часом уникають правосуддя, і не гадайте, що провидіння може задрімати. Одна нескінченна мить того нестерпного жаху варта сотень смертних кар.

Ч. Діккенс. «Пригоди Олівера Твіста»

Окрім того, цей монолог Разуміхіна — пряме заперечення постулатів уже відомих теоретичних думок просвітників (до яких подібні ідеї соціалізму) про розумне, раціональне облаштування суспільства. Пригадаймо також, що суперечності життя, людини та історії просвітники сприймали як такі собі плями на чистому кришталі життя, як прикрі винятки зі стрункої системи гармонійних правил («Через те вони так інстинктивно й не люблять історію: "неподобства самі в ній та дурощі" — і все самою тільки дурістю пояснюється! Через те так і не люблять *живого* процесу життя: не треба *живої душі!*»).

Разуміхін критикує ідеологію соціалістів: *«На особистість не зважають, особистість заперечують, особистості не може бути! Жива душа життя вимагатиме, жива душа не послухається механіки, жива душа підозрілива, жива душа ретроградна!»* До речі, чи не тому творчість Ф. Достоєвського в колишньому СРСР, «країні перемігшого соціалізму», час від часу потрапляла під заборону?

«Штовхаючи» свого героя на вбивство, письменник прагне усвідомити причини того, чому у свідомості Родіона Раскольникова виникає настільки жорстока ідея. Звичайно, його, бідного студента, таки «середовище заїло». Проте «заїло» воно також і бідну Сонечку Мармеладову, і її батька, і Катерину Іванівну, і багатьох-багатьох інших. Чому ж вони не стають убивцями?

Справа в тому, що причини злочину Раскольникова не тільки в цьому. На його світогляд величезний вплив справила популярна в XIX ст. теорія існування «надлюдей», тобто тих, кому дозволено більше, аніж звичайним людям, тим «тремтячим створінням», про яких на сторінках роману постійно розмірковує Родіон. Відповідно злочин Раскольникова розуміється письменником набагато глибше. Сенс його не лише в тому, що він убив стару лихварку, а ще й у тому (а може, і насамперед у тому!), що він сам собі дозволив це вбивство, уявив себе тим, хто має право вирішувати, кому з-поміж людей можна жити, а кому — ні. А на глибоке переконання Достоєвського, вершити людські долі може лише Бог. Автор не сумнівався, що тільки Він і Христос мають бути моральними ідеалами людини. Заповіді християнства непорушні, а шлях наближення до ідеалу пролягає через виконання цих заповідей.

Тогочасне російське суспільство почало відходити від багатовікової традиції православного погляду на світ, усе більшої популярності набував атеїзм. Достоєвський вважав, що до атеїзму може прийти лише людина, яка живе розумом, а не душею й сумлінням. Недаремно ж Раскольников — студент, тобто людина інтелектуальної праці: *«Учився він посилено, не жаліючи себе, і за це його поважали, але ніхто не любив»*. Він свідомо відгородив себе від нормального життя, від людей, і в його кімнаті-домовині все сприяє приглушенню почуттів і роботі думки: *«Раскольников, перебуваючи в університеті, майже не мав товаришів, усіх цурався, ні до кого не ходив і в себе приймав неохоче. А втім, і від нього незабаром усі відвернулися»*.

Отже, на думку автора, розумове життя людини має бути підпорядковане почуттю, інакше суспільству не уникнути злочинів. Письменник не сумнівається, що сучасні злочини — наслідок неправильного життя людей: у світі панує зло й ненависть, люди принижені, а їхні почуття втоптують у бруд. Як же боротися зі злочинами? У жодному разі не насильством! Зло завжди буде породжувати зло, а тому необхідно шукати моральні шляхи зміни людини.

Кара до злочину?

Що ж тоді для Достоєвського є карою? На думку письменника, офіційне юридичне покарання, таке, як воно здійснюється в суспільстві, не повністю адекватне вчиненому злочину. Саме по собі, без глибокого каяття злочинця, воно спроможне іноді викликати почуття ще більшої його озлобленості. Тому й виникає, на перший погляд, парадоксальна ситуація — Родіона нібито й покарано, а він сам із цього тільки тішиться: *«І хоч би доля дарувала йому каяття — пекуче каяття, що крає серце, відгонить сон, таке каяття, від тяжких мук якого ввижається зашморг і прірва! О, він був би радий йому! Муки й сльози — адже це теж життя! Але ж він не каявся в тому, що вчинив»*. У цій фразі ключ до розуміння авторської позиції — злочинець *«не каявся в тому, що вчинив»*, і це жахливо. Де тоді гарантія, що, відбувши каторгу, він знову не вчинить злочин (у реальному житті часто так і трапляється, а злочинців, які переступають закон неодноразово, називають рецидивістами)?

Однак письменник вирішує проблему злочину й кари, сказати б, екзистенційно, без прив'язування до конкретного часу й місця, а як питання філософське. Чим же покарати злодія, якщо злочин уже вчинено, — питання поки що відкрите. Іншими словами, злочин уже відбувся, проте покарання за нього ще немає: *«Тепер, уже в тюрмі, на волі* (тут і далі розрядка Достоєвського. — *Авт.*), *він*

знову переглянув і обміркував усі колишні свої вчинки і зовсім не визнавав їх такими дурними й огидними, якими вони здавалися йому в той фатальний час, раніше».

Отже, знову парадокс — Раскольникова ув'язнено, однак автор пише, що він опинився *«на волі»*, а тому відбулося начебто не покарання, а *«заохочення»*, принаймні у злочинця полегшало на душі. *«Та чим же, чим, — думав він, — моя думка була дурнішою за інші думки й теорії, що рояться і стикаються одна з одною на світі, відколи цей світ стоїть? — заявляє Родіон сам собі. — Ну, чим мій вчинок здається їм таким огидним? Тим, що він — злодіяння? Що означає слово злодіяння? Совість моя спокійна. Звичайно, я карний злочин вчинив, звичайно, порушив букву закону і пролив кров, ну то й беріть за букву закону мою голову... і годі!»* Єдине, чим дорікає собі вбивця, *«совість якого спокійна»*, це не сам факт убивства, а те, що він не витримав докорів свого сумління. *«Але ті люди,* — розмірковує він про «видатних» людей, «які право мають», на кшталт Наполеона, — *перенесли свої вчинки, і через те вони праві, а я не переніс, отже, я й не мав права дозволити собі цей вчинок»*. І знову поразка офіційного законодавства: Родіон боявся не злочину і не кари, не шкода йому було й убитих людей, а допікало йому те, що він *«не переніс»* убивства, а тому, за його ж власною теорією, він сам належить до «тремтячих створінь», а він же хотів «право мати», бути «особливим»! *«От у чому тільки і визнавав він свій злочин: тільки в тому, що не переніс його і признався добровільно»*. То де ж тут кара? Поки що роман мав би називатися не «Злочин і кара», а «Злочин без кари»...

Натомість справжнім покаранням для героя Ф. Достоєвського стає не вирок суду, а тяжкі докори сумління, відчуття постійних моральних тортур від усвідомлення усієї огидності скоєного. Саме про це йдеться в розмові між Порфирієм Петровичем і Раскольниковим про його теорію. Коли слідчий запитує, як злочинець перенесе не сам злочин, а докори свого сумління, Родіон відверто

Ad Fontes

За злочином іде кара. Проте сказати «іде» — це ще нічого не сказати, адже це слово аж ніяк не відтворює того нерозривного зв'язку, яким автор пов'язав дві сторони свого задуму. Кара починається раніше, аніж учинено злочин. Вона народилася разом із ним, зрослася з ним у зародку, постійно супроводжує його від першої думки про нього, від першого уявлення. Муки, що їх терпить Раскольников наприкінці, коли злочин уже скоєно, до такої міри перевершують його слабку силу, що ми дивуємося, як він їх витримав. У порівнянні з цими муками будь-яка страта тьмяніє. Це в сто разів гірше за страту — це тортури, і найстрашніші з-поміж усіх тортур — тортури моральні.

М. Ахшарумов. Журнал «Всемирный труд», 1867, № 3

заявляє: *«У кого воно є, той нехай і страждає, якщо визнає помилку, — це і кара йому, — окрім каторги»*. Тому й напрошується висновок, що в романі є не один, а як мінімум два злочини: це не лише вбивство лихварки Альони та її сестри Лизавети, а й злочинна думка про те, що можна вбити людину, та ще й «по совісті». Тому вісім років каторги можуть розглядатися як кара лише за конкретний факт убивства, але не за розробку злочинної нелюдської теорії. А ось покаранням за злочинні думки може стати лише щире покаяння в тому, що вони виникли, це має бути своєрідне духовне очищення.

До того ж, чи не найстрашніше покарання для злочинця в тому, що він стає самотнім навіть у натовпі, утрачає можливість спілкування з іншими людьми. Учинивши вбивство, що нібито було виправдане його ж «теорією», Раскольников почуває себе ізольованим, неначе «ножицями відрізаним» від своїх матері й сестри, не може спілкуватися з ними. Чому? Тому що сам він усвідомлює себе злочинцем, людиною, яка більше не має права на нормальне життя. Проте це породжує ще один злочин: Раскольников фактично вбиває свою матір. Звідси логічний висновок: злочин ніколи не відбувається лише одноразово, він завжди тягне за собою нові злочини, як один камінь породжує цілу лавину, — такою є ще одна думка автора.

За Достоєвським, людина очищується лише тоді, коли шукає й знаходить Бога й осягає, що таке моральний ідеал. Це можливо лише у випадку, коли злочинець знаходить у собі сили для спілкування з людьми, які можуть виявити цей моральний ідеал. Для Раскольникова такою людиною стає Соня.

То чи може злочинець повернутися до нормального життя? Може, але за тієї умови, коли пройде через довгі фізичні й моральні страждання, якщо зможе відмовитися від тих «теорій», які сам для себе створив.

Тому в кінці твору письменник дає герою надію на духовне відродження. Соня, відчувши готовність Родіона до духовного переродження, *«була така щаслива, що майже злякалася свого щастя. Сім років, тільки сім років! На початку свого щастя, іноді, вони обоє ладні були дивитись на ці сім років, як на сім днів. Він навіть і не знав того, що нове життя не дурно ж йому дістанеться, що його ще треба дорого купити, заплатити за нього великим майбутнім подвигом...*

Але тут уже починається нова історія, історія поступового оновлення людини, історія поступового переродження її, поступового переходу з одного світу в інший, знайомства з новою, досі зовсім не відомою дійсністю».



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Ф. Достоєвського. **2.** За матеріалами підручника складіть тези на одну з тем: «Філософські погляди Ф. Достоєвського»; «Етичні погляди Ф. Достоєвського». **3.** Визначте жанрові особливості роману «Злочин і кара». **4.** Пригадайте, у чому полягає особливість і специфіка детективної літератури. Чи можна роман «Злочин і кара» вважати детективом? Чому? **5.** Визначте основний конфлікт твору та згрупуйте персонажів роману навколо нього. Як пов'язані між собою морально-етичний і філософський конфлікти роману? Що є «полем бою» у зіткненні доль персонажів та ідей навколо цих конфліктів? **6.** Яку роль у структурі художнього твору відіграє епілог? Як ви вважаєте, епілог роману «Злочин і кара» більше був потрібний Достоєвському як письменнику чи як філософу? Відповідь аргументуйте. **7.** Поясніть назву роману. Про які злочини (переступи) та покарання йдеться в романі? Знайдіть і поясніть уживання слів «злочин», «кара», «переступити», похідних і синонімів. Чому свій вчинок Раскольников називає не «злочином», а «переступом» і взагалі уникає слова «злочин»? **8.** У чому, на вашу думку, полягає відмінність понять «злочин» і «гріх»? **9.** Як ставляться до теорії Раскольникова персонажі роману (студент і офіцер у трактирі, Свидригайлов, Лужин, Соня, Порфирій Петрович та ін.)? Як до цієї теорії ставитеся особисто ви? Чому? **10.** Яку роль у романі відіграють біблійні мотиви? Яке значення має оповідка про воскресіння Лазаря? Хто з героїв роману, коли і з якою метою згадує цю євангельську притчу? **11.** Порівняйте останній сон Раскольникова (епілог роману) з Одкровенням Іоанна Богослова («Апокаліпсисом»). Чим викликаний перегук цих текстів? **12.** З уроків зарубіжної літератури в 9 класі пригадайте ознаки образу «маленької людини». Кого з героїв Достоєвського можна віднести до цієї категорії? **13.** Доберіть цитати до характеристики образів Мармеладова та Катерини Іванівни. **14.** Відтворіть біографії Мармеладова й Катерини Іванівни: яку освіту та виховання отримали; коли і за яких умов познайомилися; причини переїзду до Петербурга; умови життя в столиці; ставлення до дітей; стосунки із Сонею; останні хвилини життя. **15.** На що більше заслуговують «маленькі люди» Достоєвського: на зневагу й презирство чи співчуття? Це комічні, трагікомічні чи трагічні персонажі? Відповідь аргументуйте. **16.** Яку роль відіграє родина Мармеладових у житті Раскольникова, зокрема — у ствердженні чи спростуванні його теорії? **17.** Петербург — одне з найкрасивіших міст Європи. Яким воно постає на сторінках роману Достоєвського? Чому письменник акцентує увагу саме на урбаністичних картинах тодішньої столиці Російської імперії? **18.** Чи є щось спільне в зображенні Петербурга М. Гоголем («Шинель») і Ф. Достоєвським («Злочин і кара»)? Відповідь аргументуйте. **19.** Складіть план характеристики образу Родіона Раскольникова й доберіть до неї цитати. **20.** Що спонукало його скоїти злочин? **21.** Від чого найбільше мучився

Раскольников після скоєння подвійного вбивства? **22.** Сучасник Ф. Достоєвського революціонер-демократ Д. Писарев вважав, що свою теорію Раскольников вигадав, аби виправдати свій злочин. Чи згодні ви з цією думкою? Відповідь аргументуйте. **23.** Сформулюйте основні положення теорії Родіона Раскольникова. З чим у його теорії ви згодні, а з чим — ні? **24.** Знайдіть описи снів Раскольникова та поясніть їх роль у творі. Як ви думаєте, чому герой бачить сон про вбивство коня безпосередньо перед злочином? **25.** Чи можемо ми стверджувати, що життя Родіона зруйнували ілюзії? **26.** Практично всіх героїв роману життя заганяє в глухий кут. Чи намагаються вони знайти вихід і чи вдається їм це зробити? **27.** Складіть план характеристики образу Соні Мармеладової та доберіть до неї цитати. **28.** Чому історія Соні Мармеладової так привабила Раскольникова? Чому він «обрав» для своєї сповіді саме цю героїню? **29.** Порівняйте сцени «Соня Мармеладова та Раскольников» і «Порфирій Петрович і Раскольников». Знайдіть у них спільне й відмінне. **30.** Як ви розумієте вислови з роману: *«Людина цей Лужин розумна, але щоб розумно діяти — самого тільки розуму мало»* та: *«Падлюка людина! І падлюка той, хто її за це падлюкою називає»*?



31. Який художній твір називається *поліфонічним*? Чи можна порівняти поліфонічність роману Достоєвського з поліфонією в музиці, звідки й запозичений цей термін? Відповідь аргументуйте. **32.** Напишіть твір на одну з тем за романом Ф. Достоєвського «Злочин і кара»:

- «Похмурий геній російської літератури (життя і творчість Ф. Достоєвського)»;
- «На що заслуговують "маленькі люди" Достоєвського: презирство чи співчуття?»;
- «Родіон Раскольников — шлях від злочину до кари»;
- «Родіон Раскольников і Соня Мармеладова: хто, кого і для кого приносить у жертву?»;
- «Чому теорія Родіона Раскольникова приречена?».



ЛЕВ ТОЛСТОЙ

(1828–1910)

Люди, подібні до автора «Анни Кареніної», є вчителями суспільства.
Ф. Достоєвський

Життєвий і творчий шлях

Лев Толстой — один із найвизначніших російських письменників і помітна постать у світовій літературі. Він народився 9 вересня 1828 р. в с. Ясній Поляні Тульської губернії. Майбутній письменник рано залишився сиротою. Його мати, добре освічена й чуйна жінка, померла, коли йому було лише два роки, а в 1837 р. (в один рік з О. Пушкіним, творчість якого значно вплинула на Толстого) не стало й батька. Дітей виховувала далека родичка — Т. Єргольська, зігріваючи їх теплом своєї душі. Згодом Лев написав, що вона навчила його «духовній насолоді любові». Дитячі спогади назавжди залишилися для Толстого найрадіснішими: сімейні перекази й спостереження за життям родини, перші враження від побуту дворянської садиби стали багатим матеріалом для його творів і втілилися в автобіографічній повісті ***«Дитинство»***.

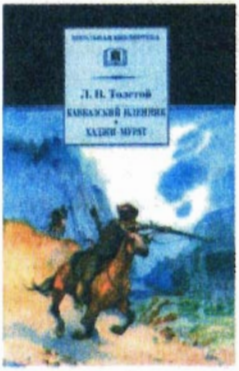
Незабаром родина переїхала до Казані. У 1844 р. Лев Толстой поступив у Казанський університет на відділення східних мов, а згодом перевівся на юридичний факультет, де навчався неповних два роки: заняття не викликали в нього інтересу, тож він поринув у вир світських розваг. Навесні 1847 р., подавши клопотання про звільнення з університету «через слабке здоров'я й домашні обставини», Толстой поїхав у Ясну Поляну з твердим і амбітним наміром вивчити весь курс юридичних наук (аби скласти іспит екстерном), практичну медицину, мови, сільське господарство, історію, географічну статистику, написати дисертацію й «досягти вищого ступеня досконалості в музиці й живописі».



Лев Толстой.
1848 р.

Він прожив літо в селі й розчарувався невдалим господарюванням на нових, вигідних для кріпаків умовах (ці події зображені в повісті ***«Ранок поміщика»*** (1857). Восени 1847 р. Толстой поїхав спочатку до Москви, а потім до Петербурга,







Обкладинки до творів Л. Толстого

аби скласти кандидатські іспити в університеті. Стиль його життя в цей період часто й докорінно змінювався: він то цілодобово готувався й складав іспити, то надзвичайно захоплювався музикою, то мав намір розпочати кар'єру чиновника чи мріяв стати юнкером у полку кінної гвардії. Релігійна стриманість, що доходила іноді до аскетизму, чергувалася з періодами насолоди «легким життям». Родичі вважали його легковажним, і дійсно — свої тогочасні борги він зміг повернути лише через багато років. Однак саме тоді в його душі відбулися напружений самоаналіз і боротьба із собою, що втілилося в щоденнику, який Толстой вів протягом усього життя. Тоді ж у нього виникло серйозне бажання писати й з'явилися перші незавершені художні нариси.

У 1851 р. старший брат Микола, офіцер діючої армії, умовив Льва поїхати разом на Кавказ. Майже три роки Толстой прожив у козачій станиці на березі річки Терек, виїжджаючи до Кизляра, Тифліса, Владикавказа, брав участь у воєнних діях. Кавказька природа й патріархальна простота козачого життя стали матеріалом для автобіографічної повісті ***«Козаки»*** (1852–1863), повісті ***«Хаджі-Мурат»*** (1896–1904, опублікована в 1912 р.). Тоді майбутній письменник відчув різкий контраст між простим укладом життя козаків на «погибельному Кавказі» і ситим неробством аристократів у Росії — «краю рабів, краю панів» *(М. Лермонтов)*. Це порівняння спонукало його замислитися: як жити далі? який шлях обрати для себе? Без цих роздумів навряд чи сформувалася б згодом його концепція «опрощення», повернення до народних джерел, до простої важкої роботи на землі.

На Кавказі Л. Толстой написав повість ***«Дитинство»*** і послав її в журнал «Современник», приховавши своє ім'я (надрукована в 1852 р. під ініціалами «Л. Н.»; разом із повістями ***«Отроцтво»*** (1852–1854) і ***«Юність»*** (1855–1857) вона утворила автобіографічну трилогію). Літературний дебют приніс справжнє визнання.

У 1854 р. Л. Толстой одержав призначення в Дунайську армію в Бухарест. Нудне штабне життя незабаром змусило його перевестися в Кримську армію в Севастополь, який перебував у облозі об'єднаних сил Англії, Франції та Туреччини. Тут він командував батареєю на 4-му бастіоні, виявивши надзвичайну хоробрість (нагороджений орденом Св. Анни та медалями). У Криму Толстой збирався видавати журнал для солдатів, почав писати цикл «Севастопольських оповідань», які незабаром були надруковані й користувалися величезним успіхом (їх читав навіть імператор Олександр II). Перші його твори вразили літературних критиків сміливістю психологічного аналізу й розгорнутою картиною «діалектики душі» *(М. Чернишевський)*.

У листопаді 1855 р. Л. Толстой приїхав до Петербурга й став учасником гуртка відомого часопису «Современник» (там друкували свої твори Некрасов, Тургенєв, Островський та ін.), де його сприймали як «велику надію російської літератури» *(М. Некрасов)*. Він брав участь в обідах і читаннях, співпрацював з фундацією Літературного фонду, долучався до суперечок і конфліктів між письменниками, однак у їхньому середовищі почував себе чужим, про що згодом докладно розповів у ***«Сповіді»*** (1879–1882): «Люди ці мені обридли, і сам собі я обрид». Восени 1856 р. Толстой, вийшовши у відставку, переїхав до Ясної Поляни, а на початку 1857 р. — поїхав за кордон. Він побував у Франції, Італії, Швейцарії (швейцарські враження зображені в оповіданні ***«Люцерн»***), Німеччині, восени повернувся до Москви, а потім — знову до Ясної Поляни.

У 1859 р. письменник відкрив у Ясній Поляні школу для селянських дітей, допоміг організувати понад 20 шкіл у довколишніх селах, і це заняття настільки захопило його, що в 1860 р. він удруге поїхав за кордон, аби ознайомитися зі шкільництвом Європи. Толстой багато подорожував, зокрема жив деякий час у Лондоні, вивчав популярні педагогічні системи, проте в основному вони його



Ясна Поляна. Маєток графа Л. Толстого



Лев Толстой з учнями яснополянської школи. *1892 р.*

не задовольняли. Власні ідеї він виклав у спеціальних статтях, доводячи, що основою навчання має бути «бажання учня» вчитися й незастосування насильства щодо нього. У 1862 р. Л. Толстой видавав педагогічний журнал «Ясна Поляна» з додатком — книжками для читання, що ста́ли в Росії класичними зразками дитячої літератури.

У вересні 1862 р. Лев Толстой одружився з вісімнадцятирічною донькою лікаря Софією Берс і відразу після вінчання переселився з Москви до Ясної Поляни, де повністю присвятив себе сімейному життю й господарству (враження від цього відображені в романі «Анна Кареніна»).

З осені 1863 р. Толстой захопився літературним задумом, що тривалий час мав назву «Тисяча вісімсот п'ятий рік» (майбутній роман-епопея «Війна і мир»). Створення роману було періодом духовного піднесення, сімейного щастя й спокійної, усамітненої праці. Письменник читав спогади й листування людей олександрівської епохи (зокрема, матеріали Толстих і Волконських), працював у архівах, вивчав масонські рукописи, їздив на Бородінське поле. Унаслідок багатьох редакцій робота рухалася повільно. У переписуванні сотень тисяч сторінок рукописів йому дуже допомагала дружина, тож для літератури її подвижництво є неоціненним. Лише на початку 1865 р. в «Русском вестнике» було надруковано першу частину ***«Війни і миру»***. Роман сприйняли захоплено, він викликав багато відгуків, уразивши



Лев Толстой і його родина. *1892 р.*

читачів поєднанням епічного розмаху з тонким психологічним аналізом, живим відображенням приватного життя, органічно поєднаним з національною історією. Сам Толстой характеризував свій задум як спробу «написати історію народу» і вважав неможливим визначити його жанрову природу однозначно й остаточно: «...не підійде ні під яку форму: ані роману, ані повісті, ані поеми, ані історії».

У 1870-х роках письменник жив у Ясній Поляні й продовжував навчати сільських дітей і розвивати в пресі свої педагогічні погляди, а також працював над романом ***«Анна Кареніна»***. Це був новаторський твір про життя сучасного йому суспільства. Він побудований на порівнянні двох сюжетних ліній: сімейна драма Анни Кареніної й родинна ідилія молодого поміщика Костянтина Левіна, образ якого схожий на самого письменника як за способом життя, так і за переконаннями. Початок роботи збігся із захопленням прозою Пушкіна. Толстой прагнув до простоти викладу, зовнішньої об'єктивності. Лише тенденційна критика інтерпретувала роман як любовний. Сенс існування «освіченого суспільного стану» й глибока правда мужицького життя — ось питання, які прагне розв'язати Левін, але вони були чужі більшості його героїв, навіть симпатичних авторові (серед них



Кадр із кінофільму «Війна і мир»

Лев Толстой: «Ясна Поляна — не Капуя»

Лев Толстой ставився до себе надзвичайно вимогливо. Мільйони тогочасних аристократів розкошували, спокійнісінько споживаючи плоди кріпацької праці, а граф такого «панського неробства» соромився. У творах і щоденниках він називав його «капуйським», від назви міста Капуї поблизу Неаполя, де до того могутня армія Ганнібала перезимувала й «розніжилася тілесно і духовно»; саме тому Карфаген програв війну й був знищений Римом *(Тит Лівій, «Римська історія»)*.

Різке засудження неробства й лінощів знаходимо в романі «Анна Кареніна»: *«Левін усміхався зі своїх думок і несхвально похитував головою на ці думки; почуття, подібне до розкаяння, мучило його. Щось стидке, зніжене, капуйське, як він собі називав це, було в його теперішньому житті. "Жити так не добре, — думав він. — Ось скоро три місяці, а я майже нічого не роблю. Сьогодні майже вперше я взявся серйозно до роботи, і що ж? Тільки почав і кинув... А ось три місяці скоро, і я ніколи так по-неробськи не марнував часу. Ні, цього не можна, треба почати"».*

і Анна). Ці питання пролунали гостропубліцистично для багатьох сучасників, насамперед для Ф. Достоєвського. Він вважав цей твір художньо досконалим соціальним романом. Так «думка сімейна» (головна в романі, за словами Толстого) була спрямована в соціальне русло.

Ці зміни, що відбувалися у свідомості Толстого, відображені й в інших його творах, насамперед у переживаннях героїв, у різкому духовному прозрінні, що руйнує їхні долі, примушує раптом побачити світ по-новому. Такі персонажі зображені в повістях ***«Смерть Івана Ілліча»*** (1884–1886), ***«Крейцерова соната»*** (1887–1889 рр., опублікована в Росії в 1891 р.), ***«Отець Сергій»*** (1890–1898 рр., опублікована в 1912 р.), драмі ***«Живий труп»*** (1900 р., незавершена, опублікована в 1911 р.), в оповіданні ***«Після балу»*** (1903 р., опубліковане в 1911 р.).

Сповідальна публіцистика Толстого дає докладне уявлення про його глибоку драму: зображуючи картини соціальної нерівності й зманіженого ледарства дворян, письменник порушував питання сенсу життя й віри, критикував усі державні інституції, заперечуючи науку (як діяльність, далеку від душі, почуттів і сумління), мистецтво, суд, шлюб і навіть досягнення цивілізації. Нове світосприйняття він утілив у ***«Сповіді»*** (опублікована в 1884 р. в Женеві, у 1906 р. — у Росії), у статтях ***«Про перепис у Москві»*** (1882), ***«Так що ж нам робити?»*** (1882–1886 рр., опублікована повністю в 1906 р.), **«Про голод»** (1891 р., опублікована англійською мовою в 1892 р., російською — у 1954 р.), ***«Що таке мистецтво?»*** (1897–1898), ***«Рабство нашого часу»*** (1900 р., повністю опублікована в Росії в 1917 р.), ***«Про Шекспіра й драму»*** (1906), ***«Не можу мовчати»*** (1908).

Соціальна декларація Толстого базувалася на уявленні про християнство як моральне вчення, а його етичні ідеї осмислені ним з гуманістичних позицій як основа всесвітнього братерства людей. Цей комплекс проблем зумовив аналіз Євангелія й критичний перегляд богословських творів, яким присвячені релігійно-філософські трактати ***«Дослідження догматичного богослов'я»*** (1879–1880), ***«У чому моя віра»*** (1884), ***«Царство Боже усередині вас»*** (1893). Заклики до прямого й невідкладного виконання християнських

Лев Толстой був саме таким...

Потрібно зауважити, що Толстой був людиною безкомпромісною, тому не лише проголошував, а й сам дотримувався проголошених ідей. Так, він став вегетаріанцем. Якось, за спогадами очевидців, у Ясну Поляну приїхала родичка Толстих, яка не була вегетаріанкою й захотіла поїсти м'яса. Тоді до ніжки стола прив'язали живу курку, а на стіл поклали ніж, залишивши гостю на самоті — мовляв, якщо хочете м'яса, убивайте її власноруч... Звісно, таке буквальне виконання всіх проголошуваних моральних норм і правил не всім подобалося, але Толстой був саме таким.

заповідей викликали в суспільстві бурхливу реакцію. Особливо широко обговорювалася його проповідь «непротивлення злу насильством» (рос. *непротивление злу насилием*), що стало імпульсом до створення багатьох художніх творів — драми ***«Влада темряви»*** (1887) і народних оповідань, написаних у навмисно спрощеній, «невибагливій» манері.

У межах нового світорозуміння й уявлень про християнство Л. Толстой виступив проти християнської церкви й різко критикував її союз із державою, що призвело до конфлікту з церковною владною верхівкою: у 1901 р. Синод офіційно відлучив від церкви всесвітньо визнаного письменника й проповідника.



Лев Толстой з дружиною. *Останнє фото*

В останньому романі — ***«Воскресіння»*** — письменник відобразив увесь спектр проблем, що його хвилювали. Головний герой, князь Дмитро Нехлюдов, пройшов шлях морального очищення, що спонукало його творити добро. Оповідь побудована на системі контрастів, що викривають вади суспільного устрою (краса природи й облудність соціальної справедливості, правда мужицького побуту й фальш, що панує в середовищі освіченого населення).

Духовні пошуки різко змінили особисте життя письменника, призвівши до сімейного розладу (відмова від володіння приватною власністю викликала різке невдоволення членів родини, насамперед дружини, яка в літературний успіх чоловіка вклала дуже багато зусиль і часу). Про особисту драму Толстого можна прочитати в його щоденникових записах. Восени 1910 р., потай від родини, 82-річний (!) Лев Толстой, супроводжуваний лише особистим лікарем Д. Маковицьким, уночі покинув Ясну Поляну. Проте дорога виявилася для нього непосильною: Толстой занедужав і був змушений зійти з поїзда на маленькій залізничній станції Астапово. Тут, у будинку начальника станції, він перебував останні сім днів свого життя. За повідомленнями про здоров'я Толстого, який на той час уже був усесвітньо відомим письменником, стежила вся Росія. Однак видужати йому вже не судилося...

Поховали Льва Толстого в Ясній Поляні.



Обкладинка до роману Л. Толстого «Воскресіння»

РОМАН «АННА КАРЕНІНА»: ТВОРЧА ІСТОРІЯ ТА ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ

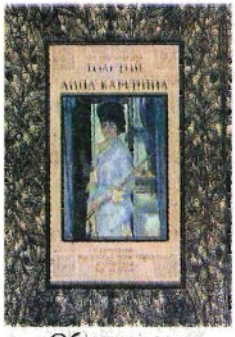
Творча історія

Роман «Анна Кареніна» створювався протягом 1873–1877 рр. За цей час суттєво змінився його план, ускладнилися сюжет і композиція, змінилися герої й навіть їхні імена. Так, в остаточній редакції Анна Кареніна мало нагадує свою попередницю. У різних варіантах Л. Толстой послідовно духовно збагачував і морально вдосконалював образ головної героїні, зробивши його нарешті досить привабливим. Натомість образи її чоловіка та Вронського (у перших варіантах твору він мав інше прізвище) письменник поступово позбавляв позитивних рис.

У період написання роману Лев Толстой переживав напружені духовні шукання. Росія після скасування кріпосного права (1861) була на роздоріжжі: потрібно було або йти капіталістичним шляхом, уже «апробованим» Західною Європою, або шукати «свій, російський шлях».

Проте Толстой (як і Достоєвський) не міг сприйняти усталену в країнах Західної Європи відкриту проповідь індивідуалізму, апологію конкурентної боротьби як нормальний стан економіки й суспільства тощо. Якщо для Заходу ключовим було (й залишається нині) питання забезпечення прав особистості, то Л. Толстой порушував принципово інше питання — про можливості й особливо обов'язки особистості перед суспільством, громадою.

Така позиція давалася письменнику-філософу дуже нелегко, він здобував її в постійній внутрішній боротьбі. Про це яскраво свідчать десятки тисяч написаних, закреслених, а згодом знову неодноразово переписаних його дружиною Софією Андріївною сторінок, які зберігаються в архівах. Ідеологічні вподобання Толстого — це патріархально[1]-селянський демократизм. Ось де витоки його дивних, як для графа-аристократа, «селянських» занять: оранка, косарство тощо, звідси й утілене в наступних творах оспівування народних цінностей (наприклад, поетизація образу селянина Фоканича, який живе «по совісті»). Ці переконання й уподобання зумовили виникнення відомої фрази: «До цього графа справжнього мужика в літературі не було».



Обкладинка до роману Л. Толстого «Анна Кареніна»

[1] *Патріархáльний* — такий, що стосується колективу, який ґрунтується на спільному виробництві й споживанні.

Отже, задум «Анни Кареніної» виник саме в цей складний період духовних пошуків. Перша редакція роману побачила світ у 1873 р.[1], а вже на початку 1874 р. він друкувався окремою книжкою. Анна, її чоловік Олексій і коханець ще зовсім не схожі на персонажів остаточного варіанта роману. Героїню призводить до самогубства і збайдужіння Вронського, і зіткнення «диявольської» примарної пристрасті з християнською самопожертвою, носієм якої є зраджений чоловік. Йому належить і та морально-філософська істина, що її в остаточній редакції зрозуміє Левін.



Обкладинка до романів Л. Тостого «Сповідь» і «Про життя»

Особливо істотних змін зазнав текст роману в 1875–1877 рр., коли Толстой захопився різноманітними релігійними й філософськими працями й ученнями. «Думка сімейна» у творі значно поглибилася й вийшла з приватного річища на терени загального аналізу людських взаємин під час гострих суспільних суперечностей.

Паралельно з романом «Анна Кареніна» письменник працював над «Сповіддю», де шукав відповіді на питання про сенс життя «освічених людей». Толстой переказав східну притчу про подорожнього, який побачив дикого звіра й вирішив заховатися в сухій

Лев Толстой і Федір Достоєвський: бачення «шляху Росії»

Для Толстого (як багато в чому і для Достоєвського) «західний вибір» Росії уявлявся абсолютно неприйнятним. Його герої ладні вигукнути слідом за героєм «Злочину й кари» Разуміхіним: *«А от ми й збрехати так, щоб то було своє, не вміємо! Збрехати своє — та це ж майже краще, аніж сказати правду вже готову, з чужого голосу!»* Хоча в політичних і художньо-естетичних позиціях Л. Толстого й Ф. Достоєвського було багато принципових розбіжностей (наприклад, їхнє ставлення до релігії: Достоєвського православна церква визнавала й визнає, а Толстого від неї було відлучено), щодо «свого, особливого» шляху для Росії, неприйнятності простого копіювання західного досвіду два генії російської літератури суголосні. Тому герой Достоєвського виголошує свій полум'яний монолог, за яким «поліфонічно» вчувається голос самого письменника: «Ну, що ми тепер? — Усі ми, геть усі, без винятку, щодо науки, розвитку, мислення, винаходів, ідеалів, прагнень, лібералізму, здорового розуму, досвіду і всього, всього, всього, всього, всього, ще в першому підготовчому класі гімназії сидимо! Сподобалося чужим розумом жити — і допалися!»

[1] Детальніше див.: *Жданов В. А.* Творческая история «Анны Карениной». — М., 1997.

Nota Bene

Лев Толстой порівнював себе з героєм давньої східної притчі про подорожнього. «Так і я, — пише він, — тримаюся за гілки життя, знаючи, що на мене неминуче чекає дракон смерті, готовий роздерти мене, і не можу зрозуміти, навіщо я потрапив на ці тортури. Я намагаюся смоктати той мед, який раніше втішав мене: але цей мед уже не радує мене, а біла й чорна миша — день і ніч — гризуть гілку, за яку я тримаюся».

криниці, але на її дні сидів дракон. Тоді він учепився за гілки куща, коріні якого почали гризти чорна й біла миші. Подорожній знає, що загине, адже ані назад, ані вперед шляху немає. Проте, незважаючи на безвихідь, він помітив краплі меду на листку куща й почав злизувати їх. У романі «Анна Кареніна» Толстой зображує чотири шляхи вирішення ситуації, що склалася.

Перший шлях — шлях неусвідомлення. Він полягає в тому, що людина не усвідомлює, що життя — це зло й безглуздя. Люди, які йдуть цим шляхом, не розуміють свого становища й не намагаються це зробити. Вони до часу «лижуть свій мед». Проте зрештою щось-таки примусить їх звернути увагу на дракона або мишей. І тоді — кінець їхньому «солодкому життю». Лев Толстой вважав, що такий шлях обирають жінки, юні та недолугі. У романі так діють двоє чоловіків — Каренін і Вронський.

Другий — шлях епікурейства. Він полягає в тому, щоб, знаючи про небезпеку, яка чекає на тебе, злизати якомога більше меду. Так робить Стіва Облонський.

Третій — шлях сили та енергії. Він полягає в тому, щоб, зрозумівши, що життя є злом і безглуздям, покінчити з ним. Це шлях Анни Кареніної.

Четвертий — шлях слабкості (порівняйте з концепцією письменника «неспротивлення злу насильством»). Його обирають, щоб продовжувати жити, усвідомлюючи зло життя. Цей шлях «слабкості» єдиний з-поміж усіх може перетворитися на шлях «прозріння», що й утілилося в образі Левіна.

На те, що справжньою основою роману є не сюжетні лінії, указував і сам автор: «Я пишаюсь... архітектурою — склепіння зведене так, що непомітно, де замок. І про це я найперше турбувався. Цілісність будівлі базується не на фабулі й не на стосунках дійових осіб, а на внутрішньому зв'язку». Його роль виконує певна філософська концепція.

Лев Толстой будує свої твори за принципом контрапункту: це мелодія, яка супроводжує головну мелодію. Такою головною мелодією в романі є сюжетна лінія Анни, а супроводжує її «голос» Левіна.

Художня своєрідність роману. «Діалектика душі» героїв

Лев Толстой — один із найвидатніших письменників-реалістів не лише свого часу й країни, а й світової літератури. У його творах справді можна побачити «типові характери в типових обставинах». Він не просто плете інтригу, створюючи суто сюжетний твір, а намагається розібратися в певних законах суспільного життя, які впливають на долю людини, знайти рушійні сили людського буття і зрештою зрозуміти його сенс.

У цьому намаганні Толстой подібний до інших видатних письменників-реалістів XIX ст. Проте для нього передовсім важливі не стільки соціальні, скільки філософські аспекти. Якщо Стендаль, Бальзак і Діккенс досліджували насамперед соціальну дійсність, то Достоєвського й Толстого значно більше цікавив внутрішній світ їхніх персонажів. Тобто творчість Толстого позначена філософічністю, хоча, варто ще раз підкреслити, соціальні проблеми в його творах є надзвичайно важливими.

Перші критики роману «Анна Кареніна» звинувачували автора у «відсутності» в нього письменницької майстерності: мовляв, як можна продовжувати літературний твір, коли головна героїня вже загинула? І таку їхню позицію можна зрозуміти, оскільки більшість тогочасних романів закінчувалися смертю головного героя, а в «Анні Карениній» після смерті героїні є ще один розділ (восьма частина). Проте Л. Толстой був не просто письменником, оповідачем у традиційному розумінні цього слова. Його твори — це художнє втілення тих філософських проблем, які він намагався розв'язати, а смерть Анни їх не вирішила. Пригадайте, що подібна ситуація виникла й навколо роману Ф. Достоєвського «Злочин і кара», закінчення якого також дехто вважає художньо недовершеним.

Філософічність твору Л. Толстого проявляється й на образному рівні. Наприклад, для реалізації своєї філософської концепції він зобразив Левіна (який з'явився аж у четвертій редакції роману). Цей персонаж потрібний насамперед Толстому-філософу, а не Толстому-письменнику.

Чи не найбільшим здобутком літератури XIX ст. є її психологізм. Проте якщо в Стендаля це переважно внутрішній монолог, у Бальзака — деталь, у Достоєвського — дослідження психології людини в екстремальній

Ad Fontes

Написання Толстим кожного нового розділу «Анни Кареніної» збурювало все суспільство й супроводжувалося нескінченними захопленнями, обговореннями, суперечками, неначе йшлося про якесь питання, близьке особисто для кожного.

Зі спогадів сучасників Льва Толстого «Толстовський музей». — Т. І. — СПб., 1911. — С. 273.



І. Рєпін. Лев Толстой. *1887 р.*

ситуації, то Толстой зображає «діалектику душі» — спонтанний рухомий («самодвижущийся») психічний процес.

Слово «діалектика» означає процес розвитку чого-небудь у всьому розмаїтті його форм і всій його суперечливості. Отже, діалектика душі — це складний і суперечливий розвиток внутрішнього світу людини, який і намагається зобразити письменник. Пильну увагу Толстого до внутрішнього світу людини іноді називають «психологічною рентгеноскопією».

Головна героїня цього твору Анна Кареніна зображена в романі в абсолютно різних іпостасях. Якщо на початку твору це приваблива дружина столичного сановника, упевнена в собі, лагідна, дружелюбна, людина, яка живе в злагоді зі світом, то наприкінці роману це вже зовсім інша жінка: вона втратила внутрішню гармонію, привітна зі сторонніми, але нестримана й часом навіть жорстока з Вронським, Кареніним і, зрештою, сама із собою. На початку роману вона їде наводити лад у чужій сім'ї (Стіви і Доллі Облонських), а згодом зникає спокій у її власній оселі.

Зміни спостерігаються також в образах Вронського, Кіті, Доллі й Кареніна. Статичним, мабуть, залишився лише один персонаж — Стіва Облонський.

Ad Fontes

Якщо старші письменники зображують переважно зовнішній світ — природу, економічні й громадські проблеми й за їх допомогою намагаються пояснити людей, їхні діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім протилежною дорогою: вони, сказати б, одразу проникають у душу своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточуюче.

І. Франко Зібр. тв.: В 50 т. — Т. 35. — С. 108.

Варто зазначити, що психологічні зміни в характеристиці головних героїв роману закономірні й вмотивовані. Толстой майстерно й скрупульозно показує найменші душевні поривання, духовну еволюцію своїх героїв («діалектику душі»).

Ще однією особливістю роману є те, що авторська позиція в ньому неприхована, відкрита. Зокрема, її видно в прямих авторських характеристиках: так, у Левіна *«розумне, мужнє обличчя»*; подібні авторські коментарі до образів Вронського, Доллі, Кіті, Стіви не викликають сумнівів щодо того, на чиєму боці симпатія, а на чиєму —

антипатія письменника. Така неприхованість авторської позиції поєднує Толстого, наприклад, з моралізаторськими проповідями Ч. Діккенса, але ще більше нагадує дидактизм літератури попередніх епох, особливо — повчальної літератури Просвітництва (XVIII ст.). Єдиний персонаж, до якого Толстой не висловлює свого прямого ставлення, — це Анна Кареніна. І він робить це свідомо, оскільки, на його переконання, до розуміння образу й позиції головної героїні читачу краще дійти самостійно, без авторської «підказки» (а може, і сам він не визначив свою позицію остаточно?).

Письменник майстерно використовує внутрішній монолог. Найяскравіший приклад — монолог Анни перед самогубством, у якому можна виокремити декілька фрагментів. Це спогади про минуле (розмова з Тютькіним, згадка про Кареніна й Сергійка), думки про це, споглядання навколо себе (бачить п'яного, жебрачку), аналіз стосунків із Вронським. Усе це пов'язане між собою асоціативно: малюючи уявну картину життя з Вронським після отриманого розлучення, Анна згадує Кареніна, бачачи гімназистів, — Сергійка і намагається проаналізувати свої почуття до нього.

Для Толстого внутрішній монолог — це засіб проникнення в духовну таїну людини. З подібною метою цей прийом використовував і Стендаль. Проте Толстой (і це споріднює його з Достоєвським) відтворює не стільки логічно впорядковану думку (згадаймо стрункий «математичний» підхід Стендаля до аналізу

Nota Bene

Внутрішній монолог — різновид монологу, в якому передаються внутрішні переживання персонажа замість опису зовнішніх реальних подій, ситуацій, що викликають ці переживання. Стилістично внутрішній монолог оформлюється як внутрішня мова дійової особи з відповідною часовою послідовністю думок, характерними синтаксичними конструкціями, способом висловлення тощо. У зв'язку з посиленням психологізму зображення й відповідно до цих жанрово-стильових змін літературних творів, автор дивиться під новим кутом зору на об'єкт спостереження, шукає оптимальне співвідношення в зображенні персонажа та його оточення, порушує часове розгортання сюжету, а головне — аналізує стан душі персонажа.

Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — С. 138–139.

Лев Толстой і модернізм

Принагідно зауважимо, що відтворення внутрішнього монологу героїв, зазвичай нелогічного, плутаного, асоціативного, характерне для модерністської літератури XX ст. Особливо яскраво цей прийом, майстерно використаний уже Толстим, утілив і навіть зробив провідним (у художній системі модернізму внутрішній монолог став основою «потоку свідомості») у своїх модерністських творах видатний ірландський письменник Джеймс Джойс.

найтонших порухів душі Жульєна Сореля), а те, що не підвладне розуму, логіці, свідомості як такій, щось туманне й напівсформульоване, тобто те, що перебуває в підсвідомості. За допомогою саме цього прийому йому вдається відтворити той хаос, що панує в душі головної героїні, особливо перед її фатальним кроком.

Художні прийоми письменника стають дедалі різноманітнішими. Так, якщо проаналізувати лексику роману, то разом із словами, що стосуються родинного життя, за допомогою яких автор утілює «думку сімейну» («сім'я», «родина», «чоловік», «дружина», «дім»), головними стають слова «брехня» та «правда». У цих категоріях тривають духовні пошуки Левіна, правду втратила Анна. Зрештою, це є однією з головних філософських проблем, які цікавлять автора.

Чи не найрізкіша антитеза роману полягає в тому, що Анна змушена робити те, проти чого боролася. Вона розумна, сильна жінка, яка, не приховуючи свої почуття до Вронського, відкрито, навіть з викликом демонструє їх світові, тобто не бажає брехати. Проте згодом вона потрапляє в тенета брехні: *«Вронський не міг зрозуміти, як вона, зі своєю сильною, чесною натурою, могла зносити це становище обману й не бажати вийти з нього»*. Анна перед смертю говорить фразу, де є слова «брехня» й «обман».

Лев Толстой використовує також певні символічні, випереджувальні натяки й деталі, що інтригують читача, натякаючи на майбутні трагічні події. Так, загибель працівника залізниці під час приїзду Анни до Москви асоціативно пов'язана з її майбутнім самогубством. І, зрештою, те саме можна сказати про маленького чорного чоловічка, який уперше примарився Анні після одужання й переслідував її в останні хвилини життя. Чи не виникають образи майбутнього символічного роману в кінці сьомої частини: *«І свічка, при якій вона читала сповнену тривог, обманів, горя і зла книгу, спалахнула яскравішим, ніж будь-коли, світлом, освітила їй усе те, що раніше було в темряві, затріщала, стала меркнути й назавжди погасла»* (7, XXX). Ця алегорично-символічна лінія твору пов'язана насамперед з Анною. Чому? Чи не тому, що її сюжетна лінія пов'язана з Толстим-письменником, а Левіна — з Толстим-філософом?

ГОЛОВНІ ОБРАЗИ РОМАНУ «АННА КАРЕНІНА»

Образ Анни Кареніної і головний конфлікт роману

Доля Анни Кареніної (утім, як і ввесь твір) сповнена глибокого драматизму. Ця жінка мала особливу красу, душевну глибину, незалежність і гідність. Завжди спокійна й розсудлива, уважна дружина, любляча мати, вона раптом відкрила в собі пристрасну натуру. Анна начебто й намагаєть-

ся боротися зі своїм гріховним почуттям до Вронського, та воно виявляється сильнішим за неї.



Сцена з балету «Анна Кареніна». Майя Плісецька в ролі Анни

Під час першого (можливо, не остаточно нею усвідомленого) флірту з Вронським під час танцю у добрій і жіночній зовнішності Анни прозирає якась потаємна, надлюдська привабливість: *«Вона була чарівна у своєму простому чорному платті, чарівні були її повні руки з браслетами, чарівна тверда шия з ниткою перлів, чарівне кучеряве волосся розладнаної зачіски, чарівні граціозні легкі рухи маленьких ніг і рук, чарівне це гарне обличчя у своїй жвавості; та було щось жахливе й жорстоке в її чарівності»*. Складається дивне враження, що іноді Толстой і сам не знає, як він ставиться до своєї героїні. Однозначно симпатизуючи їй (ця Анна Кареніна вже не зовсім та, варта лише осуду, перелюбниця, якою вона була в першій редакції твору), водночас він наче попереджає читача про якусь пекельну силу чи небезпеку, на яку наражається героїня, зображуючи її ледь не відьмою: *«Так, щось чуже, бісівське й чарівне є в ній, — сказала собі Кіті»*. І чомусь не віриться, що це — необ'єктивна оцінка своєї успішної суперниці, зроблена зневаженою Вронським Кіті.

Анна бажала чистих, високих стосунків із коханим, тому її не могла задовольнити банальна світська інтрижка. Імовірно, що лицемірне світське товариство не помітило б її прихований зв'язок, оскільки для нього це було невдивовижу. Пригадаємо хоча б відлуння в романі чуток про бурхливу молодість матері Вронського або амурні справи Бетсі Тверської. Однак, незважаючи на це, перед ними двері великосвітських салонів не зачинилися. Можливо, що якісь таємні стосунки Анни з Вронським зрештою вибачив би їй і Олексій Каренін. Проте неприхований зв'язок, на який зважується одружена жінка й мати, Анні ніхто не вибачає, і з нею, як з порушницею суспільних норм, перестають спілкуватися, не приймають у світських вітальнях.

Хто в цій ситуації правий, однозначно відповісти важко (щоправда, може саме цього граф Толстой і прагнув?). З одного боку, якщо вже вищий світ був насправді таким вимогливим до моральності «вершків суспільства», то чому аристократи, які добре знали й навіть не без задоволення пліткували про таємні інтрижки, не зневажали Бетсі Тверську, не кажучи вже про Стіву Облонського? Чому, доки Анна, маючи потаємний зв'язок із Вронським, жила в домі свого законного чоловіка й дотримувалася зовнішніх правил благо-

пристойності, представники вищого світу навіть сприяли її побаченням із коханцем? І лише після того, як Анна стала жити з Вронським відкрито, ці великосвітські «моралісти» раптом оговталися, прозріли й різко засудили перелюбницю. Ситуація дійшла до абсурду — Кареніну засуджує навіть Тверська: *«Єдина жінка, яка приїхала до мене в Петербурзі, була Бетсі Тверська, — каже Анна. — По суті — це найрозпусніша жінка. Вона була у зв'язку з Тушкевичем, якнайогидніше обманюючи чоловіка. І вона мені сказала, що не хоче мене знати, поки моє становище буде неправильне»*. Причому, з точки зору Бетсі, «неправильність» становища Анни полягала не в подружній зраді, а в її відкритості, в абсолютному небажанні Кареніної хоча б якось приховувати свій гріховний зв'язок, «грати» за неписаними, але загальноприйнятими для деяких людей їхнього кола «правилами». То що ж суспільство й вищий світ засуджують насправді: подружню невірність і порушення материнського обов'язку як такі чи невміння (або небажання) приховувати їх?

Анна не розуміє, чому імітація зовнішньої благопристойності виявилася начебто прийнятною і для самої «постраждалої сторони» — її чоловіка: *«Я вимагаю додержуватися зовнішніх умов пристойності до того часу, — голос його затремтів, — поки я вживу заходів, що забезпечують мою честь, і скажу про них вам»*. Вона відчуває, що чоловіка дратує не тільки й навіть не стільки її зв'язок із Вронським (хоча, звісно, для Кареніна це неприємно і вкрай принизливо), скільки відкрите афішування нею цього зв'язку, небажання зберігати хоча б зовнішню благопристойність. А її дратує його «напівправда». Адже, вважає Анна, якби Каренін ревнував її як зраджений чоловік, нехай навіть убив її чи коханця з ревнощів, — то це була б «правда його почуттів». Однак він вимагає не розірвання її зв'язку з Вронським, не покарання її чи Вронського (*«Якби убив він мене, убив Вронського,* — каже Анна про чоловіка, — *я б поважала його»*), а бодай зовнішньої імітації благопристойності. Тому така позиція чоловіка, з її точки зору, теж є своєрідною брехнею, нещирістю: *«Я погана жінка, я пропаща жінка, — думала вона, — але я не люблю брехати, я не зношу брехні, а його* (чоловіка. — *Авт.*) *пожива — це брехня. Він усе знає, усе*



М. Врубель. Ілюстрація до роману Л. Толстого «Анна Каренiна». *1878 р.*

бачить; що ж він почуває, якщо може так спокійно розмовляти?.. Йому потрібні тільки брехня й пристойність». Отже, здавалося б, Толстой вустами Анни Кареніної розвінчує лицемірство й нещирість вищого світу, і це узгоджується з його життєвою позицією зближення з народом, «опрощення», про яку вже йшлося.

З іншого боку, «розвінчаний» Анною вищий світ по-своєму має рацію. Адже як можна не засудити жінку, яка давала шлюбну обітницю перед Богом у церкві, а потім порушила її та материнський обов'язок перед сином (*«Я теж думала, що любила його,* — говорить вона про сина. — *А жила ж я без нього, проміняла ж його на іншу любов і не скаржилась на цю проміну, поки задовольнялася тією любов'ю»*). З огляду на все це, уже сам факт її незасудження суспільством перетворився б на своєрідне заохочення не лише перелюбниці, а й матері, яка не надто переймається долею своєї дитини.

І вищий світ засудив Анну. Вона, чудово усвідомлюючи всю складність і принципову невирішуваність ситуації, яку сама ж і створила, нестерпно страждає, водночас примушуючи страждати всіх: і зрадженого чоловіка, і покинутого сина, і самого Вронського. Додамо, що її коханець також став жертвою свого почуття до Анни. Так, він був людиною неглибокою, але з нього не можна робити примітивного ловеласа або альфонса на кшталт бальзаківського Максима де Трая, який використовував закоханих у нього жінок. Ні, Вронський не використовує кохання Анни, та й сам щиро її кохає. Він навіть пожертвував заради неї кар'єрою, родинними зв'язками, суспільною думкою. Жертва Вронського була справді значною, недаремно ж його мати вже після смерті Анни, чудово знаючи, що про небіжчиків говорять «або гарно, або нічого», усе-таки не може себе стримати й називає Кареніну «гидкою жінкою»: *«Бідний мій син віддався весь їй. Кинув усе — кар'єру, мене, і ось тут вона ще не пожалілала його, а навмисно вбила його зовсім. Ні, як не кажіть, сама смерть її — смерть гидкої жінки без релігії. Хай простить мені Бог, але я не можу не ненавидіти пам'ять її, дивлячись на загибель сина».*

У процесі розгортання сюжету розкривається вся жахлива глибина й невирішуваність конфлікту, який має глибоке коріння. Розумна й спостережлива жінка, Анна виокремлює серед петербурзьких аристократів три кола. *«Кареніна,* — пише Толстой, — *мала друзів і тісні зв'язки в трьох різних колах».* Перше — це товариші Олексія Кареніна по службі, до яких вона спочатку ставилася з «почуттям майже побожної пошани». Проте, познайомившись із ними ближче, утратила до них будь-який інтерес. Адже *«це коло урядових, чоловічих інтересів ніколи, незважаючи на повчання графині Лідії Іванівни, не могло цікавити її, і вона уникала його».*

Друге коло було те, за допомогою якого Каренін зробив свою кар'єру. У його центрі стояла Лідія Іванівна. Спочатку Анна пова-

жала це коло, навіть мала друзів у ньому. Однак незабаром і цей осередок став нестерпним для неї. *«Це був гурток старих, негарних, доброчинних і побожних жінок і розумних, учених, честолюбних мужчин. Один із розумних людей, що належать до цього гуртка, називав його "совістю петербурзького громадянства"»*. Анна цінувала свої зв'язки в цьому гуртку, але після повернення з Москви розірвала їх, усвідомивши, що всі ці люди лицемірять, лише прикидаючись доброчесними, а насправді — злі й розважливі. Вона не змогла спілкуватися з ними після знайомства з Вронським.

Зрештою Анна ввійшла до третього кола, центром якого була Бетсі Тверська. Зовні княгиня не схожа на Лідію Іванівну з її побожністю, вона не приховує своїх любовних пригод, але колись, на схилі літ, збирається стати такою самою, як і Лідія Іванівна. Поведінка княгині Бетсі Тверської та графині Лідії Іванівни — це неначе дві сторони однієї медалі. Зізнання Бетсі (*«Коли стара буду й погана, я зроблюся такою самою, але для вас, для молодої, гарненької жінки, — каже вона Каренінній, — ще рано до цієї богадільні»*) проливає яскраве світло на спосіб життя і її самої, і Лідії Іванівни, адже їм обом необхідна маска лицемірства. Лицемірним було все суспільство, з яким спілкувалася Анна, і в цьому вона переконується чимдалі більше. Вона шукала чесного, безкомпромісного щастя, натомість знайшла довкола себе неправду, святенництво, відкриту чи приховану розпусту. Тож ситуація стає дзеркальною, а протистояння — непримиренним: Анна засуджує суспільство, суспільство засуджує її.

Героїні притаманні почуття і люблячої матері, і люблячої жінки, проте вони так і залишилися для неї непоєднаними. З Карениним вона була бездоганною матір'ю їхнього сина й вірною дружиною, а з Вронським — жінкою, яка кохає. Через таке роздвоєння вона заплуталася у своїх почуттях і, перебуваючи в родовій гарячці, на межі між життям і смертю, чесно зізналася чоловікові: *«Не дивуйся з мене. Я все та сама... Але в мені є інша, я її боюсь — вона полюбила того* (Вронського. — *Авт.*), *і я хотіла зненавидіти тебе і не могла забути про ту, яка була раніше. Та не я. Тепер я справжня, я вся. Одно мені потрібне: ти прости мені, прости зовсім!»*

Про жахливу роздвоєність особистості й напружену внутрішню боротьбу в душі героїні свідчить суперечливість її думок і дій: *«Я жахлива, але мені няня казала: свята мученица — як її звали? — вона гірша була. І я поїду до Рима, там пустелі, і тоді я нікому не буду заважати, тільки Серьожу візьму і дівчинку... Ні, ти не можеш простити! Я знаю, цього не можна простити! Ні, ні, іди звідси, ти занадто хороший! — Вона тримала одною гарячою рукою його руку, другою відштовхувала його»*.

Проте на цьому випробування і страждання Анни не закінчуються. Знову стати вірною дружиною Олексія Кареніна вона не



Кадр із кінофільму «Анна Кареніна»



Грета Гарбо в ролі Анни

могла, а стан неправди й обману, у якому вона перебувала після зустрічі з Вронським, теж був для неї нестерпним. Спостерігаючи за долею героїні, читач бачить, як одна за одною руйнуються всі її мрії. Так трапилося зі сподіванням виїхати з Вронським за кордон і там про все забути. Однак дійсність, від якої вона хотіла втекти, наздогнала її й там. У Росії залишився син Сергій, і Анна не могла бути щасливою в розлуці з ним. До того ж від неробства занудьгував Вронський, і вона миттєво відчула, що чоловік, задля стосунків з яким і здійснено цей закордонний вояж, потай починає нудьгувати з нею. На батьківщині її очікували страждання навіть більші, аніж ті, що їх вона переживала раніше. Часи солодких мрій про майбутнє минули безповоротно, а сьогодення постало перед нею в усій своїй гіркоті й огидності.

У маєтку Вронського відбувся заключний акт трагедії Анни Кареніної, яка хоча й здавалася багатьом (і навіть хотіла здаватися собі самій) щасливою, насправді була глибоко нещасною. Її остання зустріч з Доллі неначе підбиває підсумок життя їх обох. В образі Доллі Толстой оспівав тріумф материнського почуття. Її життя — це подвиг заради дітей, і в цьому сенсі воно є своєрідним докором Анні.

На превеликий жаль, Анна Кареніна, ця розумна, красива, незвичайна жінка, зовсім заплуталася. Вона не знайшла ліпшого виходу, аніж добровільно піти з життя, що за християнським ученням є страшним гріхом. Залишаючи цей світ, героїня кидає йому звинувачення в брехливості й злі: *«Усе неправда, усе брехня, усе обман, усе зло!..»* Проте чи не стала й вона (можливо, сама того не бажаючи) носієм і частиною того ж таки обману й зла?..

Образ Левіна

У романі співіснують дві рівнозначні сюжетні лінії — Анни та Левіна, які не перетинаються. Однак найбільшу увагу письменник приділяє духовному життю Анни й Левіна. І якщо з Анною пов'язані проблеми, які переважно стосуються так званого жіночого питання, то Костянтин Левін шукає відповіді на питання глобальні, філософські: що таке людина? навіщо вона прийшла в цей світ? для чого живе? Сенс людського життя — ось кінцева мета пошуків Левіна.

Однозначно визначити роль образу Левіна в структурі роману складно. Більшість дослідників уважає, що в цьому творі двоє головних героїв: Анна Кареніна та Костянтин Левін. Та й обсяг тексту, присвячений сюжетним лініям цих персонажів, приблизно однаковий. Як зазначалося, образ Левіна з'явився лише в четвертій редакції роману, проте одразу став його важливою частиною. Анна та Левін зустрічаються лише раз, безпосередньо перед її самогубством. І якщо до зустрічі він засуджував Кареніну, вважав її вчинок неприпустимим, то після розмови з нею його ставлення до Анни змінилося ледь не на протилежне: *«Слідкуючи за цікавою розмовою, Левін весь час милувався нею — і красою її, і розумом, освіченістю, і разом з тим простотою й задушевністю. Він слухав, говорив і весь час думав про неї, про її внутрішнє життя, стараючись угадати її почуття. І, раніше так суворо засуджуючи її, він тепер, за якимось дивним ходом думок, виправдовував її і разом з тим жалів і боявся, що Вронський не зовсім розуміє її»* (7, X). Цікаво, що до безпосередньої зустрічі героїв автор нічого не говорить нам про ставлення Левіна до Анни, хоча взаємини між Левіним і Вронським — предмет детального дослідження.

Разом Толстой створив образ Левіна? Мабуть, відповідь на це запитання потрібно шукати в сюжетній лінії головної героїні роману. Навіть аби доля Анни склалася інакше: світське товариство не відвернулося б від неї, Каренін погодився б на розторгнення шлюбу, Сергій залишився б з нею, вона не народила б позашлюбної дитини від Вронського — то й тоді навряд чи її проблеми були б

Ad Fontes

Із секретів майстерності Льва Толстого

Поруч з Анною Кареніною в романі Толстого все більшого значення набуває образ Костянтина Левіна, у якого наявні знайомі риси автора цієї книги. І якщо Анна Кареніна раптом відчула «хиткість» сімейних устоїв своєї епохи, то Костянтин Левін осягав тоді ненадійність післяреформених соціальних засад... Внутрішня спорідненість світовідчуття Анни і Левіна забезпечує єдність усього роману.

Толстой Л. М. Анна Кареніна // Л. М. Толстой. Зібрання творів: У 12 т. — М.: Правда, 1987. — Т. 7. — С. 484.

вирішені, оскільки Толстой зображує конфлікт не зовнішній, а внутрішній. Анна захотіла абсолютної свободи: бути тільки жінкою і ніким більше — ні матір'ю, ні дружиною (до речі, дружиною Вронського!). Більше того, це питання (саме в такій його постановці) неможливо взагалі вирішити. Жодної щасливої розв'язки тут не існує, і письменник утілив це геніально у своєму творі.

Публікація перших частин «Анни Кареніної» (хоча і не в остаточній редакції) схвилювала громадську думку Росії: одні визнавали непересічний талант Толстого, інші — звинувачували його в розхитуванні основ християнського шлюбу або говорили, що ситуація Анни Кареніної в житті буває нерідко, тож і не сказати про це прямо — означає не лікувати хворобу, а приховувати її... Тоді ж з'явилося «літературне відлуння» цього твору. Так, широко відомою стала епіграма видатного російського поета Миколи Некрасова, де він наголосив на моральному аспекті й потенціалі роману «Анна Кареніна»:

Толстой, довів ти із терпінням і талантом,
Що жінці вже не слід «гуляти»
Ні з камер-юнкером, ні з флігель-ад'ютантом[1],
Коли вона дружина й мати.

Отже, філософській лінії Анни потрібна була своєрідна «протива́га» — також філософська. Проте з цієї точки зору ніхто з образів твору «урівноважити» її позиції не міг, оскільки внутрішній світ головних героїв, як і внутрішній світ пересічних людей (а їх завжди більшість), не виходить за межі особистих переживань. Ті чи інші філософські проблеми цікавлять їх настільки, наскільки вони впливають на їхнє життя. Вронський, Каренін, Доллі, Кіті зосереджені насамперед на своїх особистих проблемах, викликаних зовнішніми чинниками: закоханість, зрада чоловіка чи дружини, неможливість визнати свою дитину офіційно тощо.

«Анна Кареніна» — геніальна постановка невирішуваних питань?..

Проте прямий моральний висновок М. Некрасова («...жінці вже не слід "гуляти"..., коли вона дружина й мати») усіх питань, порушених Л. Толстим у романі, остаточно не вирішував. Адже подібну настанову («Будьте вірними одне одному!») промовляють і під час вінчання, і під час реєстрації шлюбу. Наречені дають урочисту обітницю її не порушувати. Та де гарантія, що абсолютно щаслива сьогодні родина, де чоловік і дружина щиро люблять одне одного, у майбутньому не потраплять у ситуацію сім'ї Кареніних? З цієї точки зору, хоча не такою дидактичною, але значно зваженішою, є думка А. Чехова: «У своєму романі Толстой не відповів на жодне з поставлених запитань, але сама їх постановка є геніальною».

[1] Граф Вронський мав високий чин флігель-ад'ютанта (від початку XIX ст. флігель-ад'ютанти служили при імператорах, фельдмаршалах або інших найвищих посадових особах європейських країн).

Зовнішнє життя Левіна начебто буденне й майже безконфліктне (відмову Кіті вийти за нього заміж аж ніяк не можна порівняти зі зрадою Стіви чи Анни). Суспільство вважає його майже невдахою: *«Він не мав ніякої звичної, певної діяльності й становища у світі, тоді як його товариші тепер, коли йому було тридцять два роки, були вже — котрий полковник і флігель-ад'ютант, котрий професор, котрий директор банку і залізниць чи голова присутствія, як Облонський; а він (він знав дуже добре, яким він повинен був здаватися для інших) був поміщик, який розводив корів, стріляв дупелів і будував, тобто бездарна людина, з якої нічого не вийшло і яка робить, на думку громадянства, те саме, що роблять ні на що не придатні люди»* (1, VI). Тому він і сприймає відмову Кіті одружитися з ним як закономірний результат своєї «сіросте». *«З погляду рідних він невигідна, недостойна партія для чарівної Кіті. — А сама Кіті не може кохати його».*

Проте за гаданою «безподійністю» зовнішнього життя Левіна захована напружена внутрішня діяльність, яка викликає в нього навіть думку про самогубство саме тоді, коли, здавалося, доля його влаштувалася якнайкраще: кохана дружина, син, матеріальна забезпеченість: *«І, щасливий сім'янин, здорова людина, Левін був кілька разів такий близький до самогубства, що сховав шнурок, щоб не повіситись на ньому, і боявся ходити з рушницею, щоб не застрелитись»* (8, IX).

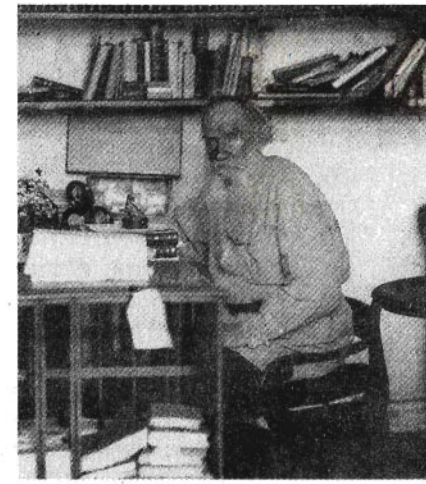
Проте ми не можемо назвати Левіна «alter ego» («другим "Я"») Анни Кареніної. У них діаметрально протилежні погляди на життя. І насамперед — у ставленні до сім'ї. Для Анни родина — неприйнятний спосіб пов'язати себе з Вронським і засіб обмеження жіночої свободи: *«Якби я могла бути чим-небудь, крім коханки, яка палко любить тільки його пестощі; але я не можу й не хочу бути нічим іншим»* (7, XXX).

Левін має протилежну точку зору: *«Кохання до жінки він не тільки не міг собі уявити без шлюбу, але він спершу уявляв собі родину, а потім уже ту жінку, яка дасть йому родину. Для Левіна одруження було головною справою життя, від якої залежало все його щастя»* (1, XXVII).

Проте Левін водночас не є повною протилежністю Анни. Так, подібним є їхнє ставлення до церкви. Вони втратили віру в того Бога, якого проповідувала офіційна релігія. Однак атеїстами їх назвати не можна, бо в найдраматичніші хвилини свого життя вони подумки звертались до Бога. Останні слова Анни: *«Господи, прости мені все!»* Перед тим як кинутися під поїзд, вона перехрестилася! Повертається до Бога й Левін. Однак це для нього не Бог церкви, православ'я чи магометанства, а Бог селянина Фоканича, що *«для душі живе. Бога пам'ятає»*. Жити треба для того, щоб вкласти в життя, у кожну його хвилину «сенс добра» — ось кінцева мета напруже-

них духовних пошуків Левіна. Цього не було в житті Анни, вона відчувала тільки «зло й безглуздя життя»...

Ще одне, що суттєво поєднує ці два образи, — це пошуки правди, небажання жити фальшиво, у брехні. Чи не усвідомлення того, що навколо неї все брехливе, призвело Анну до фатального кінця?



Лев Толстой. *1908 р.*

В образах Анни й Левіна спільні не доля (з цієї точки зору всі люди подібні, оскільки шукають свою долю й кохання) і характер, хоча це важливо, а *ті психологічні ситуації, які кожен має самотужки вирішити*: спроба забути кохану людину, створення нової сім'ї, суперечливі почуття до рідних дітей, зрештою — небажання підкорятися фальшивим законам, намагання жити без брехні, по правді. Вирішення цих проблем призводить Анну до катастрофи, Левін же переживає глибоку внутрішню драму, але знаходить розраду в тому, аби постійно робити добро. Так Толстой дає той один-єдиний рецепт, який допоможе людям стати щасливими.

Потрібно звернути увагу на подібність образу Левіна з Л. Толстим. «Автобіографізм образу Левіна безсумнівний, як безсумнівне й те, що його шлях до віри відтворює шлях особистих толстовських пошуків "сили життя", яка знищує "страх смерті"»[1].

Думки, які Толстой укладає у свідомість Левіна, його ставлення до селян, природи, суспільного життя, релігії, родини, заняття гімнастикою, катанням на ковзанах нагадують самого автора. Так, Левін *«гімнаст, що піднімає одною рукою п'ять пудів»* напрочуд схожий на Толстого, який, за спогадами сучасників, що бували в Ясній Поляні, міг підтягтися на перекладині однією рукою. Та найяскравіша відповідність — це опис косарства Левіна. Письменник передає нам найменші нюанси не лише психологічного стану, а й ніби стенографує зміну фізичного почуття. Так точно цей процес могла описати тільки людина, яка була вправним косарем, а саме таким був Толстой. Ім'я героя не випадкове, адже, за наведеною вище думкою Ю. Тинянова, у художньому творі «всі імена говорять». Прізвище персонажа «Левін» безумовно пов'язане з ім'ям Толстого — Лев. Водночас ототожнювати образ Левіна з автором не можна, оскільки він містить лише найзагальніші автобіографічні риси.

---

[1] История русской литературы: В 4 т. — Л.: Наука, 1982. — Т. 3. — С. 831.

Анна, Левін і побудова роману

Цікавим є дослідження ролі образів Анни й Левіна не лише у втіленні авторської концепції та проблематики роману, а й у побудові твору. Ці персонажі неначе приречені зустрітися одне з одним: Левін — товариш Стіви Облонського, Анна — його сестра, маєтки Левіна та Вронського знаходяться поряд. Проте зустріч героїв відбулася майже наприкінці твору. І саме після розмови Левіна з Анною обидві їхні сюжетні лінії наближаються до завершення: вона йде з життя (частина 7), а він — відроджується для повноцінного життя, знаходячи його справжній сенс (частина 8).

Простежимо «присутність» Анни й Левіна в романі впродовж розгортання його сюжету.

Частина	Анна	Левін
1	Приїздить до Москви, щоб примирити родину брата. Знайомиться з Вронським. Повертається до Петербурга	Приїздить до Москви, щоб зробити пропозицію Кіті. Знайомиться з Вронським. Отримавши відмову, повертається у свій маєток
2	Розвиток роману з Вронським. Вагітність. Скачки	Заняття господарством. Намагання забути Кіті. Розмова з Облонським про подальшу долю Кіті, про жінок і сім'ю
3	Розмова з Кареніним. Відмова від розриву стосунків із Вронським	Приїзд брата Сергія Івановича. Устрій господарства. Спроба економічної перебудови господарства: нові стосунки із селянами. Поїздка до Свияжського, який намагався звести Левіна зі своєю родичкою. Розмови про економічний стан країни. Побачив карету, у якій їхала Кіті. Приїзд брата Миколи. Думки про смерть. Від'їзд за кордон
4	Пологи. Хвороба. Спроба самогубства Вронського. Передчуття катастрофи. Сон про чоловічка, який кує залізо. Відмова від розлучення. Від'їзд із Вронським за кордон	За кордоном перебував у промислових містах, а не в столицях (про це він розповідає Стіві). Зустріч з Кареніним. Примирення з Кіті
5	Перебування з Вронським за кордоном. Повернення до Петербурга. Сцена в опері	Весілля. Внутрішнє незадоволення сімейним життям. Смерть брата Миколи

Продовження табл.

Частина	Анна	Левін
6	У маєтку Вронського. Приїзд Доллі. Розмова з Доллі про дітей. Сварка з Вронським через його затримку на виборах. Рішення їхати в Москву з Вронським. Лист до Кареніна з проханням про розлучення	У маєтку. Гості. Сварка з Васею. Вибори. Зустріч із Вронським. Приїзд Кіті в Москву для пологів
7	Зустріч з Левіним і розмова з ним. Сварки з Вронським. Передчуття катастрофи. Телеграми. Видіння маленького чоловічка. Самогубство	Спроба вести інтелектуальне життя в Москві. Зустріч і розмова з Анною. Пологи Кіті. Суперечливе враження від народження сина
8		Сергій Іванович їде до Левіна в село. Питання віри. Роздуми про сутність смерті. Внутрішній розлад. Близькість до самогубства. Роздуми про сенс життя. Гроза. Примирення із самим собою

Образ Вронського

Одним із головних персонажів роману є граф Вронський, багатій і красень. Щоправда, Толстой постійно «приземлює» свого персонажа, привносячи до його образу непритаманні для традиційного героя-коханця риси, наприклад неодноразові згадки про облисіння: *«Вронський справді передчасно починав лисіти... і, насунувши кашкет на лисину, вийшов і сів у коляску»*.

Прізвище «Вронський» є не випадковим, його використав О. Пушкін у нарисі «На розі маленької площі», що став одним із джерел роману (пригадаймо, що під час написання «Анни Кареніної» Толстой перебував під сильним впливом творчості Пушкіна). Обставини життя, зовнішність, характер Вронського, а також його сюжетна лінія можуть бути співвіднесені з традицією зображення героїв «світських повістей» 30-х років XIX ст.

Олексій Вронський був вихованцем Пажеського корпусу. Він не знав сімейного життя, рано залишився без батька, шанував матір, проте не любив і не поважав її через численні романи й легковажний світський спосіб життя. У такому ставленні до матері його антиподом був Левін, який асоціював повагу до сімейного життя з повагою до матері: *«Левін ледве пам'ятав свою матір. Поняття про неї було для нього священним спогадом, і майбутня дружина його*

повинна мала бути з його уяві повторенням того чарівного, святого ідеалу жінки, яким була для нього мати».

Серед товаришів по службі в елітному гвардійському полку Вронського вважали бездоганно чесною та порядною людиною. Недаремно ж *«квартира Вронського завжди була пристановищем усіх офіцерів»*. Він навіть мав «романтичну» репутацію, оскільки ще в дитинстві врятував жінку, яка тонула, а потім хотів віддати свій статок братові й до зустрічі з Анною дійсно відмовлявся на його користь від більшої частини своїх прибутків.

Однак, незважаючи на всі переваги — цілісність натури, доброту, мужність і шляхетність, — Вронський — людина неглибока, практично позбавлена серйозних інтелектуальних запитів. Йому притаманні типові для великосвітської «золотої молоді» шаблонні уявлення про життя й «кодексне» ставлення до людей. Вронський вважав смішними й застарілими цінностями щирі вчинки й почуття, родинний затишок і міцність сім'ї, цнотливість і подружню вірність, а чи не найсмішнішою постаттю для нього був зраджений чоловік (це проявляється спочатку презирливим ставленням Вронського до Олексія Кареніна). А щодо людей нижчих суспільних прошарків, то представникові «золотої молоді» вони взагалі видаються не гідними будь-якої уваги. Так, ці якості героя проявилися у взаєминах з Кіті Щербацькою, почуттями якої Вронський свідомо грався задля насолоди спостерігати силу свого впливу на недосвідчену дівчину, але не маючи серйозних намірів і не переймаючись ані її почуттями, ані тим більше репутацією.

Проте під впливом кохання до Анни Вронський змінюється: окрім сильного почуття, у ньому проявляються щирість і здатність до жалю й співчуття. Враження від зустрічі з Анною діє на нього майже стихійно, і *«на обличчі Вронського, завжди такому твердому й незалежному»* з'явився *«вираз розгубленості й покірності, схожий на вираз розумного собаки, коли він у чомусь винен»*.

Він їде за Анною до Петербурга, усюди переслідуючи її й домагаючись зближення. Поступово його почуття переростає в справжнє кохання: *«Він почував, що любов, яка зв'язувала його з Анною,*

Олександр Пушкін і Лев Толстой

Олексій Вронський є антиподом свого літературного попередника — красеня Євгенія Онегіна, який не захотів гратися почуттями юної Тетяни Ларіної, відверто сказавши їй про це. «Анну Кареніну» літературознавці іноді називають «пушкінським романом» Толстого. Так, серед прототипів Анни Кареніної Борис Ейхенбаум називає Тетяну Ларіну, подумки продовжуючи історію її життя у вищому світі. Достеменно відомо, що портрет Анни виник у письменника під враженням зустрічі з М. Гартунг — старшою донькою О. Пушкіна.

не була хвилинним захопленням, яке минеться, як минають світські зв'язки, не залишивши інших слідів у житті того і другого, крім приємних чи неприємних спогадів».

Водночас у Вронському для Анни також було щось стихійне й навіть жахливе, незалежне від розуму й волі, про що свідчать описи Толстим їхнього знайомства під час трагічної загибелі залізничного робітника або раптової появи Вронського з пітьми дорогою до Петербурга. Толстой постійно підкреслює в зовнішності Олексія якісь риси, що насторожують уважного читача, наприклад звичку, посміхаючись, *«виставляти густі зуби»* (варіант — «гострі зуби» тощо). У такого майстра, як Толстой, випадкових деталей у портретах головних героїв зазвичай не буває. Тож хижий вираз обличчя Вронського, згадуваний упродовж роману неодноразово, є важливим елементом у розумінні цього образу й авторського задуму взагалі. Можливо, це сліди найперших варіантів роману, де диявольська сила забороненого кохання порівнювалася з християнським смиренням зрадженого чоловіка, який усе-таки перемагав «звіра».

У сцені побачення Вронського з Анною прямо вказується на його подібність з убивцею, який схилився над своєю жертвою. Безпосередньо з цим епізодом пов'язаний інший, основний для розуміння характеру героя та його сюжетної ролі, — перегони, коли Вронський, який за довголітньою звичкою егоїстично думав винятково про себе, через недбальство й необережність спричинив загибель своєї улюбленої кобили Фру-Фру. Цей епізод має символічне значення, оскільки для сучасників Толстого кличка коня асоціювалася з назвою французької мелодрами Мейлока «Frou-frou» (1870), героїня якої загинула внаслідок зради чоловікові.

Зблизившись з Анною, Вронський тривалий час був внутрішньо задоволений цією ситуацією, яка не вимагала від нього якихнебудь рішень або змін у житті, тим більше, що любов відволікла його від честолюбних службових планів, хоча *«честолюбство була давня мрія його дитинства і юності, мрія, у якій він і собі не признавався, але яка була така сильна, що й тепер ця пристрасть боролася з його коханням».* Однак народження позашлюбної дочки, хвороба Анни й, головне, прощення її чоловіка змусили Вронського побачити у вчинку раніше зневаженого ним Олексія Кареніна, який пробачив зраду дружині, *«щось вище і навіть недоступне йому в його світогляді».* Окрім того, Вронський *«почував усю тяжкість свого і її* (Анни. — *Авт.*) *становища, усі труднощі при тій виставленості для очей усього вищого світу, у якій вони перебували».* Його, як і Анну, починає мучити необхідність *«приховувати своє кохання, брехати й обманювати; і брехати, обманювати, хитрувати й завжди думати про інших тоді, коли пристрасть, яка зв'язувала їх, була*

така сильна, що вони обоє забували про все інше, крім свого кохання», і це отруювало їхні стосунки.

Складні трагічні обставини ще сильніше змінили графа Вронського. Розпач від утрати коханої, підсвідоме моральне приниження спонукають його до спроби самогубства, після якої коханці знову помирилися й поїхали після відставки Вронського до Італії, а потім — у його маєток. Спільне життя з Анною не поглинає всіх інтересів цього чоловіка: він захоплено й успішно займається перебудовою свого господарства на європейський лад (ще один удар Толстого по «західницьких» настроях у Росії), бере участь у дворянських виборах, усіляко відстоює свою незалежність і волю. Незважаючи на сильне почуття, жалість і увагу до Анни, він не може цілком зрозуміти ані її страждань, ані всієї складності її двозначного становища, і це призводить до частих сварок, взаємного роздратування, відчуження і зрештою загибелі головної героїні. Вронський надзвичайно важко переживає її смерть, він морально зломлений і вирішує поїхати добровольцем до Сербії з неприхованим бажанням загинути. Таким у загальних рисах є образ того, задля кого Анна зважилася на зміну своєї долі й пожертвувала багато чим.

Проте чи не найголовнішою є ще одна метаморфоза Вронського. Цей блискучий красень, який донедавна ставився до сім'ї, подружніх стосунків і сімейних людей зверхньо й навіть із неприхованим презирством, раптом сам дуже захотів створити сім'ю...

Недаремно ж Толстой казав: «Для того, щоб твір був гарним, треба любити в ньому головну, основну думку. Так, в "Анні Карениній" я люблю думку сімейну». Що ж це таке — «думка сімейна»?

«ДУМКА СІМЕЙНА» В РОМАНІ «АННА КАРЕНІНА»

Проблема сім'ї — одна з визначальних у духовних пошуках Л. Толстого і, зокрема, в романі «Анна Каренiна». Зауважимо, що «думка сімейна» хвилювала письменника ще в романі-епопеї «Війна і мир», але там вона була складовою «думки народної», бо події твору розгортаються на тлі французько-російської війни 1812 р. Натомість в «Анні Карениній» саме тема сім'ї є тим стрижнем, що з'єднує всю сюжетну конструкцію твору від центру до периферії. Навіть такі, по суті, епізодичні персонажі, як Сергій Кознишев, важливі для розкриття центральної теми роману — «думки сімейної» (цей персонаж не наважується одружитися з Варею, оскільки боїться, що сімейне життя спричинить руйнування звичного світу книжкових формул, у якому він живе).

Не випадково, починаючи вже з першої редакції, головна героїня була заміжньою жінкою з вищого суспільства. Причину трагедії Толстой спочатку вбачав саме в Анні, але в процесі роботи над романом погляди автора на героїню та її чоловіка дещо змінюються. Доля Анни Кареніної змальована як безвихідно-трагічна. А Олексій Каренін поступово набуває відразливих рис і починає нагадувати не людину, а якусь машину, хоча **читач і** співчуває його горю.

Письменник не лише відтворив життя суспільства, а й зобразив основні «моделі» сімей, що існували в ньому. Тому дехто з критиків убачає в першій фразі роману ще один епіграф до нього. Можна сказати, що ці слова — афористично виражена основна думка твору: *«Усі щасливі родини схожі одна на одну, кожна нещаслива родина нещаслива по-своєму»*.

Для підтвердження цієї думки автор розповідає про родину Стіви Облонського. Уже на початку твору подано коротку, але глибоку її характеристику: *«Усі члени родини і домочадці відчували, що нема смислу в їхньому співжитті і що на кожному заїзді люди, які випадково зійшлися, більше зв'язані між собою, аніж вони, члени родини й домочадці Облонських»*. Для самого Стіви сім'я — зовнішня оболонка, необхідна частина суспільного устрою. Показові його міркування про те, що не може ж він насправді бути вірним своїй дружині. Він розкаювався не в тому, що зрадив її, а *«тільки в тому, що не вмів краще приховати це від дружини»*. Однак Облонський не позбавлений і позитивних рис: він *«почуває вагу свого становища й поважає дружину, дітей і себе самого»*. Коли дружина прощає його, Степан Аркадійович відчуває щастя й радість, його світ знову набув стабільності. Найімовірніше, потім усе буде так, як і раніше, хіба що він, дійсно, буде ретельніше приховувати свої захоплення. Дуже влучно характеризує розуміння родини й ставлення до подружньої вірності таких людей, як Стіва, його сестра Анна в бесіді з Доллі: *«Я знаю цих людей, як Стіва, як вони дивляться на це... Ці люди роблять невірності, але своє домашнє вогнище і дружина — це для них святиня. Якось у них ті жінки залишаються в зневазі й не заважають родині. Вони якусь риску проводять непрохідну між родиною і цим. Я цього не розумію, але це так»*.

Родина Кареніних представляє інший тип стосунків. Доллі згадує, що, коли вона перебувала в Петербурзі в Кареніних, *«їй не подобався самий дім їх; щось було фальшиве в усьому складі їхнього родинного побуту»*. Хоча Каренін — абсолютно інший тип людини, аніж Стіва, їхнє розуміння родини багато в чому подібне. Для Олексія Олександровича Кареніна сім'я — це не тепло родинного вогнища чи довірливі стосунки між її членами, а передовсім офіційно узаконена форма відносин.

Дізнавшись про почуття Анни й Вронського, Каренін *«почував себе безсилим»* щось змінити, *«він знав наперед, що всі проти нього і що йому не дадуть зробити те, що здавалося йому тепер таким природним і добрим, а примусять зробити те, що погане, але їм здається належним»*. Цей яскравий факт підтверджує, що він живе в системі суспільних умовностей і норм. Не можна сказати, що це зовсім погано, адже він по-своєму дбав про майбутнє Анни, Сергійка й своє. *«Він вважав, що для Анни було б краще розірвати стосунки з Вронським,* — пише Толстой. — *Але, якщо вони всі вважають, що це неможливе, він ладен був навіть знову допустити ці стосунки, аби тільки не соромити дітей, не позбутися їх і не змінювати свого становища. Хоч як було це погано, це було все-таки краще, ніж розрив, при якому вона потрапляла в безвихідне, ганебне становище, а він сам позбувався всього, що любив»*. Проте рішуча й радикальна Анна настільки несхожа на свого поміркованого чоловіка, наскільки різними є їхні уявлення про життя. Звісно, за такої різниці між цими людьми, їхня сім'я трималася, мабуть, на певному ритуалі, зовнішній видимості, що й відчула Доллі, для якої сенс життя — родина й насамперед діти. Можна сказати, що Каренін, який живе не почуттями, а тільки розумом, — один із «гвинтиків» державного механізму. Тому сімейна драма Анни набуває глибшого змісту, адже йдеться про зіткнення живої людської душі із системою суспільних устоїв. Особиста драма героїні набуває певного соціального «присмаку».

Отже, навряд чи родина Кареніних міцніша й щасливіша (вона теж нещасна, але «по-своєму»), аніж сім'я Стіви й Доллі Облонських. Навіть навпаки, адже сімейний корабель Облонських усетаки витримав життєвий шторм. Можливо, завдяки тому, що їхня сім'я тримається на материнській самопожертві Доллі.

Відчайдушна спроба Анни й Вронського створити родину закінчується крахом. Варто зазначити, що Вронський позбавлений єдності й узгодження всіх інтересів, оскільки для нього родина й справа — це абсолютно різні речі. Однак таке поєднання всіх інтересів є характерною рисою улюблених героїв Толстого, яким він довіряє висловлення власних поглядів на життя.

На думку письменника, задля створення міцної сім'ї чоловіка й жінку, окрім щирого кохання, мають пов'язувати ще й спільні інтереси. Вронський же, хоч і щиро кохає Анну, проте відкриває їй лише частину своєї душі. У такому випадку створити щасливу родину неможливо. Для більшості героїнь Л. Толстого ідеальна родина — це щире й спільне щастя. Тому трагедія Анни Кареніної у своїй основі є саме сімейною, адже її ідеалом є кохання безкомпромісне й усеохоплююче. Переконавшись, що для неї надії на таке почуття немає і водночас не вбачаючи сенсу в іншому житті, вона гине.

Інший шлях для вирішення подібної ситуації намагається знайти в романі Левін. Однак, ставши щасливим сім'янином, він водночас переживає трагедію, що змушує його не раз думати про самогубство. І лише сильний переляк, щире переживання за дружину й сина, які потрапили в грозу, неначе стають тим поштовхом, який яскраво засвідчив, що сім'я й долі всіх її членів стали сенсом його життя. Для нього, як і для автора роману, будувати свою родину — це будувати життя.

Недаремно наприкінці роману Левін виражає своє головне моральне відкриття, суголосне з позицією Льва Толстого: *«Усе моє життя, незалежно від того, що може трапитися зі мною, має безсумнівний сенс добра, який я владен укласти в нього!»*



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Л. Толстого. **2.** Як ви розумієте вислови «діалектика душі», «неспротив злу насильством», «толстовство»? **3.** Визначте всі сюжетні лінії роману «Анна Кареніна» та знайдіть, де вони перетинаються. **4.** Знайдіть персонажів і сюжетні лінії, що не мають безпосереднього зв'язку з історією Анни. Поясніть їхню роль. **5.** До якого літературного напряму належить творчість Л. Толстого? Відповідь аргументуйте. **6.** Перші критики роману «Анна Кареніна» докоряли Толстому композиційною недовершеністю твору: зі смертю головної героїні роман, на їхню думку, потрібно було б закінчити. Чи згодні ви з цим? **7.** Яка роль епіграфа у творі? Чому перше речення роману іноді називають його «другим епіграфом»? Обґрунтуйте відповідь. **8.** Які родини в романі ми можемо назвати щасливими, а які — нещасними? У чому Толстой убачає витоки родинного щастя чи нещастя? Чи погоджуєтеся ви з ним? Обґрунтуйте свою відповідь. **9.** Знайдіть слова, словосполучення та речення, виділені автором, та поясніть їх роль у тексті. Навіщо письменнику знадобилася ця «гра шрифтами»? **10.** Чи можна стверджувати, що роман Л. Толстого «Анна Кареніна» є художнім дослідженням сімейних стосунків? **11.** Складіть цитатні плани історій сімейних стосунків родин Каренінних, Облонських, Щербацьких, Вронських і Левіних. Чи можна стверджувати, що для кожної з них сім'я є основою людського буття? Відповідь аргументуйте. **12.** Чи можна стверджувати, що самотність героїв у романі викликана руйнуванням зв'язків між людьми в родині й суспільстві? **13.** Доберіть цитати, які характеризують образ Анни Каренінної найяскравіше. Чому саме вони привернули вашу увагу? **14.** Знайдіть у романі «Анна Кареніна» алегоричні й символічні образи та сцени. З ким із героїв роману вони зазвичай пов'язані? З якою метою автор їх використав? Яке смислове навантаження вони несуть? Чи вони прикрашають твір чи, навпаки, заважають його сприйняттю? **15.** Прослідкуйте, як змінюється

ставлення персонажів роману до Анни Кареніної. **16.** Знайдіть у романі місця, де Анна говорить про своє ставлення до чоловіка, Вронського й дітей. Чи змінюється воно протягом роману? **17.** Порівняйте душевний стан, стосунки із суспільством, ставлення до життя Анни Кареніної на початку і в кінці роману. Як ви вважаєте, якби Анна могла зазирнути в майбутнє і дізнатися, до чого призведе її захоплення Вронським, чи піддалася б вона своїй пристрасті, чи знайшла б у собі сили протистояти їй? **18.** Проаналізуйте останній монолог Анни перед самогубством. Що стало останньою краплею, яка переповнила чашу її терпіння і штовхнула в обійми смерті? Чи був у Анни інший вихід? **19.** Складіть план порівняльної характеристики образів Кареніна й Вронського, доберіть до неї цитати. Чи можна стверджувати, що причина трагедії Анни в тому, що на її шляху трапилися недолугі чоловіки? Відповідь аргументуйте. **20.** Порівняйте поведінку героїв на початку та наприкінці твору. Чи вмотивована її зміна? До кого з героїв роману ми можемо застосувати вираз «діалектика душі»? Чому? **21.** Образ Левіна з'явився тільки в четвертій редакції роману. Навіщо він знадобився письменнику? Яку роль він відіграє в романі? **22.** Чому, на вашу думку, попри тісні родинні зв'язки, Анна й Левін зустрічаються лише один раз наприкінці роману, безпосередньо перед самогубством Анни? **23.** Складіть план характеристики образу Левіна й доберіть до неї цитати. **24.** Простежте еволюцію духовних шукань Левіна. Чи знаходить він сенс життя? У чому? **25.** У чому полягає принципова різниця між пошуками щастя в Левіна й Анни Кареніної? Хто з цих образів реалістичніший і чому? **26.** Чи можемо ми назвати образ Левіна автобіографічним? Яку позицію займає Толстой у творі, яку роль відіграє? Порівняйте її з роллю тих письменників, чия творчість уже вивчалася раніше. **27.** Роман «Анна Каренiна» часто екранізують. Спробуйте створити власний сценарій кінофільму. Кого з відомих акторів ви б запросили на головні ролі, якому режисеру довірили б екранізацію? **28.** Напишіть есе на тему «Хто з героїв Л. Толстого мені найближчий і чому?».



29. Визначте родинні стосунки між персонажами роману. Чи можна стверджувати, що шанс створити **справжню сім'ю** мають лише ті герої, які з дитинства всотали в себе родинні цінності? Відповідь аргументуйте. **30.** Підготуйте розгорнуту розповідь про Анну Каренiну за планом:

— соціальний стан і матеріальне становище;
— причини шлюбу з Кареніним і **стосунки з ним** після одруження;
— причини подружньої зради і стосунки з Вронським;
— ставлення до дітей;
— причини самогубства.

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСЬКІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ середини — другої половини XIX ст.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОВІДНИХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ ПОЕЗІЇ СЕРЕДИНИ XIX ст.

Замайорить колись крилатий стяг поезій
над сивим черепом нездарного ума.

П. Верлен

Різні роди й навіть жанри літератури мають «свою історію», періоди розквіту й занепаду. Так, доба романтизму була епохою бурхливого розквіту лірики (Дж. Байрон, Г. Гейне, А. Міцкевич, рання творчість О. Пушкіна, М. Лермонтова, Т. Шевченка та ін.).

Доба реалізму — це період безумовного домінування прози, великих епічних форм, зокрема соціального роману, а доба раннього модернізму позначена відродженням інтересу до лірики, а також драми, хоча й у нових її реалізаціях. Проте потрібно пам'ятати, що такий розподіл є досить умовним, адже тимчасова перевага одних жанрів зовсім не означає абсолютного зникнення інших. Тобто вони відрізняються не наявністю чи відсутністю певних складових, а їх пропорціями. Отже, у різні періоди розвитку літератури переважали різні роди й жанри, але вони не зникали зовсім.

Реалізм і «пізній романтизм» у поезії середини XIX ст.

У літературі середини XIX ст. усе більшої сили набирав реалізм. Саме тоді ступили на літературну стезю або перебували на вершині творчого злету Стендаль, Бальзак, Діккенс, Достоєвський, Толстой, які були справжніми «володарями дум» своєї доби. Усі вони — творці передовсім великих епічних полотен: романів, епопей.

Що ж до поезії, то цей період не був епохою її злету, особливо якщо йдеться про поезію реалістичну. Однак етичні й естетичні засади реалістичної, соціально спрямованої лірики втілилися насамперед у творчості видатного російського поета, «співця страждань народних» — Миколи Некрасова. Відоме його гасло: *«Поетом можеш ти не бути, громадянином бути мусиш неодмінно» («Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»).*

Картина провідних шляхів розвитку поезії середини XIX ст. буде неповною, якщо не згадати про романтичну лірику. Це був період «пізнього романтизму», до якого належить поезія француза Шарля Бодлера, американця Волта Вітмена, які не лише увінчали

Ad Fontes

Не буде перебільшенням твердження, що, на відміну від прози, лірична поезія в європейських і американській літературах і в епоху реалізму залишалася переважно романтичною... Від цієї «норми» літературного процесу епохи реалізму істотно відхиляється хіба що російська поезія, у якій справді розвинулася реалістична течія, представлена передусім М. Некрасовим і його школою.

Д. Наливайко

своєю творчістю розвиток романтичної традиції, а й провістили настання в літературному процесі нової, модерністської епохи, а також росіянина Федора Тютчева. Так, Шарля Бодлера модерністи вважали своїм попередником, а Волт Вітмен був пов'язаний із філософією трансценденталізму універсальністю та масштабами свого поетичного мислення.

Російський пізній романтик Федір Тютчев змальовував трагізм людського життя на тлі універсальності буття Всесвіту й природи. Його ліриці притаманна глибока філософічність. Зокрема, він розробляв тему самотності людини у світі й принципової неспроможності людей зрозуміти одне одного. «Як серцю висловить себе? Як іншому збагнуть тебе?» — ставить поет риторичне запитання в одній зі своїх програмових поезій із показовою назвою «Silentium» (дослівно з латини — «Мовчання»). Поет порушив проблему відчуження й самотності людини у світі — одну з основних у літературі XX ст.

Принципи «чистого мистецтва» в поезії

У середині XIX ст. теорія «чистого мистецтва» («мистецтва для мистецтва»), відома ще від античних часів, набула «нового дихання». У Франції її прихильники — поети **Шарль Леконт де Ліль** (1818–1894), **Теофіль Готьє** (1811–1872), **Жозе-Маріа де Ередіа** (1842–1905), **Теодор де Банвіль** (1823–1891) — об'єдналися в групу «Парнас» і надрукували три збірки ***«Сучасний Парнас»*** (1866, 1871 і 1876 рр.).

Уже сама назва цього угруповання свідчить про небажання його учасників порушувати соціальні проблеми, притаманні реалізму. Адже в давньогрецькій міфології Парнас — це гора, де перебували Аполлон і Музи, які служили лише високому мистецтву.

Водночас парнасців не влаштовував і емоційний суб'єктивізм романтиків, які звеличували творчу розкутість митця (атрибутом якої, як ви вже знаєте, часто була принципова незавершеність, «геніальна хаотичність» художніх творів). Парнасці ретельно «шліфували» кожен свій твір, кожен його рядок, кожне слово, а також використовували культурні надбання попередніх епох і особливо захоплювалися ремінісценціями[1].

[1] *Ремінісце́нція* (від латин. *reminiscentia* — спогад) — риси, що викликають спогади про інший твір мистецтва.

Від романтизму парнасці успадкували його прагнення до екзотики, неприйняття сучасного їм світу, оспівування страждання й самотності. Утім, їхній песимізм був позбавлений бунтівної сили романтизму. Художня досконалість творів, прагнення відкривати нові поетичні обрії перетворили творчість парнасців на визначне художнє явище. Щоправда, іноді їм дорікали, що їхня поезія неемоційна, «холодна». «То й що ж, — відповідали вони на такі закиди, — адже мармур античних статуй теж холодний, але попри це людство не знало вищої краси».

З презирством ставлячись до моралізаторства деяких творів реалізму, вони стверджували, що висока моральність притаманна лише високому мистецтву (сліди цієї естетичної установки ми згодом побачимо у творчості О. Уайльда, який стверджував: «Немає книг моральних або неморальних. Є книги добре написані або погано написані. Ото й усе»). Одним з найавторитетніших парнасців був Теофіль Готьє, який з викликом заявив: «Прекрасним є лише те, що нікому й нічому не служить, а все корисне — потворне», а чи не найталановитішим з них вважався Шарль Леконт де Ліль, небезпідставно проголошений «королем поетів».

У Росії принципи «чистого мистецтва» сповідував Афанасій Фет (Шеншин). Його бачення ролі мистецтва було діаметрально протилежним позиції «поета-громадянина» М. Некрасова. Тому в тогочасній російській поезії визначали два спрямування: «некрасовське» (громадянська лірика) і «фетівське» (інтимна лірика).

Nota Bene

Група «Парнас» і українська поезія

На початку XX ст. українські поети почали шукати нові шляхи розвитку літератури, орієнтуючись на кращі світові зразки. Так, група «неокласиків» і, зокрема, її засновник Микола Зеров звернули пильну увагу на творчість «парнасців». Як поетичний маніфест звучить його вірш «Pro domo», у якому названі згадані нами імена французьких поетів:

Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий смак,
Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!
Що не митець, то флегма і сіряк,
Що не поет — сентиментальна кваша...
О ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не загруз у твані неборак.
Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжні верхогір'я.

Афанасій Фет — надзвичайно тонкий і навіть віртуозний лірик. Деякі його твори написані так майстерно, що їх навіть можна читати у зворотному порядку майже без утрати сенсу! Наприклад, поетичний шедевр, у якому немає жодного дієслова:

Шепіт... Ніжний звук зітхання...
Солов'їний спів...
Срібна гра і колихання
Сонних ручаїв.

Ночі блиск... Тремтіння тіней...
Тіні без кінця...
Ненастанні, дивні зміни
Милого лиця...

У хмаринках — пурпур рози.
Відблиск янтаря...
І цілунків пал, і сльози,
І зоря, зоря!

Переклад М. Рильського

Такими є найзагальніші штрихи до портрета дуже непростого і розмаїтого періоду розвитку світової поезії середини XIX ст.

Nota Bene

Декада́нс (*фр.* decadence — занепад) — загальна назва явищ європейської культури другої половини XIX — початку XX ст., позначених настроями смутку, безнадії, тенденціями індивідуалізму. Складне й суперечливе явище, що має витоки в кризі суспільної та індивідуальної свідомості, розгубленості багатьох митців перед гострими життєвими суперечностями, що постали в тогочасній ситуації. Так, принципове ігнорування політичних і громадянських тем і проблем митці-декаденти вважали як виявленням, так і неодмінною умовою свободи творчості та особистості. Характерними виявами настроїв **Д.** були: 1) у життєвій позиції митців — глибокий песимізм, захоплення містичними вченнями й екзотичними культами, самозаглиблення, розгубленість перед проблемами дійсності й спроба самоізоляції від них, граничний індивідуалізм, несприйняття та виклик буржуазній моралі, зокрема й у естетичній зверхності над «натовпом» (дендизм); 2) у творчості митців — надання переваги форми над змістом, захоплення маловідомими естетичними фактами (у т. ч. доби античності — парнасизм), орієнтація не на широку публіку, а на вузьке коло «обраних» інтелектуалів. Настрої **Д.** притаманні творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо й О. Уайльда).



ВОЛТ ВІТМЕН

(1819–1892)

Музо! Я приношу тобі наше «тут»
і наше «сьогодні»...

В. Вітмен

Життєвий і творчий шлях

Сивобородий патріарх американської поезії, прикутий до інвалідного візка, учасник і свідок бурхливих подій американської історії XIX ст., уособлення американського духу в найвищих його проявах... Вірші поета, сповнені пружної динаміки новітнього часу, бурхливого й мінливого, такі несхожі на сучасні їм європейські декадансні... Це Волт Вітмен — дивна постать, дивне життя, дивний поет...

Майбутній поет народився у звичайній родині, предки якої в пошуках кращої долі покинули рідну Голландію та подалися до Америки. Їхній будинок стояв на березі океану, тож згодом поет пригадував: «Ще хлопчиком я мріяв написати щось про морське узбережжя, про той таємничий обрій, що розділяє, об'єднує, як у шлюбному союзі, непорушне й мінливе... про велике зіткнення дійсного з ідеальним...»

Його батько, тесля й будівельник, сподівався, що, названий на його честь син Вальтер також зводитиме будинки. Проте він, називаючись Волтом, спробував опанувати не одну професію (з 16 до 21 року працював друкарем у Нью-Йорку, шкільним учителем на Лонг-Айленді, заснував і майже рік видавав місцевий тижневик «Лонг-Айлендер»), подорожував Сполученими Штатами Америки, ніде довго не затримуючись, до пуття нічого не навчився й заслужив слави ледаря і дивака.

Мандри країною були чимось надзвичайно важливим і необхідним у грандіозному плані, який, здавалося, виношував Вітмен. За 1848 р. він пішки обійшов 17 штатів, легко заводив знайомства й викликав людей на відвертість, але сам ніколи не розкривав свого серця. Любив слухати, а сам мовчав. Працюючи газетярем, спробував себе в письменництві. Його перші спроби були невдалими. Однак у 36 років Вітмен написав книжку, створення якої, здавалося, ніщо не віщувало. Цей філософський прорив духу називають «загадкою Вітмена», убачаючи в ньому щось містичне.

Перше видання збірки ***«Листя трави»*** побачило світ у 1855 р. Автор брав участь у наборі та друкуванні свого твору й видав книжку в Нью-Йорку власним коштом (для покриття витрат він навіть продав свій будинок) і анонімно. Вона відкривалася «Піснею про

себе». *«Прапор... почуттів, зітканий із зеленої тканини кольору надії»*, який підняв у своїй збірці поет, вимагав особливого поетичного ритму. Верлібр був знаний у європейській поезії звичайно і до Вітмена. Проте американець дав йому друге життя. Якось поет сказав про вільний ритм: «Цей вірш як морські хвилі: вони то набігають, то відступають — променисті та тихі в ясний день, грізні в бурю; вони такі схожі, та все ж не знайдеш і двох однакових за розміром і силою».

У Біблії є слова, які привертали увагу багатьох талановитих людей, зокрема й Вітмена: «Пророка нема без пошани, хіба лише у вітчизні своїй, та в родині своїй, та в домі своїм». Дивні вірші без звичних строф і рим Америка не сприйняла. Друзі відверталися від поета, плітки переслідували його, а родина вважала себе зганьбленою...

Через рік до другого видання збірки він додав 20 нових поезій, а в третьому (бостонському) виданні 1860 р. було вже 154 вірші. Так упродовж усього життя поет дописував єдину свою книжку, залишаючись лагідним і спокійним, за що й зажив слави «доброго сивого поета».

Ліричний герой збірки — людина соціально активна, яка завжди перебуває у вирі життя. Однак сам Вітмен був не зовсім таким. Скажімо, він не воював проти рабства зі зброєю в руках, але прихильність до ідеалів свободи втілена у творах поета. Відомим є фрагмент його «Пісні про себе», у якій автор описує, як прихистив раба, що втікав на Північ. Закінчується цей уривок промовистою деталлю: *«...кремнева рушниця стояла в кутку»*. Тобто в разі потреби зброю б застосовували.

«Нема пророка у своїй вітчизні...»?

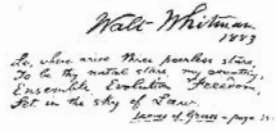
«Вітмен — це класик», — сказав про великого американського поета видатний ірландський драматург Джордж Бернард Шоу, висловлюючи усталену й нині аксіому. Однак у перші роки після видання збірки «Листя трави» до її автора ставилися зовсім не так. Американські критики мовчали, а майже всі, кому Вітмен подарував свою першу книжку, повернули її авторові. Навіть американський поет і філософ Р. У. Емерсон, який схвально відгукнувся про незвичні вірші, згодом почав кепкувати із себе, ніби вибачаючись за «помилкове» захоплення. Книжку Вітмена вважали не вартою уваги, а коли в наступних виданнях автор доповнив збірку віршами про адамових дітей, його стали називати аморальною особою. Один поважний поет навіть кинув «хуліганську» збірку у вогонь...

Проте Волт Вітмен реалізував у повному обсязі заклик Емерсона, який своїм відомим гаслом «Довірься самому собі!» підкорив усю Америку: «Не сумнівайся, Поете, а твори! Скажи усім: "Це в мені, і це вийде з мене"! Обстоюй це вперто й неухильно, обстоюй, коли голос твій затремтить, а язик заклякне, обстоюй, коли тебе обпльовуватимуть і засвистуватимуть, обстоюй і борись!..»

Визнання до поета якось непомітно прийшло з-за кордону, з Великої Британії, де авторитет Волта Вітмена протягом усього його життя був значно вищий, аніж у його вітчизні — США.

У вир громадянської війни між північними і південними штатами Америки В. Вітмен також потрапив випадково: у 1862 р. він поїхав до Віргінії шукати молодшого брата і знайшов його пораненого в шпиталі. Маленьке тоді містечко Вашингтон на річці Потомак, яка стала своєрідним кордоном між Півднем і Північчю, було переповнене пораненими. Людей, які б обслуговували армію, не вистачало. Тоді поет почав працювати там писарем, а у вільний час — санітаром. Після закінчення громадянської війни В. Вітмен видав прозову книжку ***«Демократичні перспективи»***, де висловив тривогу й стурбованість щодо духовного стану американського суспільства.





Фронтиспис збірки поезій «Листя трави» В. Вітмена. *1883 р.*

Уже згодом, коли поет став визнаним класиком, до його невеличкого будиночка в Кемдені (штат Нью-Джерсі) часто приїжджали гості, з якими господар був надзвичайно уважний і привітний, дарував автографи своїх віршів. Він погоджувався на друкування збірки за невеликі гонорари, чим були незадоволені його родичі, бо на книжках колись невизнаного поета можна було вже добре заробити...

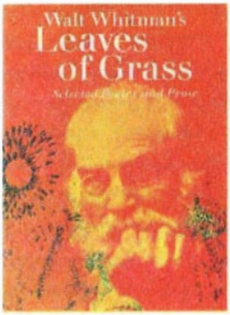
На жаль, в останні десятиріччя життя Волта Вітмена розбив параліч, проте його могутній дух залишився незламним. У 1892 р. поета не стало. А на його могилі на високому пагорбі поставили гранітний пам'ятник, який він сам замовив...

ЗБІРКА «ЛИСТЯ ТРАВИ»

«Листя трави»: творча історія, сенс заголовка

Задум книжки Волт Вітмен пояснив так: «Листя трави» — це переважно спроба виразити мою власну емоційну й особистісну природу...» Це розповідь про духовну еволюцію поета протягом усього його життя. Ліричний герой — сам Поет, син Людства, Землі та Всесвіту. Можливо, саме тому протягом усього життя Вітмен удосконалював, доповнював і шліфував своє творіння. Автор порівнював це постійне вдосконалення чи то з деревом, яке з року в рік нарощує кільця свого стовбура, чи то із собором, що добудовується і зростає крізь риштування — усе вище й вище до неба.

Збірка «Листя трави» була вперше надрукована в 1855 р. і складалася з 12 поезій, які не мали назв. Так поет підкреслював нероз-



Обкладинка до збірки поезій «Листя трави» В. Вітмена

ривну єдність, цілісність свого твору як ліроепічного монологу в поемах і віршах. Він власноручно набирав текст у друкарні, художньо оформив видання. На зеленій обкладинці зображені стебла трави і відтиснута назва — «Leaves of Grass». Про ім'я автора читач дізнавався з віршів, оскільки замість імені й прізвища Вітмен помістив на титульному аркуші гравюру зі свого портрета, на якому він зображений у сорочці, робочих штанях і капелюсі, одягненому набакир.

За життя поета книжка перевидавалася дев'ять разів, в останній редакції міститься вже 400 різних за жанрами поезій: від невеличких віршів до значних за обсягом поем, таких як ***«Пісня про себе»***, ***«Пісня відкритого шляху»***, ***«Пісня про сокиру»*** та ін.

Про назву збірки написано немало. Слова, ужиті в її заголовку, в англійській мові є багатозначними. Так, слово «grass», яке означає «трава, пасовисько», неодноразово обігрується в тексті (*«О, нарешті, я усвідомив: трава промовляє назліченними язиками»*). Показовим є уривок, де поет дає волю своїй бурхливій фантазії, індивідуально-авторським асоціаціям:

Послухай-но, що це — трава? — повні жмені простягши, дитина спитала.
Що відповім я дитині? Я ж бо не більше від неї знаю про це.
Може, це прапор зелений вдачі моєї, зіткаиий із різнотрав'я надій.
Може, це хусточка Бога,
Дарунок запашний, на згадку зумисне кинутий,
З іменем власника десь у куточку, щоб ми спостерігали, і міркували,
і говорили: — Чиє?
Може, трава й сама — дитина, новонароджене малятко рослинне...

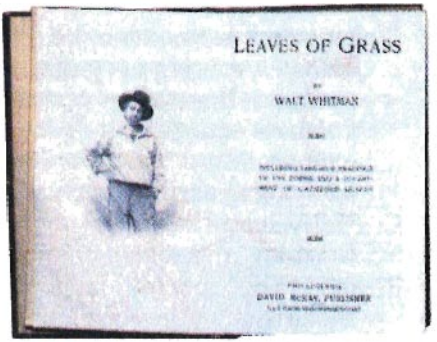
Переклад С. Хміля

Слово «leaves» в англійській мові означає «листки», «паростки», а ще — «стулки дверей», і навіть «аркуші па́перу». Існує версія,

Книга всього життя

Книга віршів «Листя трави» побачила світ у 1855 році і за життя Волта Вітмена, постійно доповнюючись і змінюючись, перевидавалася в 1856, 1860, 1867, 1871, 1872, 1876, 1881, 1889, 1891 роках.

що це також сучасний Вітменові друкарський термін — «аркуші рукопису, сторін набору книжки». Адже не забуваймо, що він працював у друкарні та особисто брав участь у наборі своєї книжки. Це, до речі, видно з її розмаїтого і рідкісного для того часу оформлення.



Титульна сторінка збірки поезій В. Вітмена «Листя трави». *м. Філадельфія, 1900 р.*

Отже, ніжні листочки трави, що пробиваються крізь земну твердь назустріч сонцю, прикриті взимку снігом, щовесни заново відроджуються. Можливо, через цю асоціацію вони й стали для поета символом безкінечності життя, його вічної циклічності (перетворення матерії на інші види, її незнищенність, вічне оновлення світу).

Назва збірки відобразила поетове світосприйняття: трава (незнищенна, як і саме життя) стала метафорою, яка найточніше передає пафос його творчості. Так багатозначність слів, ужитих у заголовку збірки поезій Волта Вітмена, викликає думки про багатозначність смислів самого твору. Та й поетичний хист поета колись нагадував маленький пагінець майбутнього могутнього дерева, який ховається в траві, нічим не вирізняючись на її тлі. Однак прийшов час, коли він стрімко звівся вгору, сягаючи верховіттям небес...

Вітмен і трансценденталізм

На світогляд і творчість Волта Вітмена справив значний вплив ***трансценденталізм*** (від латин. *transcendens* — той, що виходить за межі) — філософсько-літературна течія в США в 1830–1860 рр., основними ідеями якої були соціальна рівність, рівність людей перед Богом, їхнє духовне самовдосконалення, близькість до первісної природи, інтуїтивне осмислення якої веде до абсолюту («наддуші») і морального очищення (насамперед від «вульгарно-матеріальних» інтересів).

Трансценденталізм був реакцією проти раціоналізму XVIII ст. і втіленням загальної гуманістичної тенденції розвитку думки XIX ст. Основою цього руху була віра в єдність світу й Бога. Душа кожного індивіда вважалася тотожною всьому світу і являла його в мініатюрі.

В есе «Про довіру до себе» Р. У. Емерсон висловив головні ідеї: необхідність нового національного бачення світу, використання людиною особистого досвіду, поняття космічної наддуші. Усі ці ідеї були викладені в його першому трактаті «Природа» (1836), що

вважається маніфестом трансценденталізму й починається так: «Наше століття звернене до минулого. Воно будує склепи своїм предкам. Воно пише біографії, історії, критичні статті. Минулі покоління споглядали Бога й Природу; вони дивилися в очі одне одному. Ми ж дивимося на все їхнім поглядом. Чому ми нездатні насолоджуватися нашим споконвічним зв'язком із Всесвітом? Чому ми не можемо мати поезію інтуїтивну, поезію внутрішнього бачення, а задовольняємося поезією традиційною? Де та релігія, що стала б для нас одкровенням, а не тільки історією релігій?.. Так давайте ж займемося нашою власною роботою, нашими власними законами, нашим власним служінням Богові».

Найзначущішими для В. Вітмена були трансценденталістські ідеї «довіри до себе», духовної незалежності, божественності людського «я», природної рівності людей, а також пантеїстичного сприйняття. З цієї точки зору потрібно сприймати, наприклад, вірш ***«Погляд»***, де поет сприймає природу (зорі) не як «формули та цифри», а як частину Всесвіту, до якого причетний і він сам:

Коли я слухав ученого астронома,
Коли переді мною вишикували стовпчиками формули й цифри,
Коли мені показували графіки й карти, щось додаючи, ділячи й вимірюючи,
Коли я сидів в аудиторії, слухав лекцію астронома й оплески,
Дивовижно швидко мені стало нудно і зле аж так,
Що я мусив підвестися й вислизнути, і блукав сам
Серед таємничої вологої ночі, час від часу
Позираючи в цілковитій тиші на зорі.

Переклад М. Стріхи

«ПІСНЯ ПРО СЕБЕ»

Поема «Пісня про себе» (1855), яка відкривала перше видання збірки «Листя трави», вважається програмовим твором Вітмена. Що в цьому випадку означає слово «програмовий»? Таким називають твір, який не просто належить певному автору, а водночас є ще й своєрідним осереддям його творчості, яскраво втілюючи в собі особливості стилю і світогляду митця.

У збірці «Листя трави» ця поема посідає чільне місце. У ній повною мірою проявилися особливості вітменівського стилю, що піднесли його на вершину літературної слави. Спочатку поет збирався назвати твір «Волт Вітмен». Недаремно ж *«тридцятисемирічний»* ліричний герой, який шукає свою душу, напрочуд схожий

на самого автора. За формою «Пісня про себе» є безсюжетною поемою, що побудована на перевтіленнях ліричного героя в людей, яких він зустрічає на безмежних просторах своєї духовної подорожі. Це звичайні люди, на яких ніхто не звертає уваги, вважаючи їх надто прозаїчними. Однак для Вітмена ці *«маленькі»* люди — справжні творці життя:

Я закоханий в тих, що ростуть просто неба,
В людей, що живуть серед стад, що скуштували життя
над берегом океану, чи в нетрях,
У стерничих і в будівничих суден, у майстрів із сокирами й
довбнями, в кучерів, що правлять кіньми.

Переклад М. Стріхи

Перед читачем постають образи жителів Америки різних професій у різні хвилини їхнього життя. Своєрідний «монтаж» цих картин створює яскравий і живий «колективний» портрет епохи й народу. Ліричний герой поеми має багато облич. Це і юнаки, які загинули на війні, і старий артилерист, і заплакана вдова, і дружина машиніста з дитиною на руках... Поет писав про своїх героїв так: «У мене є один центральний образ — сильна людська особистість, типізована через мене самого». Усі його герої — чоловіки й жінки, молоді й старі — цікаві Вітмену. Він стверджує:

В усіх людях я бачу себе, не більше й ні на ячмінне зернятко
менше,
І, добре чи зле мовлю про себе, — це стосується їх також.

Переклад Л. Герасимчука

У поемі помітна стилістика біблійних псалмів, наївна зачарованість індіанськими гімнами й монументалізм гомерівського осягнення світобудови. Вітмен не приховує, що його цікавить насамперед: Що ж таке людина? Хто такий я? Хто такі ви?

Поет стверджує, що життя безмежне й між людьми немає кордонів, як немає кордонів між людьми і Всесвітом. Ідея злиття індивідуального буття людини з космосом є однією з провідних у поемі:

До мене постійно плинуть поєднані речі Всесвіту, —
Це послання до мене — я мушу їх прочитати.
Я знаю, що я безсмертний,
Я знаю, що орбіту мою не зміряє циркулем тесля,
Я знаю, що не вмру, як зникає вогненний зиґзаґ, який
діти малюють поночі у повітрі палаючим прутом.

Переклад Л. Герасимчука

Волт Вітмен захоплюється людиною, природою й життям. Він розчиняється в людстві й водночас є його уособленням, усвідомлюючи себе частиною природи і Всесвіту. «Пісня про себе» пронизана життєствердним оптимізмом і любов'ю до всього живого.

У «Пісні про себе» найповніше втілилася ідея братерства, природної рівності всіх людей і органічного злиття індивідуального буття з космосом природного. Важлива тема твору — це сенс людського буття. Вона містить у собі мотиви божественності людського «я», нерозривного зв'язку душі й тіла, еволюції форм життя, рівності всіх живих істот на землі.

Тематика поезії Вітмена

Вірш ***«Себе я оспівую»*** відображає всі головні теми й поняття лірики Вітмена: особистість, демократія, людський загал (єдність, спільнота):

Себе я оспівую — просту, окрему Особу,
Проте вживаю слово «Демократичність»
і термін «Людський загал».
...
Я оспівую жінку нарівні з чоловіком;
І життя неосяжне в жазі своїй, серцебитті та моці:

Літературне відлуння

Ярослав Врхліцький

Волт Вітмен

— Хто ти? — Я атом, що життям співає.
— Куди спішиш? — До неньки, що мене
У наокружжя принесла земне
В своєму лоні. Більших див немає!
— Що бачиш ти? — Усе, що в пісні грає!
— В що віриш? — В працю, у чоло ясне!
— Хто друг твій? — Всі. — Кого язик твій тне
У спорі? — Кожен власну правду має.

— Що найдорожче? — Вільність день у день.
— Боїшся смерті? — Зміна це лишень.
— Чи любиш славу? — Як дзижчання мухи.

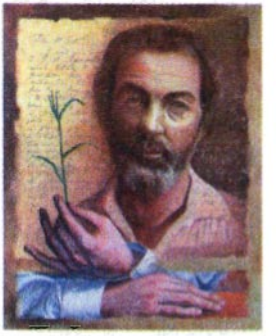
— Твої закони? — Я закон свій сам.
— Мета? — Ловити вірним почуттям
Хвиль космосу непереможні рухи.

Переклад М. Рильського

Веселе — для найвільнішого з можливих діянь
створене, за найбожистішим законом.
Сучасну людину я оспівую.

Переклад В. Коротича

Багато тем для своїх поезій Вітмен брав із життя. Так, на події громадянської війни між Північчю та Півднем Америки за скасування рабства він відгукнувся циклом ***«Бий, барабане!»***. Вірш під такою назвою вперше було надруковано у вересні 1861 р. після поразки армії Півночі, завданої їй військами Півдня. Цим твором Вітмен прагнув піднести бойовий дух борців проти рабства:



М. Тіо. Волт Вітмен. *2005 р.*

Бий! бий, барабане! — сурми, сурмо, сурми!
Не приставай на замирення, вмовлянь жодних не слухай,
Не зважай на полохливих — нехай собі скімлять та моляться! —
Не зважай на старого, що юнака хоче стримати,
Будь глухою до голосів дитячих і благань материнських, —
Хай навіть мари здригнуться, де мертві лежать, чекаючи
похорону,
Так грізно гримиш ти, о барабане, — так гучно сурмиш ти, сурмо.

Переклад М. Стріхи

Свої переживання, викликані загибеллю Авраама Лінкольна (підступно вбитого через п'ять днів після капітуляції армії рабовласників), поет відобразив у кількох поезіях, найвідоміша з яких — ***«О Капітан! мій Капітан!»***. Він тяжко переживав загибель президента США, з яким пов'язував майбутнє американської демократії:

О Капітан! мій Капітан! Позаду путь трудна,
Всі бурі корабель здолав, і слава нам луна,
Нас гавань жде, і дзвін гуде, і люд радіє з нами,
Несхибний витримали курс ми поміж бурунами;
Та крове! крове! крове!
Твій плин почервонив
Ту палубу, де капітан
Упав і занімів...

Переклад М. Стріхи

Ad Fontes

Можливо, найкраще в сучасній поезії — це плач Вітмена за Лінкольном... До кінця його пісні здається, що вся земля — у жалобі, від моря до моря.

Х. Марті

Цікавить поета і важка доля індіанців, корінного населення Америки (це провідна тема віршів ***«Донька Інки»*** та ***«Оцеола»***), а цикл ***«Діти Адама»*** поетизує любовні почуття. Отже, можна зробити висновок, що тематика збірки «Листя трави» така ж розмаїта, як і американська дійсність, «як вона є». Розповідь ведеться від імені «простої людини», одного з «галереї простих американців» — робітників, докерів, фермерів, скотарів. Автор ніби стирає індивідуальні риси, зображуючи «Людський загал».

Слово «Демократія» Вітмен завжди писав з великої літери, і це промовистий факт. Американці, які постійно наголошують на своєму шанобливому ставленні до особистої свободи й прав людини, які дуже пишаються своїм способом життя, потребували свого, американського, «епічного оспівувача» цінностей демократичного суспільства. Ним став Волт Вітмен. Як програмова в цьому сенсі сприймається його поезія ***«Йдучи травою степовою»***:

Йдучи травою степовою, вдихаючи її духмяність,
Питаю в неї взірця наснаги,
Для людей питаю найщедрішої, найтіснішої приязні,
Питаю, аби стеблинки постали словом, ділом, живими істотами,
Людьми з осяяною сонцем душею відкритою, новою, широкою, щирою,
Людьми, котрі торують найперші шляхи, ступаючи впевнено, гордо і вільно.
Людьми відваги незгасної, людьми здорових, красивих і чистих тіл,
Людьми, що безжурно дивляться в обличчя президентів і губернаторів, немов кажучи: — А хто ти?
Людьми нестримними й простими, палкими й непокірними,
Людьми Америки.

Переклад М. Тупайла

На думку Вітмена, який народився і виріс у США (*«Народжений тут від батьків, народжених тут батьками, котрі так само тут народилися»*), справжній американець не допустить жодної запопадливості, чиношанування чи натяків на зігнуту в підлабузницькому поклоні спину ані перед губернатором, ані перед прези-

дентом, ані перед будь-яким високопосадовцем. Навпаки, він щохвилини може спитати урядовця будь-якого рангу: «А хто ти?» Оце і є суто американське розуміння демократії, народовладдя, яке так цінує Америка й сьогодні.

Однак у поетичному світі Вітмена демократія не обмежується суто республікансько-демократичним устроєм США. Це утопічна мрія про нове світове суспільство без класової, майнової та расової нерівності, бідності, експлуатації, «де товариші любитимуть один одного». Демократія — це рівність усіх без винятку: білого й чорного, багача й жебрака, чоловіка й жінки.

Ad Fontes

Усе обертається навколо мене, концентрується в мені, виходить з мене самого. У мене є лише один центральний образ — усезагальна людська особистість, типізована через мене самого. Однак моя книжка («Листя трави». — *Авт.*) примушує кожного читача поставити себе на головне місце, зробитися живим джерелом, головною дійовою особою, що переживає кожну сторінку, кожне почуття, кожний рядок.

В. Вітмен

Дещо суперечливу спробу поєднати «окрему Особу» і «Людський загал» поет пояснював тим, що демократія як рівність не заперечує типово американської філософії — індивідуалізму. Кожний гідний любові та шани:

Ось я зроблю континент неподільним,
Я засную найліпшу расу, якої ще не бачило сонце,
Я сотворю божественно привабливі краї,
Де товариші любитимуть один одного,
Я рясно насаджу товариські чуття, немов дерева над річками Америки, і по берегах Великих Озер, і скрізь по преріях.
Я сотворю нерозлучні міста, що покладуть свої руки одне одному на плечі,
Міста, повні любов'ю товаришів.
Для тебе все це від мене, о Демократіє, я слугую тобі, дружино моя.
Для тебе, для тебе співаю я ці пісні.

Переклад В. Коптілова

Універсальний закон життя, на думку Вітмена, — це любов. Це поняття не обмежується почуттями чоловіка і жінки, а є любов'ю до всього світу. На противагу романтикам, які оспівували піднесено-духовну сторону кохання, він поєднує духовне й тілесне в людині (*«Я — поет Тіла, і я — поет Душі...»*). Тіло таке ж цінне й гідне поезії, як розум, причому не лише прекрасне й досконале тіло, а й знеможене втомою чи хворобами.

Для поета немає неважливого. У «Пісні про себе» стверджується, що *«стеблинка трави важлива не менш, ніж тяжка робота*

зірок». Для нього дійсність не була надто грубою, щоб не відтворювати її в поезії в живих і зримих образах. «Непоетичне» для нього є так само естетично цінним, як і витончене та піднесене.

Звісно, на той час багато рядків Вітмена могли шокувати американського читача вже на рівні формулювання висловлювань. Наприклад, слово «фізіологія» в тогочасного загалу взагалі не асоціювалося з поезією (у Європі подібні тенденції згодом знайдемо в творах натуралістів):

...Оспіваймо фізіологію: бо від маківки до мізинчика на нозі — все оспівування варте;
Не лише про лице співаймо, не лише про людський мозок — не тільки вони
гідні Музи, я скажу, співаймо про цілість тугих
довершених форм, вони тільки гідні її...

«Себе я оспівую». Переклад В. Коротича

Волт Вітмен — один із перших поетів, який створив образ великого сучасного міста, що сприймалося ним як наочне втілення «загальних зв'язків у світобудові» і зображалося з репортерською точністю опису найрізноманітніших проявів його повсякденного життя. Чудеса техніки, тріумф «індустрії» викликáли в поета захоплення. А, наприклад, локомотив, цей *«горластий красень»*, що на величезній швидкості мчить крізь дику прерію, здавався Вітмену символом суто американського невпинного поступу, адже безмежний простір і шалена швидкість — це ж так «по-американськи».

Оскільки Вітмен зробив техніку, індустрію та міські квартали предметом поезії, то його (як і росіянина Миколу Некрасова та француза Шарля Бодлера) вважають одним із засновників ***урбаністичної*** (від латин. *urbi* — місто) ***поезії***:

Свій похід натомість починай, Індустріє!
Виводь свої безстрашні армії, Техніко.

«Геть розмови про війну». Переклад В. Мисика

Ліричний герой збірки Вітмена — це узагальнений портрет американця, якому притаманні гранична демократичність поглядів, незатьмарений оптимізм, здатність налагоджувати дружні стосунки з усіма людьми, які трапляються на його шляху, зберігати любов до життя в усіх його деталях. У його поезіях часто йдеться не про одну особу, а про вже згадуваний «узагальнений портрет» молодої американської нації, про мільйони американців і американок, людей різних професій:

Чую — співає Америка, різні пісні я чую,
Співають робітники, кожен співає свою гучну і радісну пісню,
Тесля співає, вимірюючи дошку чи брус,
Каменяр співає, готуючись до роботи чи закінчуючи роботу,
Човняр на човні своєму співає, матроси палубні — на чардаку пароплава,
Швець співає, сидячи на ослінчику, шапкар наспівує стоячи,
Лісоруб співає, співає ратай, рушаючи зранку в поле,
опівдні відпочиваючи, скінчивши надвечір роботу,
Чудова пісня матері, чи молодої дружини за працею, або дівчини за шитвом чи пранням,
Кожен співає своє, те, що йому або їй тільки належиться,
Вдень — що належиться дневі, а надвечір міцні, здружені хлопці гуртом
Співають на повен голос гучних, мелодійних пісень.

Переклад М. Стріхи

«Листя трави»: новаторський характер

Волт Вітмен стверджував, що «нові люди, нові перспективи потребують нової мови», тому й почав розробляти свою власну індивідуально-авторську стилістику. Він рішуче відмовився від традиційних поетичних розмірів і рими, оскільки, на його думку, вони занадто штучні, тому й сковують творчу індивідуальність поета. Вважаючи, що його вірш має бути природним, як дихання людини, поет відкинув традиційні поетичні форми й заклав основи нової поетики, що набула надзвичайно інтенсивного розвитку в XX ст., особливо в англомовних країнах. Щоправда, інколи він уживає ямб, але переважно шукає ритми в природі, *«у гуркоті хвиль і шелесті вітру між дерев»*.

Улюблена форма поезій Вітмена — ***верлібр***, вільний вірш без рими, з рядками різної довжини. Цікаво про «вільну творчість» у жанрі «вільного вірша» висловився відомий поет Томас Стернз Еліот: «Автор верлібра вільний у всьому, якщо лише не брати до уваги необхідність створювати гарні вірші».

Стиль Вітмена — новаторський. Він використовував такі основні художні засоби:

- оформлення рядка як закінченої думки, речення;

Nota Bene

Верлібр (фр. *vers libre* — вільний вірш) — вірш, який не має метра рими і відрізняється від прози лише наявністю членування на віршові відрізки (відмічені на письмі графічним розташуванням рядків, а в усному мовленні — інтонацією). Відомий з часів середньовіччя, відроджений німецькими преромантиками, Волтом Вітменом і французькими символістами.

М. Гаспаров

Ad Fontes

Загалом творча спадщина Вітмена належить романтизму, однак у ній чітко простежується та нова художня проблематика, яка мала отримати осмислення уже в межах нової естетичної системи — реалізму.

А. Звєрев

- діалог з читачем або собою;
- постійні повтори початку віршового рядка (анафора) чи його закінчення (епіфора);
- перефразування й переосмислення чужих висловів;
- синтаксичний паралелізм (однотипні речення);
- тяжіння до метафори та символу;
- інтенсивне вживання антитези, контрасту;
- ораторські прийоми (звернення, риторичні запитання, наказовий спосіб мовлення);
- детальний перелік предметів і явищ, названий «вітменівським каталогом».

Розглянемо останній з названих художніх засобів — вітменівський каталог (у цьому американець нагадує Гомера). На перший погляд декому він може видатися чудернацьким малопов'язаним переліком того, що оточувало поета. Однак за цією монотонною одноманітністю криється всеосяжність філософської думки, яка прозирає видимі й невидимі зв'язки між усім сущим:

Я дивлюся на зорі яскраві й думаю про гармонію всіх світів і про майбутнє.
Подібність безмежна все обіймає:
Всі сфери — великі, малі, довершені, недовершені, сонця, місяці та планети,
Всі відстані в просторі — які б вони не були великі,
Всі відстані в часі, форми всі неживі,
Всі душі, тіла всі живі, які б не були вони різноманітні, в яких світах не жили б,
Всі гази, рідини, рослини, каміння, риб і тварин,
Всі нації, всі прапори, варварство, цивілізацію, мови,
Всі особистості, що існували чи існуватимуть на цій планеті чи будь-якій іншій,
Всі смерті і всі життя — в минулому, теперішньому й майбутньому,
Ця подібність безмежна з'єднала і з'єднувала одвіку,
І буде довіку з'єднувати, купи тримаючи.

«Погляд». Переклад М. Стріхи

Волт Вітмен повертає поезії її первісну музичність, магічно-заворожуючу функцію. Дійсно, деякі його рядки напрочуд суголосні шелесту хвиль на узбережжі його рідного Лонг-Айленда (пригадай-

те, що подібну відповідність ми відзначали, коли вели мову про суголосність Гомерового гекзаметра ритму морських хвиль біля Еллади). Домінуюче в його поезії почуття нескінченної широти й розмаїття світобудови сполучається з настільки ж органічним відчуттям вічної динаміки, мінливості, діалектичною контрастністю буття (у цьому відчувається вплив на творчість поета філософії трансценденталізму). Воно не визнає ієрархії цінностей, оскільки справжнє життя — це неперервний цикл, постійний рух у часі та просторі, нескінченні трансформації й метаморфози.



Волт Вітмен. *1887 р.*

Волт Вітмен віддав своє творче натхнення людям, «щедро себе розкидав для всіх і назавжди» й залишився в пам'яті нащадків як поет, який уславив життя в усіх його проявах. Деякі його рядки звучать як заповіт, як довічна обіцянка поета про любов і підтримку всім без винятку прийдешнім поколінням, «на які він чекає»:

...Порохві земній себе я заповідаю, щоб прорости травою любою,
Якщо буду вам знову потрібний — шукайте мене під підошвами
черевиків своїх.
Навряд чи ви зрозумієте, хто я, і що я хочу сказати,
Та все ж я буду для вас добрим здоров'ям,
Очищу й зміцню вам кров.
Не знайшовши мене відразу — духом не підупадіть,
Не заставши мене в одному місці, шукайте в іншому,
Десь я стою і чекаю на вас.

Переклад М. Стріхи

1. Поясніть значення понять «трансценденталізм», «урбаністичний», «верлібр», «гомерівський каталог», «вітменівський каталог». **2.** Складіть хронологічну таблицю життя і творчості В. Вітмена. **3.** Як творчість В. Вітмена пов'язана з романтизмом і реалізмом? До якої мистецької системи — романтизму чи реалізму — ближча поезія, на вашу думку, В. Вітмена? Відповідь аргументуйте. **4.** У чому виражається новаторство поета? **5.** Поясніть назву збірки В. Вітмена «Листя трави» та підтвердіть свої судження цитатами з поезій. Для Шандора Петефі (вірш «Коли ти муж — будь мужнім...») трава — символ шляху кволих духом (*«Будь дубом, котрий*

буря з корінням вирива, але який не гнеться від вітру, як трава»). Символом чого є трава у Вітмена? **6.** Як формувалася збірка «Листя трави»? Що її об'єднує з «Кобзарем» Т. Шевченка? **7.** Охарактеризуйте ліричного героя збірки. **8.** Проілюструйте поняття «верлібр», «вітменівський каталог» аналізом конкретного твору поета. **9.** Як ви розумієте вислів «Людина з великої літери»? Чому у своїх віршах В. Вітмен часто пише слово «Людина» з великої літери? **10.** У вірші «Себе я оспівую» словосполучення «Людський загал» пишеться з великої літери. Чи зміниться значення цього вислову, якщо його написати з маленької літери? **11.** Знайдіть у вірші «Чую — співає Америка» каталог і поясніть його роль. **12.** Знайдіть у «Пісні про себе» розгорнуті порівняння і каталоги. Чи перегукуються вони з порівняннями й каталогами, які ви зустрічали в поемах Гомера? Яку роль виконують ці засоби поетичної виразності у творах таких різних поетів? **13.** У 20-й строфі «Пісні про себе» та «Баладі прикмет» Ф. Війона використана та сама анафора: *«Я знаю...»* Порівняйте провідний настрій (пафос) цих поезій. Чи однакову роль виконує анафора в тексті? Як це характеризує В. Вітмена як поета? **14.** Знайдіть у поезіях В. Вітмена всі загальні слова, які він пише з великої літери. Чому він визначає саме їх? Яку роль відіграють ці поняття у світогляді поета? **15.** Чому у творах В. Вітмена так багато окличних речень? Чи можна стверджувати, що він — поет оптимістичного світосприйняття? Відповідь аргументуйте.



16. Напишіть твір на одну з тем за мотивами поезій Волта Вітмена:

- «Себе я оспівую...»;
- «Йдучи травою степовою...»;
- «Ловити вірним почуттям хвиль космосу непереможні рухи»;
- «Добрий сивий поет...».

17. Спробуйте написати вірш за мотивами ліричних творів Волта Вітмена чи на довільну тему, використовуючи верлібр і вітменівський каталог.



ШАРЛЬ БОДЛЕР

(1821–1867)

Уславлені поети давно поділили між собою найбагатші терени поетичних володінь... Тому я повинен започаткувати щось нове...

Ш. Бодлер

Життєвий і творчий шлях

Якщо ми подумки спробуємо осягнути розвиток літератури, щоб зрозуміти, про кого наші нащадки говоритимуть наприкінці наступного тисячоліття, то, безперечно, серед них буде й бунтівний, шокуючий і ліричний Шарль Бодлер. Донині літературознавці, письменники й читачі сперечаються про твори цього самобутнього поета, який започаткував так багато нового в літературі, де, здавалося б, з огляду на її багатотисячолітню історію, винайти щось нове вже неможливо.

Шарль Бодлер — помітне ім'я у всесвітній літературі. З ним пов'язують виникнення декадансу, у його творчості знаходять витоки символізму. Зрештою, саме Бодлер заговорив про необхідність створення літератури на нових творчих і естетичних засадах, яку назвав просто і ясно — новою (модерновою, або модерністською) літературою. Уже потім цим словом зарясніли сторінки мистецьких часописів і поважних академічних фоліантів, воно втратило внутрішню форму й національну належність, перетворившись на термін, який не тільки почав характеризувати певне явище в літературі або мистецтві, а й став художньою емблемою.

У житті письменника було дуже багато такого, чого не лише пересічна, а й мистецьки розвинена особистість навряд чи змогла б сприйняти. Проте нас передусім мають цікавити його твори, а не подробиці особистого життя. Хоча надто вже принадною є спроба пояснити всю суперечливу оригінальність бодлерівської спадщини конкретними фактами його біографії, декадентські настрої віршів, уселенське зло, яке зображене у творах, зумовити життєвими ударами й розчаруваннями. Безперечно, певний зв'язок тут є, та чи доречно його абсолютизувати?

Часто здається, що життя Шарля Бодлера — це низка нещасть, розчарувань і випробувань. Він народився в трохи дивній родині. І справа навіть не в тому, що між батьками була велика різниця у віці. Це були люди різних епох: батько сповідував дух Просвітництва, а мати — матеріальні «принципи» буржуазного суспільства. Після смерті чоловіка мадам Бодлер вийшла заміж за офіцера



Г. Курбе. Портрет Шарля Бодлера. *1848 р.*

Опіка, який згодом займав досить високі службові посади. Стосунки між вітчимом і пасинком не склалися, це були абсолютно різні люди. Для Опіка маленький Шарль був неслухом, важкою дитиною, яку потрібно було привести до тями й зробити добропорядним громадянином. Мати Бодлера повністю поділяла такі думки свого чоловіка і схвалювала все, що він робив, аби з хлопчика вийшло щось путяще. Шарль пізнав гнітючість постійної самотності й нерозуміння: його рішення вивчати літературу та присвятити їй своє життя обурило батьків. А тут ще й спосіб життя, який він обрав після закінчення колежу: випадкові знайомі, веселі дівчата з Латинського кварталу, ексцентрична поведінка. Отже, родинні стосунки невпинно погіршувалися.

Щоб якось виправити становище й навернути «блудного пасинка» на путь істинний, Опік вирішив відправити його до південних Британських колоній, виклопотавши Бодлеру посаду вчителя. Шарль вирушив у морську подорож. Десять місяців, протягом яких він подорожував кораблем південними морями й океанами, вразили поета. Йому не сподобався лише капітан, якому доручили наглядати за юнаком і керувати його діями. Бодлеру пощастило втекти від свого наглядача на острові Бурбоні й іншим кораблем повернутися до Франції. Оскільки після завершення цієї одіссеї Шарль досяг повноліття, то він отримав право власності на батькову спадщину, розірвав стосунки з родиною і став жити окремо.

На той час поведінка письменника була зумовлена двома «правилами», яких він дотримувався: по-перше, уміння бути несправжнім, ненатуральним і, по-друге, дивувати всіх, самому нічому не дивуючись. Сучасники згадували його вишукані, але дещо неприродні манери, мовленнєві звороти, які ніколи не почуєш за звичайних обставин. Це іноді мало досить кумедний вигляд, але саме таким був імідж «апостола модернізму».

Однак усе це було лише видимою частиною життя Бодлера. Епатаж і дивацтво приховували велику духовну роботу: широкі знайомства у світі мистецтва, напружена праця в бібліотеках, надзвичайно серйозне ставлення до всього, що він робив. Те, що для посереднього митця могло бути лише додатковим заробітком (скажімо, переклади чи критичні статті), для нього стало важливою та копіткою працею. Його переклади творів Едгара По є найдовершенішими (під час кампанії засудження «Квітів зла» Бодлера презентували саме як перекла-

дача творів По), а мистецькі статті поета стали надбанням естетичної думки Франції XIX ст. Усе своє життя він шукав і оспівував Красу: «Я знайшов визначення Прекрасного, *мого* Прекрасного. Це щось полум'яне й сумне, щось трохи розпливчасте, що залишає місце для здогаду... Таїна, жаль — також ознаки краси... Я не переконую, що радість не могла б поєднуватися з красою, але Радість — одна з її найвульгарніших прикрас, тим часом як Меланхолія — улюблена подруга».



А. Матісс. Бодлер. *XX ст.*

Водночас не варто уявляти Бодлера таким собі анахоретом, який жив у вигаданому світі, що нічим не пов'язаний з реальністю, він — поет соціальний. Щоб упевнитися в цьому, досить хоча б перегорнути сторінки розділу «Паризькі картинки» зі збірки «Квіти зла». З огляду на це не здаватиметься дивним присутність поета на барикадах 1848 р. Проте головне в його житті — це вірші й насамперед збірка ***«Квіти зла»***, над якою поет працював протягом усього життя.

У квітні 1864 р. Шарль Бодлер, рятуючись від кредиторів, вимушений був поїхати до Бельгії, марно сподіваючись заробити на життя лекціями. У квітні 1866 р. після серцевого нападу безпомічного поета друзі перевезли до Парижа. 31 серпня 1867 р. Шарль Бодлер помер на руках у матері. Серед тих, хто проводжав поета в останню путь, був і Поль Верлен.

ТВОРЧА ІСТОРІЯ ЗБІРКИ «КВІТИ ЗЛА»

Збірку «Квіти зла» Ш. Бодлер створював упродовж усього життя (так само, як Т. Шевченко «Кобзар» чи В. Вітмен «Листя трави»). До неї поет добирав усе найкраще й майже ідеально відшліфоване: знаменитий вірш «Альбатрос» чекав оприлюднення цілих шістнадцять років — Бодлер прагнув довершеності. Більшість поезій було написано протягом 1843–1844 рр. Уперше 18 віршів з майбутньої збірки під спільною назвою з'явилися в часописі «Ла Ревю де Де Монд» 1 червня 1855 р. Через два роки «Квіти зла» були опубліковані окремим виданням.

Іполит Бабу запропонував Шарлю Бодлеру назву, яка ніби ввібрала всі підтекстові значення можливих варіантів — «Квіти зла». З одного боку, вона спрямована на епатаж «доброчесної» аудиторії: квіти, які завжди уособлювали найкраще й найсвітліше в житті людини, пов'язувалися зі злом. З іншого — передавала світовідчуття ліричного героя: адже пекло — це зло, а які ще квіти



А. Бьоклін. Острів мертвих. *1880 р.*

можуть вирости в пеклі? Через багатозначність французького слова *du mal* і назва збірки набула багатозначності: її можна перекласти не тільки як «квіти зла», а й як «квіти болю» або «хвороби». Підстав для таких тлумачень було достатньо. У всякому разі для Бодлера були надзвичайно важливими всі значення цього слова: традиційно назву перекладають як «Квіти зла», присвяту Теофілю Готьє — як «хворобливі квіти», а болем просякнутий чи не кожний вірш збірки.

Поет шукав гармонії між формою та змістом, не терпів чужого втручання у вірші: «Викиньте геть увесь твір, якщо в ньому вам не подобається кома, але не закреслюйте її: вона має своє значення». Тож не дивно, що він боляче відреагував, коли з його збірки були вилучені не коми, а шість поезій. Бодлер наголошував, що «Квіти зла» — це не окремі вірші, які можна читати в будь-якому порядку, а цілісний твір, зрозумілий лише тоді, коли прочитаєш їх у порядку, визначеному автором. Тому й друкувати збірку без рівноцінної заміни вилучених віршів він не хотів. За життя Бодлеру так і не вдалося побачити головний твір свого життя без цензурних перекручень.

Щодо структури збірки, то в ній об'єднані кілька віршових циклів: ***«Сплін та ідеал»***, ***«Паризькі картини»***, ***«Вино»***, ***«Квіти зла»***, ***«Бунт»***, ***«Смерть»***. Уже за їхніми назвами можна зробити певні висновки про творчий задум поета.

Основні мотиви

У «Квітах зла» утілений мотив трагічної несумісності дійсності та ідеалу. Навряд чи у світовій поезії знайдеться багато віршів, у яких звучало б прокляття, яке посилає мати щойно народженому сину-поету, митцеві. Проте саме таким твором з іронічно-символічною назвою ***«Благословення»*** Бодлер розпочинає свою збірку:

Коли з'являється Поет на цьому світі,
Його родителька від розпачу й журби

На Бога кидає прокльони ядовиті,
І співчутливо Бог сприймає ті клятьби:
«Чом народила я цей поглум? Чи не краще
На світ спровадити гадюк ціле кубло?
Будь прокляте моє кохання негодяще
І лоно трепетне, що блазня зачало!»

Переклад Д. Павличка

Тема стосунків Поета і Юрби стає в цій збірці провідною. Особливо яскраво розкривається вона в сонеті ***«Альбатрос»***. Ліричний герой збірки, не маючи змоги жити серед бруду ницих міст, над прірвою мерзот, у світі злочину й страждань, намагається знайти свій рай: чи то в запашних тропіках, чи то в далекому дитинстві:

Невинний рай утіх, блаженства і
розрад,
Хіба не далі він од Індії й Китаю?
Чи він воскресне й знов повернеться
назад,
Як срібним голосом із туги заспіваю,
Невинний рай утіх, блаженства і
розрад?

Переклад Д. Павличка

Рай утрачено, але залишилося його «відлуння» — Краса. Ліричний герой Бодлера переймається двома питаннями: що таке Краса та що врятує Красу? Даючи розгорнуту, навіть шокуючу картину розкладу матеріального тіла (вірш *«Падло»*), поет стверджує, що тільки мистецтво, поезія здатні зберегти справжню Красу: *«...Ваші форми я зберіг, моя богине, // Зберіг мого кохання суть!»* До речі, тут відчувається і певний перегук з одою Горація «До Мельпомени», адже все матеріальне — тлінне, а творчість — безсмертна.

Ad Fontes

Зачинатель символізму Шарль Бодлер пов'язаний передовсім з живописом, живописний первень ширше й активніше за всякі інші присутній у його поезії. Однак разом із тим він глибоко цікавився музикою й дедалі глибше усвідомлював її велике значення для поезії. З еволюцією поета до символізму змінюється його ставлення до слова, з'являється прагнення до вивільнення настроєвого, емоційно-інтуїтивного, підсвідомого, до їх неопосередкованого вираження в слові. У його поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, тобто до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів.

«Мудро володіти поетичною мовою, — формулює Бодлер, — це значить практикувати свого роду евокативне чародійство (sorcell й гіе й vocatrice)», прагнути до того, щоб поезія ставала «сугестивною магією», у якій «об'єкт зливається із суб'єктом, зовнішній світ — із самим митцем»». А все це, зрештою, засвідчує глибинний рух поезії Бодлера до музики, до її метамови.

Д. Наливайко

Можливо, краса для героя — це єдине, що здатне примирити його з цим убогим світом, тому для нього не має значення, чи з неба вона, чи «з темної безодні». Краса, на думку Бодлера, не може бути моральною чи аморальною, вона — поза мораллю, вона — надія на спасіння:

Це байдуже, хто ти. Чи Діва, чи Сирена,
Чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим,
Щоб лиш тягар життя, о владарко натхнення,
Зробила легшим ти, а Всесвіт — менш гидким!

Переклад Д. Павличка

То чи можна назвати Бодлера поетом зла? Ось як він сам про це говорить: «У кожній людині, у кожну хвилину живуть одночасно два пориви — один до Бога, другий до Сатани. Звернення до Бога, або духовне начало — це бажання піднестися, сходинка за сходинкою; звернення до Сатани, або тваринне начало — це "блаженство падіння"». Подібна антитеза («людина—звір») нам уже траплялася в драмі П. Кальдерона «Життя — це сон», та й узагалі поетика Бодлера дуже нагадує барокову.

Ліричний герой Ш. Бодлера — дисгармонійна особистість, яка втратила душевну рівновагу й віру. Це герой майбутнього йому XX ст. Можливо, саме цього й не могли пробачити поетові?

Новаторство Шарля Бодлера

Суд над «Квітами зла» — тема окремої розмови. Важливе інше: у цій збірці постав поет нової формації, який не повторював чужі здобутки, а пішов непротореною поетичною стежкою. Він випередив свій час і ніби зазирнув у майбутнє. Хіба не можна застосувати до наших сьогоднішніх реалій його слова: «Будь-яка газета — від першого й до останнього рядка — лише плетиво жахів. Війни, убивства, крадіжки, безсоромність, тортури, злочини королів, злочини націй, злочини приватних осіб, універсальне сп'яніння жорстокістю... Не розумію, як може чиста рука торкнутися газети без огиди».

Шарль Бодлер — нещадно правдивий поет. Так і хочеться порівняти пафос його творів із гнівом старозавітних пророків: «Світ зникне... Що йому далі робити під сонцем? Припустивши, що він продовжує тривати матеріально, чи можна зробити висновок, що це гідне існування? Техніка настільки американізує нас, прогрес настільки атрофує в нас д у х о в н і с т ь, що ніякі криваві, блюзнірські та протиприродні мрії фантазерів не зможуть порівнятися з наслідками. Це станеться від опошлення сердець... Час цей близький. Хто знає, чи не прийшов він уже і чи не заважає наша товстошкірість його розпізнати?» (*Ш. Бодлер,* «Моє оголене серце»).

А втім, невідомо, що поет мав на увазі, називаючи свою збірку. Оголене серце автора боліло.

Шарля Бодлера не почули сучасники. Чи зможемо ми вчасно зрозуміти попередження поета? Дав би Бог...

ТРАГІЧНА СКЛАДНІСТЬ І СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ СВІТОГЛЯДУ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ШАРЛЯ БОДЛЕРА

Світогляд поета

Проповідник пороків, який руйнує суспільні й моральні підвалини... У його творах «мерзенність... межує з паскудністю, огидне змішане зі смородом...». Саме таку оцінку давали чи не найвидатнішому поету XIX ст. Ш. Бодлеру та його творчості «високоосвічені» філістери в середині XIX ст.

Можливо, вони мали рацію? Однак чому вже понад століття людство повертається до маленької книжечки, зі сторінок якої кричить до нас оголене серце поета:

На цьому світі все — обман,
І добродушністю маскується підлота,
І дбають всі про свій гаман...

«Сповідь». Переклад Д. Павличка

Ми хочемо думати, що його вірші — не про нас, не про наш час, не про наш світ, не про наше життя... Зручно уявляти, що весь безлад і все зло, що трапляються людині, — випадковість. І рано чи пізно їх буде покарано й знищено. А людина завдяки всеперемагаючому розумові таки збудує «рай на землі» якщо не для всіх, то хоча б для себе... А що ж Бодлер?.. Хіба треба дослухатися до напівбожевільних викриків поета, якого зрадила навіть рідна мати:

Над плоттю нашою й над нашими умами
Панують глупота, брехня, скупарство, гріх...

«До читача». Переклад Д. Павличка

Людство, «плем'я хворе й кволе», самовпевнено вважає себе господарем, якщо не Неба, то, в усякому разі, Землі. Хоча Поету здається, що

...В руках диявола всі поворозки й нитi,
Що нами рухають і силу нам дають;
Щодня будуємо собі до Пекла путь
Крізь просмерділу тьму й вогні несамовиті...

«До читача». Переклад Д. Павличка

«Критика» збірки

Чого можуть навчити такі вірші й кому потрібна така поезія? На ці запитання 20 серпня 1857 р. відповів у Паризькому суді добре відомий з процесу над романом Г. Флобера «Пані Боварі» прокурор Пінар. Зрештою, для Франції цієї доби суди над письменниками були звичним явищем: Флобер, Бодлер, брати Гонкур, Мопассан... Тоді в Паризькій національній бібліотеці з'явився спеціальний відділ, у якому зберігалися заборонені для читання і перевидання книжки. Це «книгосховище» влучно називали «Пеклом», а вилучені твори — «пекельними».

Однак якщо суд тільки погрожував Мопассану, а Флобера й братів Гонкур зрештою було виправдано, то Бодлеру зачитали обвинувальний вирок. Окрім штрафу, який мали сплатити Бодлер і видавець Пуле-Малассі, зі збірки було вилучено шість віршів: «Коштовності», «Лета», «Надто веселій», «Метаморфози вампіра», «Лесбос» і «Прокляті жінки». Згодом ці засуджені вірші з'явилися в «Книзі уламків», яку надрукував той-таки Пуле-Малассі в Брюсселі в 1866 р. У випадку з Бодлером французька Феміда була послідовною: трибунал м. Лілля 6 травня 1868 р. не лише заочно оштрафував його на 500 франків, а й засудив на місяць ув'язнення.

Суд над Бодлером був дивним, бо розпочався він не в коридорах юстиції, а на сторінках газет. У 1855 р. одразу після публікації в «Ла Ревю де Де Монд» вісімнадцяти віршів під назвою «Квіти зла» в провідній французькій газеті «Фігаро» (яка видається і нині) була надрукована надзвичайно негативна стаття. Потім протягом двох років у цій газеті постійно друкувалися матеріали, у яких не було й натяку на літературну критику, і нагадували вони швидше поліцейські доноси.

Саме так поставився Бодлер до статті якогось Бурдена, де зазначалося: «Часом сумніваєшся в психічному стані пана Бодлера, а іноді сумнівів не залишається: це в більшості випадків монотонне й зумисне повторення тих самих слів і думок. Мерзенність тут межує з паскудністю, огидне змішане зі смородом... Ця книжка — лікарня, відкрита для всіх душевнохворих». Інші статті нічим принципово не відрізнялися.

Тоді до боротьби з «клубком мерзот і непристойностей, що містяться в збірці», «могильними жахами» долучився прокурор Пінар. Тактика обвинувачення була вже апробована під час процесу над романом Г. Флобера «Пані Боварі» й навіть удосконалена: використання виокремлених з контексту цитат, навіть слів для створення певного враження. Найбільше прокурора турбував згубний вплив який начебто мала книжка на пересічного читача.

Даремно адвокат говорив про те, що викривальна література існувала задовго до виходу збірки Бодлера у світ, згадуючи імена таких уславлених французьких письменників, як Рабле, Лафонтен, Мольєр, Руссо, Бальзак, і що завдання, яке собі поставив поет у цій книжці, -- не звеличити порок, а викликати до нього відразу, — вирок був суворим. Однак коли Бодлер написав листа до імператриці (6 листопада 1857 р.), штраф суттєво зменшили...

Людині, яка ніколи не цікавилася літературою, звинувачення пана Пінара можуть здатися слушними:

Я — піраміда, склеп, могила ста гробниць,
Я — цвинтар, що його зненавиділи зорі,
Де черви тягнуться, до їдла надто скорі,
Де найдорожчого для мене мертвяка
Зжирає хробачня вертлива й ворухка...

«Сплін» («Не знаю, скільки я прожив тисячоліть...»).
Переклад Д. Павличка

Проте уважний читач здивується, адже вампір граф Дракула вже почав свою ходу сторінками літературних творів, поезія романтизму також надзвичайно захоплювалася «цвинтарним» антуражем, а богоборські мотиви та персонажів демонології активно використовували романтики (наприклад, «Демон» М. Лермонтова: *«...похмурий Демон, дух вигнання літав над обширом земним»*. Переклад М. Драй-Хмари). І сам Бодлер усвідомлював себе романтичним поетом. То, можливо, треба було його засудити за романтизм, як Флобера за реалізм?

Усе, що було взято засновником модернізму від попередників, — лише підґрунтя власне бодлерівської лірики: «Те, що було успадковане Бодлером від романтизму, стало підвалинами його поетичного світосприйняття й домінуючим умонастроєм його творчості: затяте неприйняття буржуазного світу, різке протиставлення ідеалу й дійсності, поетизація страждання й скорботи і навіть «відраза до життя», нахил до песимізму».

Шарль Бодлер ніби поєднав у своїй творчості всі поетичні досягнення попередніх епох і перекинув місток до наступної доби, доби нової літератури, якій сам же й дав визначення.

Своєрідність поезії Бодлера

Література романтизму — це література незвичайного, непересічного героя та незвичайної, непересічної ситуації. Звертаючись до почуттів читача, вона все ж таки утворює певний кордон між ним і літературним твором: усе ніби за склом — водночас і близько, і далеко. Дуже часто сюжети романтичних творів (наприклад,

«східні поеми» Байрона) були далекі від реальності, а внутрішній світ ліричного героя, хоча й розчулював читача, був для нього чужим. Романтики творили свій власний світ, а читач був не частиною цього світу, а його спостерігачем.

Зовсім інший світ і герой у Бодлера. З одного боку, романтична особистість, душа якої — *«гроби, кладовища похмурі»*, *«надтріснута»*:

Що́ моє серце? Бруд, пристанище облуди,
Колись — палац, тепер — заплювана корчма...

«Сповідь». Переклад Д. Павличка

З іншого боку, цей персонаж дуже нагадує не літературного героя, а реальну людину, яка живе в реальному *«зболеному, закутому світі»*, *«в багні шукаючи краси»*. Це, як уже відзначалося, швидше герой не романтизму, а бароко, який сам себе усвідомлює як *«зла й добра переплетіння»*, чиїх таємниць нікому не розгадати:

Не звідав ще ніхто глибин твоїх, людино!
О море, і твоїх не звідано скарбниць!
Нікому не дасте дійти до таємниць,
Що їх бережете так ревно й безупинно.

«Людина і море». Переклад Д. Павличка

Чи не є ліричний герой Бодлера предтечею дисгармонійної особистості XX ст.? Адже він — плоть від плоті дисгармонійного життя, і його оточують як *«земні міазми»*, так і *«шлях до вічності — ці небеса вгорі»*.

Проте небо для ліричного героя Бодлера — нездолання перешкода, що нагадує якщо не пекло, то принаймні в'язницю:

...Вгорі — стіна, важке склепіння, стеля,
Що здушує, гнітить, як темне підземелля,
А поруч — маскарад і буфонадна бридь;
О небо! Покришка на казані, в котрому
То затихаючи, то з гуркотами грому
Все людство клопітне клекоче і кипить.

«Покришка». Переклад Д. Павличка

Якщо ми попросимо пересічну людину зобразити пекло, то найімовірніше побачимо на малюнку величезний казан, у якому киплять душі грішників. А в Бодлера цей пекельний казан — світ людей, а покришка, яка не дає стражденній душі врятуватися від

кари, — небо... А що ж тоді пекло? Де воно? Скрізь. Яке воно? Невже не дуже страшне для героя Бодлера?

А в сяйві — Пекло постає,
Де серце тішиться моє.

Переклад Д. Павличка

І йому залишається *«не смерть і небуття, а пекло й лютий біль»* (подібні мотиви очищення через страждання, хоча й в іншій художній системі, ми вже визначали в романі Ф. Достоєвського «Злочин і кара»: «Страждання й біль завжди обов'язкові для широкої свідомості й глибокого серця»). Хіба нашого героя може втішити тільки лютий біль? Невже в цьому вихід? Що заспокоїть «зболене серце»?

Я добре знаю: біль — єдине благородство,
Яке не прогризуть ні пекло, ні земля...

«Благословення». Переклад Д. Павличка

І тоді *«ангел будиться в гидкій душі помалу»*, а краса «долає зло і творить чудеса». Зрештою, не так уже й важливо, що несе із собою краса, уже саме існування її може зробити людину щасливою:

Красо небачена! Чудовна ти і вбога,
Мене твоя брехня, як те вино, п'янить,
Твій жах і біль — моя всолода і тривога,
Твоя гірка сльоза — моя щаслива мить!

«Маска». Переклад Д. Павличка

Природа Краси, як і природа людини, у Бодлера двоїста і зрештою веде до спасіння:

Заради мене ви любіть лише Прекрасне,
Я — Ангел-захисник від ницості і зла,
Мадонна й Муза я, і сяйво непогасне!

«Що цього вечора, моя душе убога...»
Переклад Д. Павличка

Проте якщо краса врятує світ, то що може врятувати її саму? Тільки мистецтво. Бодлеру був близький ним же перефразований афоризм давньогрецького лікаря й філософа Гіппократа «Життя коротке, мистецтво — вічне» («Vita brevis, ars — longa»). Цю тезу він доводить досить несподівано, навіть шокуюче, у вже згаданому вірші «Падло»:

Так, моя королево, вам прийдеться гнити
Після таїнств останніх, страшних,

Під травою, під цвітом рясним пліснявіти
Між кісток спопелілих, бридких...

Переклад М. Драй-Хмари

Герой упевнений, що тільки мистецтво здатне врятувати *«божественну форму і суть»*. Тільки «споглядання прекрасного — це двобій, у якому наляканий митець ридає перед поразкою своєю».

А як же бути з моральністю, позитивістською спрямованістю мистецтва, його виховним потенціалом?

За Бодлером, мистецтво — *«свідоцтво єдине про достойність людини»* чи (в іншому перекладі) *«роду людського достоїнство й могуть»*, і саме воно виконує роль духовного маяка. У критичних статтях поет виступав проти прямолінійного моралізаторства в мистецтві: «...справжній твір мистецтва не має потреби в звинувачувальній промові», моральним є те, що правдиве. Він вважає, що мистецтво, яке викривляє життя, навіть із найблагороднішими намірами, — шкідливе, а першочерговим завданням поезії є «пізнання зображуваного з метою його повного й правдивого вираження» *(Д. Наливайко)*. Виходячи з цих засад, ми можемо говорити про реалізм віршів Бодлера. До речі, на суді його, як і Флобера, у цьому звинувачували.

У статтях Бодлер вимагав від поетів звернутися до актуальних, сучасних тем і проблем, щоб творити нову сучасну літературу. Французькою *modern* означає новітній, сучасний. Тому й нову літературу, яка сформувалася під впливом творчості Бодлера, назвали модерністською. Його вірш «Відповідності» став своєрідним маніфестом символістів. Близьким символістам був і погляд Бодлера на поета як на медіума, посередника між природою та людиною, якому відкриваються «взаємного зв'язку невидимі закони».

ЗБІРКА «КВІТИ ЗЛА»

У цю жорстоку книгу я вклав усе своє серце, усю свою ніжність, усю свою релігію (вивернуту), усю свою ненависть.

Ш. Бодлер

Композиція

Як уже мовилося, поет наголошував, що «Квіти зла» — це не збірка окремих віршів, а цілісний твір, сенс якого зумовлений також і послідовністю поезій, яку визначив автор. Відтоді бодлерознавці пропонують усе нові й нові інтерпретації.

Існує й інша думка: мовляв, вести мову про якусь внутрішню єдність збірки недоречно, оскільки вона, напевно, упорядковувалася поспіхом, з уже написаних віршів, які поет розмістив у такій послідовності, щоб вони створювали ілюзію цілісного твору. Звичайно, ці два діаметрально протилежні погляди на архітектоніку «Квітів зла» будуть існувати доти, доки існуватиме й сама збірка. Шарль Бодлер у листі до Альфреда де Віньї писав: «Єдина похвала, якої я благаю для цієї книжки, — визнання, що це не простий альбом, що тут є початок і кінець».



К. Швабе. Обкладинка до збірки поезій Ш. Бодлера «Квіти зла»

Початок і кінець у цього твору справді є. Циклу «Сплін та ідеал» передує звернення до читача, в якому, на думку бодлерознавців, поет намагався наслідувати Данте: на початку вірша називаються смертні гріхи, а сто віршів першої збірки нагадують 100 пісень «Божественної комедії». Є й певний внутрішній рух: на початку збірки ми ще можемо зустріти світлі картини вимріяного ідеалу — раю:

Понад долинами й блакитними вітрами,
Понад вершинами покритих льодом гір,
В надзоряні світи, де не тече ефір,
А тільки мерехтять світил найдальших брами,
Як легко, духу мій, возносишся й летиш!
І наче той плавець, що зомліває в морі,
Ти мужньо й весело безмежжя неозорі
Долаєш, входячи в благословенну тиш.

«Піднесення». Переклад Д. Павличка

Загальний настрій віршів наприкінці збірки протилежний:

Я вмер без подиву, й світання володáрне
Мене оповилó. І що ж! І тільки це?
Завіса піднялась, а я все ждав намарне.

«Мрія допитливого». Переклад М. Москаленка

Отже, поет шукав намарне — ідеалу немає? І йому, як і його геніальному співвітчизникові Ф. Рабле, залишалося тільки йти на пошуки «Великого Може Бути». Це визначає фінал збірки:

Ти, Смерте, капітан! Пора! Напнім вітрила!
Цей край нестерпний нам — о Смерте, Смерте, час!
Хай небо й океан чорніші від чорнила —
Потужний жар промінь переповняє нас!
Твою отруту п'єм — хай сила наша скресне!
Вогонь, що мозок нам жере і душу рве,
В провалля зве — дарма, пекельне чи небесне, —
У глиб Незнаного, щоб осягти ***нове****.*

Переклад М. Москаленка

Назви циклів — квінтесенція задуму поета. Можливо, у збірці йдеться про пошук ідеалу у світі зла. Зневірившись, ліричний герой іде на міські вулиці, сподіваючись зустріти там омріяну Ідилію:

Я мріятиму там про сині небокраї,
Про мармури колон, де водограй ридає,
Про пта́хів, що в садах не мовкнуть і на мить, —
Все, що дитинного Ідилія таїть.
Людській грозі, що б'є в віконниці затято,
Від столу в творчий час мене не відірвати,
Бо я, віддавшися цій радості вабни́й,
Знов повертатиму свої весняні дні
І, з серця вирвавши жар сонця невгасимий,
Зігрію все навкіл думками вогняними.

«Краєвид». Переклад М. Москаленка

Хто чекає ліричного героя на вулиці? Там він зустрічає руду жебрачку, сімох старих (уособлення сімох смертних гріхів?), старих жінок, сліпих, які наче зійшли з картини П. Брейгеля, подорожню, в якої на обличчі «відбилося страждання», і кістяка-землероба. Тяжко працюючи на цьому світі, на що він може розраховувати на тому:

В краю, звідкіль нема доріг,
Нужденну землю знов копати,
Кривавлячи важкі лопати
Жахним зусиллям босих ніг?

«Кістяк-землероб». Переклад М. Москаленка

І тоді порятунком уявляється небуття:

Це житниця богів, комора славна й жизна,
Це торба жебрака, стара його вітчизна,
Це брама, що веде в незнані Небеса!

«Смерть бідняків». Переклад М. Москаленка

«Сплін та ідеал»

Цикл «Сплін та ідеал» — центральний і найбільший у збірці — має складну структуру. Ми можемо говорити про тематичне групування віршів, своєрідну медитацію на певну тему: муза, ідеал, краса, сплін тощо, і про окремі підцикли: I–XXI — вступний філософський; XXII–XXXIX — цикл Жанни Дюваль; XL–XLVIII — Аполлонії Сабатьє; XLIX–LVII — Марі Добрен[1]; LVIII–XCIV — філософські поезії на випадок або «Нові квіти зла».

Назва циклу акцентує увагу на основній темі: трагічна несумісність дійсності та ідеалу. Вона проявляється вже у вірші «Благословення», коли мати проклинає свого новонародженого сина-поета. Ця тема певною мірою є складовою широкої теми — стосунків Поета і Юрби (сонет «Альбатрос»).

Несподіване тлумачення протиставлення дійсності й ідеалу знаходимо в зображенні Музи — споконвічної супутниці Поета:

Щоб заробить на хліб, немов дитина в хорі,
Співати мусиш ти мольби й псалми суворі,
Не віруючи в них, або юрбі на сміх

Являти мусиш ти, циркачко зголодніла,
В невидимих сльозах принади свого тіла
І реготатися із болестей своїх.

«Продажна муза». Переклад Д. Павличка

Певним ідеалом може бути кохання:

Коли, склепивши зір, в осінні вечори
Грудей твоїх палких я пахощі вдихаю,
Щасливі береги незвіданого краю
З'являються мені, як сонце з-за гори.

«Екзотичний аромат». Переклад Д. Павличка

Проте кохання у віршах Бодлера дисгармонійне, як і все життя навколо; воно радше пекельне, аніж райське:

Вимолюю твого жалю, моя кохана,
З безодні темної, куди мій дух упав;
Тут ніч надовкруги, — крізь тьму пливуть, як плав,
Прокляття, стогони, хула безперестанна.

«De profundis clamavi»[2]. Переклад Д. Павличка

---

[1] Поезії, що входять до «жіночих» циклів, були присвячені конкретним жінкам, чиї імена згодом і отримали.

[2] З глибини волаю *(латин.)*.



Титульна сторінка збірки поезій Ш. Бодлера «Квіти зла». Перше видання. *1855 р.*

У розумінні Бодлера, кохання — це двобій (про що свідчить уже сама назва вірша), у якому учасників чекає загибель і, зрештою, пекло:

Там — пекло! Друзі там! Котімся й ми на дно,
Моя воїтелько, без докорів сумління,
Щоб наших зненавид увічнити шаління!

«Duellum»[1]. Переклад Д. Павличка

І все ж таки спогади про кохану — це спогади про Ідеал:

Так, чиста й сяюча, ясна моя Богине,
Твій вид у спогаді переді мною лине,
Над оргій рештками, над чадом марноти.

«Духовне світання». Переклад Д. Павличка

Поета надихали на вірші про кохання різні за характером і вдачею жінки. Критики так пишуть про їхню роль у житті Бодлера: якусь називають добрим ангелом-захисником, якусь — злим демоном. Пригадаємо слова Т. Готьє: «Різноманітні жінки виникають у глибині віршів Бодлера, але їм не можна дати імена. Це типи, а не особистості. Вони відтворюють "вічну жіночність", а кохання, яке відчуває до них поет, — це Кохання взагалі, а не конкретне кохання».

Кохання, яке не змогло захистити від спліну, має хоча б трохи приглушити страх смерті:

Жахна могила жде, так дайте ж на коліна
Покласти вам своє затьмарене чоло,
Тужити, що пройшла пора жарка й промінна,
Відчути осені згасаюче тепло.

«Осіння пісня». Переклад Д. Павличка

Жах смерті й «лютий сплін» стають наскрізними темами збірки. Якщо «світова скорбота» романтиків була викликана переважно недосконалістю світу, то бодлерівський сплін виникає насамперед із внутрішнього самовідчуття:

---

[1] Двобій *(латин.)*.

І довгий катафалк з блискучими дверима
Проходить у душі; подолана давно
Надія хлипає, й розпука нещадима
Встромляє в череп мій прачорне знамено.

«Сплін» («Як небеса тяжать, мов покришка сталева...»). Переклад Д. Павличка

Шарль Бодлер підкреслює швидкоплинність людського життя, невблаганність часу:

Всі радощі втечуть, як сільфи голубі,
За обрій, в тінь куліс, погасне світу диво...
Дивися — кожна мить відкушує жаждиво
Шматочок розкоші, дарований тобі.
Немов комар їдкий, секунда за годину
Тобі три тисячі шістсот разів бринить: —
Тоненьким хоботком незрима, підла мить,
Я висмоктала вже твого життя частину!

«Годинник». Переклад Д. Павличка

Паризькі картини

Хоча самозосередження — улюблений стан бодлерівського героя, він не байдужий до картин, які оточують його в повсякденному житті. Бодлер — поет міста. Настрої циклу «Паризькі картини» неначе подібні до «настроїв» доби: світанок — сподівання на краще, вечір, сутінки — утрата цих сподівань:

Прокинувшись, з чуттям нудоти
Я вздрів житло своє страшне,
І в душу прокляті гризоти
Вп'ялися, ранячи мене.

Жалобний маятник, як досі,
Видзвонював несхибний хід,
І небо сутінню лилося
На зболений, закутий світ.

«Паризький сон». Переклад М. Москаленка

Як майстер сугестії (*латин.* suggestio — натяк, навіювання) Бодлер доречно використовує ці «відповідності». Вечірні сутінки змінюються передранковими:

Світанок, вбравшися в рожеве і зелене,
Виходив повагом на набережні Сени,

І трудівник-Париж свої знаряддя брав
Та очі протирав, вертаючись до справ.

«Передранковий смерк». Переклад М. Москаленка

Персонажі цього розділу — звичайні мешканці великого міста. У кожного з них своя особлива історія чи таємниця, яку намагається розгадати ліричний герой. Особливо зворушливо поет розповідає нам про старих жінок, яких він часто зустрічає на паризьких вулицях:

Були краснішими колись оці страхіття
Від чистих Епонін і від Лаїс палких.
Тепер вони старі, потворні, лихом биті,
Лиш душу зберегли. Отож, любімо їх!

«Старі жінки». Переклад М. Москаленка

Це звичайні жінки, у житті яких не було нічого яскравого й незвичного: одна провела свою молодість у притоні, інша колись була маловідомою акторкою, чиє ім'я пам'ятав лише суфлер, або циркачкою, що потішала публіку в парку Тіволі. Проте *«найбільше милі»* ті, які *«добути мед з печалі спромоглись»* (порівняйте бодлерівський принцип «добування добра зі зла»), у яких у житті не було навіть таких невеличких радостей:

Одна — мордована стражданням батьківщини,
А з другої — як міг, знущався чоловік,
Ще інша згадує про хресний шлях дитини,
Солоних їхніх сліз не висохне потік!

«Старі жінки». Переклад М. Москаленка



Е. Мане. Портрет Жанни Дюваль. *1862 р.*

Однак біди їх не зломили: вони зберегли свою душу, їхні очі ще *«до світла всміхнені, божисто осяйні»*, а їхній останній шлях, здається, веде до колиски — так схожі вони в останні свої дні на дітлахів[1]. Ці старі жінки на метушливих вулицях великого міста зворушують:

О рідні! Зболені! Страшні! Куди
йдете ви?
Прощаймося. Ще день — і де, в краю
якім
Ви будете, вісімдесятилітні Єви,
Господнім пазурем позначені жахним?

[1] Цей Бодлерів прийом дивно нагадує барокову метафорику. Так, у П. Кальдерона поняття «колиска» і «труна» дуже часто трапляються як суміжні. Та й образ старих відповідає химерній бароковій антитетичності, досить згадати відомий сонет Кальдерона «Ті, що були веселістю й красою...».

«Квіти зла»

Цикл «Квіти зла» повертає нас до реального життя, у якому панує злий дух: *«Зі мною Демон скрізь, куди б я не ступив...»*

Знову поруч нещасні жінки:

О діви, демони, стражденниці, потвори,
Незгодні з дійсністю, довершені уми,
В самім безмежжі ви шукаєте опори,
То люттю сповнені, то тихими слізьми, —

Наздоганяє вас мій дух по ваших пеклах,
Люблю вас, сестри, й жаль я маю знов і знов
До ваших болещів, захланних і запеклих,
Серця, де глибоко, як в урнах, спить любов!

«Окаянні жінки». Переклад М. Москаленка

Тільки тепер любов, яка раніше могла привести у вимріяний рай або хоча б до *«спочину й забуття»*, перетворюється на розпусту, а сам рай, одним з уособлень якого є грецький острів Кіфера, де в античні часи існував культ богині кохання Афродіти, — на шибеницю, де зграя птиць, *«жадоби сповнена і лютої злоби»*, *«терзала скільки сил... плоть кровоточиву»*. Кривава алегорія надто прозора:

Венеро, символи я зрозумів страшні
На острові твоїм — свою впізнав я зразу
Подобу на стовпі... Дивитись без відрази
На власне серце й плоть — дай, Боже, сил мені!

«Подорож на Кіферу». Переклад М. Москаленка

«Смерть»

Логічним закінченням подорожі духу в пошуках земного раю в збірці «Квіти зла» є цикл «Смерть», особливо його останній вірш. Протягом усієї збірки ліричний герой (як і кожна нормальна людина) відчуває непідробний жах перед смертю. У цьому циклі смерть зображена як кінець людського життя, яке здається таким тривалим на початку й таким коротким наприкінці:

Дитині, вдивленій у мапи та естампи,
Всі явлені світи — огром жаданих мрій.
Який великий світ у миготінні лампи!
В зіницях пам'яті — який же він малий!

«Подорож». Переклад М. Москаленка

Здавалося б, останній вірш цього циклу має бути наскрізь просякнутий якщо не абсолютним песимізмом, то принаймні легкою

меланхолією. Натомість ми відчуваємо динаміку, дивну енергію, яка не має нічого спільного, скажімо, з оптимізмом чи ентузіазмом. Цей вірш звеличує людину, перетворюючись на дивний гімн мандрівникам, чия душа — *«корабель, що в край Ікара лине»*, тобто вгору, до Сонця, людину, яку не зламали ні *«одвічного гріха видовище нудне»*, ні *«оазиси жахів серед пустель нудьги»*, людину, яка сміливо йде назустріч невідомому. Можливо, саме тому в цьому вірші так багато окличних речень.

Отже, чи можна назвати Бодлера поетом зла? Ось як він сам про це каже: «Тільки сягаючи найглибших прірв падіння, уява за законом протилежності запалює світоч найвищих ідеалів. Квіти чеснот у фантазії поета не можуть розквітати без квітів зла, так само, як світло тим яскравіше, чим різкіші тіні».

«АЛЬБАТРОС»

Сонет «Альбатрос» належить до циклу «Сплін та ідеал». У вірші спостерігаються яскраво виражені автобіографічні мотиви. Подорожуючи майже рік південними морями та океанами, Бодлер спостерігав, як розважалися матроси:

На палубу несуть ясних висот владику.
І сумно тягне він приборкане крило,
Що втратило свою колишню міць велику,
Мов серед буйних вод поламане весло.

Переклад М. Терещенка

Ця картина збиткування над безпомічним птахом, що не міг злетіти з палуби, бо йому заважали непропорційно великі крила, що і давали альбатросу — «висот владиці», «володарю блакиті», — змогу вільно ширяти в небесній височині, долаючи великі відстані, стає у вірші алегорією стосунків поета і натовпу.

Поет нагадує альбатроса, який вільно ширяє в небесному просторі завдяки своїм велетенським крилам, проте через них же (творче окрилення) стає вразливим і безпомічним на землі, легкою здобиччю нудьгуючої, несамовитої юрби:

Поет як альбатрос — володар гроз та грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та, вигнаний з небес, на падолі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.

Переклад Д. Павличка

Як бачимо, сонет побудований на паралелізмі (поет — альбатрос), який має вагому асоціативно-символічну аргументацію і дав-

ню традицію у всесвітньому літературному процесі. Передусім альбатрос належить до родини буревісників, а отже, не боїться бурі, шторму. А хіба справжній Поет боїться вихорів, штормів життя? Ще одне. Річ у тім, що альбатрос завдяки непропорційно великим крилам є водночас і володарем висоти, «королем блакиті» (ширяє в небі дуже довго, планеруючи завдяки розмахові крил), і безпомічним на землі (ті самі крила заважають йому ходити, роблять ходу кумедною, він стає беззахисним, легкою здобиччю ловця). Альбатрос не може злетіти з рівної поверхні, як це роблять інші птахи, а обирає для відпочинку місце на краю якогось провалля або на височенній щоглі корабля, щоб у разі потреби *«впасти–злетіти»*. А хіба Поет, безстрашний у злеті творчої фантазії, володар висот духовності, не буває так само безпорадним «на падолі земному», у побуті, хіба не заважають йому ходити поміж ниць заздрісних людців велетенські крила таланту?



В. Сиров. Ілюстрація до поезії Ш. Бодлера

«ВІДПОВІДНОСТІ»

Сонет «Відповідності» з циклу «Сплін та ідеал» належить до найвідоміших віршів Бодлера і неодноразово переспівувався. Основна його тема — речі видимого світу є символами прихованої реальності — у світовій філософії та поезії не нова. Про це писав ще давньогрецький філософ Платон. Однак саме цей сонет Бодлера для французьких символістів став утіленням нової естетичної програми:

Природа — це той храм, де від колон живих
Неясні голоси почути часом можна.
Там гаєм символів іде людина кожна,
Їй нікуди тепер подітися від них.

Переклад В. Ткаченка

Саме в цьому сонеті Бодлер сформував основне завдання поета – опанувати *«усі безмежні речі»*, почути *«підмурків та колон неясні голоси»*, відновити, возз'єднати втрачену гармонію або хоча б розказати про неї, зрозумівши *«взаємного зв'язку невидимі закони»*.

Шарль Бодлер використовує ***синестезію*** – поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що приводить до синтезу кількох відчуттів: запахи, наприклад, *«ніжні, як гобой»*, *«щедрі, злі, липучі, як смола»*. Синестезія робить образ туманним і неясним, і разом із натяком, символом і звукописом є засобом творення *сугестії*:

Як верховинський лун глухі, протяжні гуки
Зливаються в акорд протяжний і міцний,
Де все з'єдналося: і ніч, і день ясний, —
Так сполучаються парфуми, барви й звуки.

Переклад М. Драй-Хмари

Лише це злиття «барв і кольорів», «ароматів і тонів» у «могуть єдиного єства», що «в безкрай шириться, як і саме життя», здатне подарувати «екстазу дум» і «захват почуття».

«ВЕЧОРОВА ГАРМОНІЯ»

Вірш «Вечорова гармонія» належить до циклу «Сплін та ідеал». Вважається, що він пов'язаний з Аполлінарією Сабатьє, французькою художницею і господинею літературного салону, де Шарль Бодлер був одним із завсідників. Перед читачами розгортається чудова картина вечірнього пейзажу, у якому все зачаровує. Звук скрипки, серце якої «десь тремкоче стоголосне», зливається зі співом «росного стебла» у неймовірному кружлянні «меланхолійного вальсу». Душа ліричного героя перебуває в стані «млосного очманіння»:



В. Відаль.
Портрет пані Сабатьє.
1822–1889 рр.

Надходить час, коли стебло співає росне,
Немов кадило, цвіт димує в тишині;
Мелодій повіви зринають запашні,
Меланхолійний вальс та очманіння млосне!

Переклад Д. Павличка

У цьому вірші Бодлер віртуозно демонструє свою поетичну майстерність. Крім синестезії (запашні мелодії, співуче стебло, цвіт, що немов кадило, «димує в тишині»), він демонструє філігранне володіння поетичною технікою. Поезія насправді складається не з 16, а з 10 рядків, адже кожен другий та четвертий рядок попередньої строфи стає першим та третім

у наступній, створюючи неймовірний ритм-настрій, водночас заспокійливо-захоплюючий і піднесено-умиротворений.

Однак у цей гармонійний вечоровий пейзаж дисонансом вриваються тривожні відчуття, що не дають спокою ліричному герою. Образи сонця, *«світила життєносного»*, що *«упало в кров свою»*; серця скрипки, *«що труну ненавидить і в сні»*; небес високих і смутних навіюють тривогу і передчуття недовговічності цієї вечорової гармонії:

А серцю вже набрид той нереальний світ,
Воно в минувшині бере своє коріння!
У крові сонячне втопилося проміння...
Мене твій образ, мов потир сяйний, сліпить!

Переклад В. Ткаченка

Останній акорд поезії — звертання до невідомої жінки, порівняння її світлого лику та внутрішнього осяяння із сяйвом блискучої церковної чаші (потира) — просякнутий стриманим оптимізмом.

Особливості поетики Бодлера

Шарль Бодлер — поет довершеної форми. Здавна в поезії існують два протилежні підходи до віршування: посилена увага до форми й посилена увага до змісту, пафосу твору. Один неначе уособлював класицизм, інший — романтизм. Бодлер поєднав у своїй творчості ці антитетичні підходи до поезії: надзвичайну експресивність віршів з філігранною вишуканістю форми. Він любив сонет, який є одним із найскладніших ліричних жанрів. Ніколя Буало в «Поетичному

Літературне відлуння

Максим Рильський

Бодлер

В раю блаженних мук, де на тонких стеблинах
Ростуть, звиваються химерні квіти зла,
Подібні до очей жіночих і звіриних, —
В пекельному раю його душа жила.

Лякати буржуа, назватись людоїдом,
Що хтів би скуштувать малесеньких дітей;
Впиватися гірким, самотним, тонким медом
Нездійснених бажань і неживих ідей, —

І бачити в вині безстидної таверни
Вино Причастія, єдину кров Христа...
Хіба таке життя, потворне і химерне,
Не зветься: красота?

мистецтві» зазначив, що форму сонета вигадав бог мистецтва Аполлон, розгнівавшись на поетів:

У двох катренах там одна пасує міра,
І рими дві лише давати має ліра,
А далі — шість рядків, щоб вивершить сонет,
Розкласти в дві строфи повинен вміть поет.
Сваволі жодної не можна тут дозволить:
Сонета той не дасть, хто в розмірі сваволить,
Бліді до виразних приточує слова
І двічі вислову однакого вжива.
Красу високу ми у формі цій найдемо:
Сонет довершений варт цілої поеми.

Переклад М. Рильського

«Відповідності», «Хвора муза», «Продажна муза», «Хиренний чернець», «Ворог», «Передіснування», «Мандрівні цигани», «Краса», «Ідеал», «Велетка», «Екзотичний аромат» — ось далеко не повний перелік сонетів зі збірки «Квіти зла». У них Бодлер не лише демонструє вишукану техніку, а й наповнює свої вірші надзвичайною експресивністю: «Екзотичний аромат», «Sed non satiata»[1], «De profundis clamavi» та ін.

Поет використовує рідкісне строфічне обрамлення, коли перший і останній вірші строфи збігаються: «Балкон», «Спокута», «Moesta et errabunda»[2]. Особливо вражає гармонією між змістом і надзвичайно вишуканою формою вірш «Вечорова гармонія».

Здається, Бодлер нічого принципово нового у віршуванні не відкрив: і до нього існували вірші, побудовані на порівнянні конкретного, предметно-чуттєвого з абстрактним, духовно-психологічним. За такою схемою створений вірш «Альбатрос»: історія птаха порівнюється з долею Поета. За цим же принципом побудований і диптих «Кістяк-землероб»: споглядаючи анатомічні книжки, ліричний герой згадує виснаженого землероба.

Незвичні метафори-асоціації[3] стають стрижнем бодлерівської поетики: це й небо-покришка, маяки-художники, велетка як уособлення ідеалу тощо. Шарль Бодлер часто застосовує оксиморон: «тендітний титан», «ангел з хижими очима», «брудна величність», «божественна гидота» тощо. Без перебільшення можна сказати, що одна з провідних рис бодлерівської поетики — це поєднання непоєднуваного.

---

[1] Але не вгамована *(латин.)*.

[2] Смутні й заблукані думки *(латин.)*.

[3] Видатний український поет І. Франко вважав, що саме асоціація дає змогу «знайти наукове пояснення процесу поетичної творчості, з'ясувати, так би мовити, механіку творчого натхнення...».



1. Повторіть відомості про романтизм і реалізм як літературні напрями, визначення понять «декаданс», «песимізм». **2.** Поясніть значення понять «сплін», «медіум», «модернізм» (за тлумачним словником). **3.** Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Ш. Бодлера. **4.** Підготуйте реферат на одну з тем: «Нарис життя й творчості Ш. Бодлера»; «Причини суду над збіркою Ш. Бодлера "Квіти зла"»; «Естетичні погляди Ш. Бодлера»; «Загальна характеристика літературно-критичної творчості Бодлера»; «Шарль Бодлер і модернізм». **5.** Назвіть риси, якими відрізняється Бодлер від поетів попередніх епох. **6.** Назвіть характерні ознаки романтизму. Як вони співвідносяться з творчим доробком Бодлера? **7.** Спробуйте охарактеризувати ліричного героя бодлерівських віршів. **8.** У чому вбачає вихід для себе ліричний герой Бодлера? Що для нього Небо, а що для нього Пекло? Що може примирити ліричного героя із земним існуванням? **9.** У чому вбачає природу Краси та її призначення ліричний герой? **10.** Що, на думку Ш. Бодлера, здатне врятувати Красу? **11.** У чому письменник убачав сенс мистецтва? **12.** Поясніть назву збірки й присвяту. **13.** Визначіть головні теми збірки. **14.** Підготуйте реферат на одну з тем: «Історія створення збірки "Квіти зла"»; «Структура збірки "Квіти зла"»; «Провідні теми і мотиви збірки "Квіти зла"». **15.** Повторіть характеристику «Божественної комедії» Данте, визначення поняття «композиція». **16.** Визначіть новаторські риси збірки «Квіти зла». **17.** Чому твори Бодлера викликали таку різку реакцію в суспільстві? **18.** Поясніть варіанти назви збірки, її остаточний варіант. **19.** Як ви вважаєте, чи є в збірці якийсь сюжет? Якщо є, який саме? **20.** З яких циклів складається збірка? **21.** Поясніть назви циклів. **22.** Чи існує внутрішній зв'язок між циклами? Який? **23.** Визначте основні теми циклу «Сплін та ідеал». **24.** Як вирішує Бодлер тему Поета і Юрби? Поясніть символіку образу Альбатроса. **25.** Якою поет бачить свою Музу? **26.** Що шукає ліричний герой Бодлера? Де прагне віднайти свій рай? **27.** Яку роль у житті ліричного героя відіграє кохання? **28.** У чому причини спліну героя? **29.** Назвіть основних персонажів циклу. **30.** Чому Бодлер називає один із циклів так само, як і збірку, — «Квіти зла»? **31.** Чи можна назвати Бодлера співцем зла? Відповідь аргументуйте. **32.** Складіть план твору «Взаємного зв'язку невидимі закони (Ш. Бодлер)».



33. Що, на думку Ш. Бодлера, спроможне врятувати Красу? **34.** Підготуйте питання до дискусії «Чи можна назвати Бодлера співцем зла?» **35.** Напишіть твір за біографією Ш. Бодлера «Крилатий велетень на падолі земному...». **36.** Підготуйте реферат (розвідку) на одну з тем: «Причини суду над збіркою "Квіти зла"»; «Естетичні погляди Ш. Бодлера»; «Загальна характеристика літературно-критичної творчості Шарля Бодлера»; «Шарль Бодлер і модернізм».

Тисячоліття українського перекладу

Українське перекладацтво має славну тисячолітню традицію. На відзначення цієї дати видрукувано книгу «Тисячоліття українського перекладу», до якої ввійшло все найкраще з доробку українських перекладачів.

Виникнення української перекладацької школи тісно пов'язане з прийняттям християнства в Київській Русі: разом із новою релігією прийшли й нові (передусім богословські) книги. У ті часи православна церква, на відміну від католицької, дозволяла богослужіння національними мовами і навіть допомагала поширенню церковної літератури саме цими мовами. У цьому зв'язку варто згадати діяльність Кирила (Костянтина) і Мефодія.

Монголо-татарська навала зашкодила подальшому розвиткові давньоруського перекладу. Однак уже в XVII ст. український читач міг познайомитися з творами Торквато Тассо, Еразма Роттердамського, з окремими новелами «Декамерону» Джованні Боккаччо та сонетами Петрарки. Щоправда, ці твори власне перекладами в сучасному розумінні цього слова назвати важко: наші автори часто використовували сюжети творів зарубіжних письменників для створення власних. Та й виникнення нової української літератури тісно пов'язане з іншомовним текстом — «Енеїдою» римлянина Вергілія, яку «перелицював» Іван Котляревський (травестія була надзвичайно популярною в українській літературній практиці XVIII ст.).

На початку XIX ст. в українській літературі великого поширення набув ***переспів*** — вільний переклад, наслідування певного твору. Це і «Давидові псалми» Т. Шевченка, і балади А. Міцкевича в обробці П. Куліша.

Перекладацька школа нової української літератури була оновлена насамперед письменниками, які розуміли, що українська культура і література зможуть повноцінно існувати не в межах національного «хутора», а лише збагатившись «відблисками духа світового» *(М. Рильський)*. Серед українських письменників, що скорочували шлях творів усесвітньої літератури до українського читача, треба назвати М. Старицького (переклади з творів Шекспіра, Байрона, Гейне, Андерсена), П. Грабовського (європейська, у тому числі російська, поезія), Б. Грінченка (переклади з поезій Шиллера, Пушкіна, Гете, Гейне). Саме в середині XIX ст. з'являється спроба повного перекладу Біблії українською мовою. До цієї праці долучилися такі видатні українські письменники, як П. Куліш та І. Нечуй-Левицький.

Окремо потрібно сказати про перекладацьку діяльність Лесі Українки та Івана Франка. Їхні перекладацькі інтереси виходили далеко за межі літературної моди XIX ст. Так, саме завдяки праці Лесі Українки український читач ознайомився з видатною пам'яткою всесвітньої літератури — ведичними гімнами.

«Письменник – літературознавець – перекладач» — ось шлях до успіху на перекладацьких теренах. Саме його торували М. Рильський, М. Зеров та інші корифеї українського перекладу XX ст. Особливе місце серед українських перекладачів XX ст. належить неокласикам. М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський фактично

заклали основи новітнього українського перекладу. Завдяки їхній перекладацькій діяльності українською «заговорили» Ш. Бодлер і французькі символісти. Гідне місце в українській літературі посіли переклади М. Рильського: «Пан Тадеуш» поляка А. Міцкевича, «Євгеній Онєгін» росіянина О. Пушкіна, французький епос «Трістан та Ізольда» в реконструкції Ж. Бедьє. На жаль, українська перекладацька школа, що розквітла на початку XX ст., у 1930-і роки занепала, незважаючи на діяльність М. Рильського. Значною мірою цей занепад обумовлений суто політичними причинами: загинули в сталінських концтаборах інтелектуали-поліглоти М. Зеров, М. Драй-Хмара, А. Кримський...

Відродження української перекладацької школи розпочалося в 1950-і роки XX ст. Крім традиційної для України практики письменників-перекладачів (М. Бажан, Д. Павличко, Л. Первомайський, В. Стус), в Україні з'являються талановиті професійні перекладачі: Борис Тен, М. Лукаш, Г. Кочур, Д. Паламарчук, Є. Дроб'язко, Р. Доценко, М. Москаленко, М. Стріха, М. Габлевич та ін. До слова, переклад «Фауста» Й. В. Гете, здійснений М. Лукашем, визнаний найкращим у світі перекладом геніальної трагедії.

У 1970–1980-і роки видавництво «Дніпро» започаткувало низку видань з іноземної літератури: «Зарубіжна новела», «Зарубіжна проза XX століття», «Зарубіжна сатира і гумор», «Вершини світового письменства». Видавництво «Веселка» знайомить українського читача з вершинами світової поезії: збірки віршів «Світанок», «Передчуття», «Поклик».

У 1989 р. у видавництві «Дніпро» підготовлено ґрунтовне видання Шарля Бодлера, що містило не лише весь літературний доробок поета, а й зібрало майже всі переклади його віршів. П'ятьма роками раніше вийшла у світ антологія світового сонету в перекладах Д. Павличка.

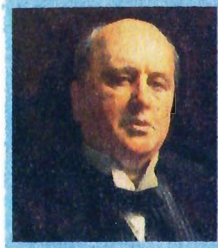
У 1990-і роки видані книжки, що персоніфікують перекладачів. Особливе місце серед них належить М. Лукашу («Від Боккаччо до Аполлінера») та Г. Кочуру («Друге відлуння»; «Третє відлуння»). У 1995 р. видано роман М. де Сервантеса «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі» в перекладі М. Лукаша.

У пропагуванні творів світової літератури в Україні важко переоцінити роль журналу іноземної літератури «Всесвіт», на сторінках якого друкуються не лише переклади літературних новинок, а й нові переклади класичної літератури, ґрунтовні літературознавчі розвідки.

У нашій країні праця перекладача користується заслуженою повагою: існує декілька премій для відзначення творчих здобутків у цій діяльності. Останнім часом до перекладацької премії імені М. Рильського долучилися премії імені М. Лукаша та М. Зерова (за кращий український переклад творів французької літератури).

Отже, іноземна література міцно утримує місце в духовному житті українського народу. І в тому, щоб *«душі поетової вияв на нас, як рідний, з чужини повіяв»*, велика заслуга українських перекладачів, що дають художньому творові друге життя.

Розширюючи коло читання



Генрі Джеймс

Генрі Джеймс (1843–1916) часто говорив: «Старий Світ – це мій вибір, моя потреба, моє життя». Можливо, така любов американця до Європи виникла тоді, коли батько привіз його із США до Європи здобувати освіту? А можливо, це сталося в той достопам'ятний для Генрі Джеймса рік, який він провів у Парижі, спілкуючись із найвидатнішими тогочасними письменниками, яких майбутній американський письменник метафорично назвав «дітьми Бальзака»: французами Гюставом Флобером, Гі де Мопассаном, Альфонсом Доде, братами Гонкур, Емілем Золя, росіянином Іваном Тургенєвим.

Враження письменника від Європи, порівняння двох поглядів на світ — американського та європейського — стали основою багатьох творів письменника, а тема конфлікту цих світоглядів була однією з провідних у його творчості.

У повісті (іноді її називають новелою) *«Дейзі Міллер»* (1879) головна героїня, ім'ям якої названо твір, теж американка, яка потрапила до Європи. Сімнадцятирічна дівчина — наївна, нестримана й кокетлива на межі вульгарності — мандрує чужим континентом разом із матір'ю і молодшим братом. Вона почувається занадто впевнено, ігнорує суспільні умовності, чим дратує своїх земляків.

Розповідь ведеться від імені американця, якого Дейзі водночас притягує і відштовхує своєю самовпевненістю і розкутою поведінкою. Він і симпатизує їй і водночас не може зрозуміти дівчину, бо сам сповідує інші принципи і манери поведінки. А його співвітчизниця — Дейзі Міллер — прагне індивідуальної свободи, однак збоку це виглядає трохи дивно.

Зрештою повість закінчується трагічно — героїня помирає, проігнорувавши всі попередження, і в читача залишається гіркуватий присмак: з одного боку, чиясь смерть — це завжди горе, і як то кажуть, «de mortuis aut bene, aut nihil» («про мертвих або гарно, або нічого»), а з іншого — занадто вже дівчина дратувала долю. Приблизно так сприйняла цей літературний образ американська критика: одні побачили в ньому легковажність, що межує з непристойністю, а інші – ідеал простодушності й чистоти...



Кнут Гамсун

У норвезькому підручнику літератури **Кнута Гамсуна** (1859–1952) (справжнє прізвище — Педерсен) названо найталановитішим, найзнаменитішим і найсуперечливішим письменником. Творчим кредо Гамсуна є його вислів: «Для мене мало змалювати певну кількість вчинків, що їх здійснюють мої персонажі. Я прагну висвітлити їхні душі, зусібіч їх дослідити, проникнути в усі їхні схованки, роздивитися їх під мікроскопом». Він поділяє думку братів Гонкур: «Бачити, відчу-

вати, висловлювати — у цьому все мистецтво», напружено працює в новій стильовій манері й збагачує світову літературу романами — «Містерії» (1890), «Пан» (1894) і «Вікторія» (1898), поєднані темою трагічного кохання, яке то підносить людину до височин, то скидає в прірву безумства.

У «Пані» ми ніби потрапляємо в дивну Країну Кохання, де панують піднесеність, велич, натхнення, де все настільки непередбачуване, що лише інтуїція підказує неминучість трагедії. Герой роману лейтенант Томас Глан на знак протесту проти обмеженого світу міщанства і суєти покидає місто з його фальшивими цінностями й поринає в первозданний світ природи, під покровительство Пана. Він оселяється в глухомані — у лісовій хатині поблизу рибальського селища Сірілунн і втішається спілкуванням з природою цього краю. Його уява малює видіння, що нагадують казки чи легенди, й вони стають мовби часткою його життя.

Щомиті Ґлан пізнає щось нове в довкіллі й у собі, його переповнює поезія почуттів і настроїв, не гнітить самотність, для товариства йому досить єдиної істоти — вірного пса Езопа. Томаса цілком задовольняє спосіб життя вільного мисливця, хоча він полює лише стільки, скільки йому треба на прожиття. Гамсун нічого не каже про Ґланове минуле, а уявити його портрет можна хіба що з освідчення Едварди або з коротенького епілогу «Смерть Ґлана». Едвардине освідчення подібне на замовляння: «*...Ти був наче Бог. Я любила твою поставу, твою бороду і твої плечі, усе в тобі я любила...*» Цим Гамсун немовби підкреслює, якими красивими робить людей кохання. Та й сама Едварда в хвилини пристрасті приковує до себе захоплений погляд Ґлана не якоюсь особливою красою, а жаром почуття. З її зовнішніх ознак найдужче запам'ятовуються дугасті брови на високому чолі, довгі засмаглі руки й перефарбований жакет. Здавалося б, що тут привабливого? Однак Едварда привертає до себе душею, спраглою до пізнання, чистотою, наївністю, щирістю, готовністю кинутися у вогонь кохання. Вона має палке серце й неврівноважену вдачу, повна гордощів і властолюбства. Їх з Ґланом кохання затягує, як вир, і кожен прагне взяти гору над іншим. Ласка й ніжність згорають дотла в полум'ї ненависті, ревнощів і помсти. А після цього, зранені й покарані коханням, спустошені стражданням, вони втікають самі від себе: Ґлан — у далекі індійські ліси, а Едварда — у нещасливе заміжжя.

Кнут Гамсун удається до тонкого психологічного аналізу, простежуючи алогізм учинків персонажів, народження та смерть найзагадковішого з почуттів — кохання.

Nota Bene

Пан – у грецькій міфології божество лісів, полів і гуртів худоби. Ім'я «П.» походить від індоєвропейського кореня *pus-* «робити плодючим», що відповідає справжнім функціям цього божества. П. відомий своїми уподобаннями до вина і буйних веселощів, сповнений любовної пристрасті, переслідує німф. П. як божество природи наводить на людей безпричинний, т. зв. панічний жах, паніку.

ІМПРЕСІОНІЗМ І СИМВОЛІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.

Імпресіонізм

Імпресіонізм (від фр. *impression* — враження) — художній напрям, що виник у другій половині XIX ст. і заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Зародившись у живописі, він згодом поширився в літературі та інших видах мистецтва. Термін «імпресіонізм» уперше був використаний із різко негативним значенням для критичної оцінки картини Клода Моне «Враження. Схід сонця».

Імпресіоністи намагалися відтворити витончені особисті враження та спостереження миттєвих відчуттів і переживань, зафіксувати мінливі ефекти світла й кольору. Недаремно один із дослідників зауважив, що вони, на відміну від своїх попередників, неначе замінили у фотоапараті звичайну чорно-білу плівку на надчутливу кольорову.

Люби відтінок і півтон...

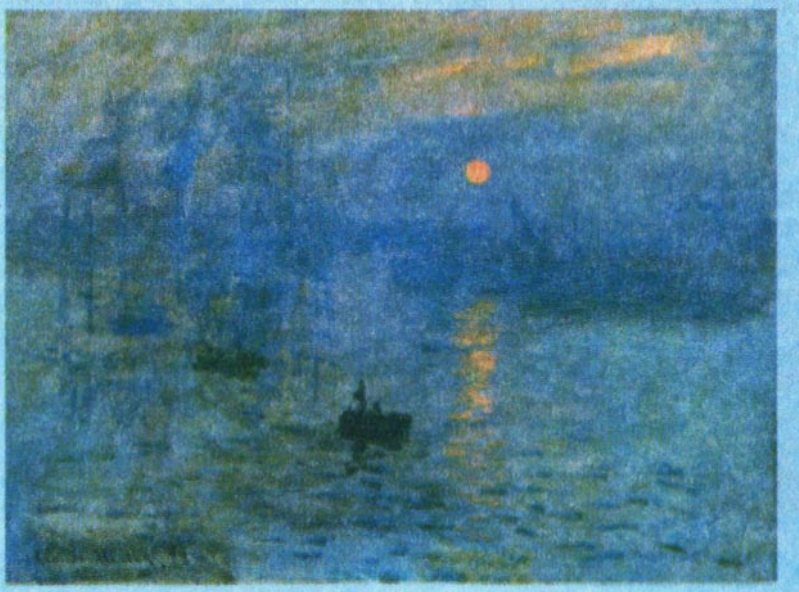
Мистецтво імпресіонізму було представлене широкому загалові 15 квітня 1874 р. в Парижі, на бульварі Капуцинів, де відбулася виставка 30 молодих художників, картини яких проігнорували представники офіційного мистецтва. Центральним твором на ній стала картина Клода Моне «Враження. Схід сонця» (Музей Мармоттан, Париж). На полотні, створеному в 1873 р. у м. Гаврі, зображена майже ірреальна картина сходу сонця над водяною гладдю гавані. Кольори лише злегка позначені, усе вкрите легким сіруватим серпанком, через який прозирають розпливчасті силуети кораблів і кранів. І лише червоняста куля сонця проривається крізь ранковий туман, створюючи в центрі картини яскраву кольорову пляму. Якщо відійти від картини на певну відстань, то різкі мазки пензля перетворюються на легкі бризі на воді, надаючи зображеному дивовижної реальності чуттєвості. Уперше в історії живопису художник спробував відтворити не сам реально існуючий об'єкт, а своє враження (імпресію — звідси імпресіонізм) від нього. Луї Леруа, один із репортерів, яких було на тій скандальній виставці багато, зневажливо назвав Моне і його товаришів «імпресіоністами». Згодом це іронічне прізвисько закріпилося за художниками й дуже швидко втратило свій первинний негативний сенс.

Імпресіоністи намагалися відобразити короткі миті буття, як це роблять фотографи. Сюжети для картин художники брали з повсякденного життя, яке добре знали: міські вулички, ремісники за роботою, сільські пейзажі, знайомі будівлі тощо. Головним для них було співвідношення світла й тіні, химерна гра сонячних «зайчиків» на звичайних предметах. Часто вони малювали той самий пейзаж, але при різному освітленні. Митці почали використовувати принципово нову техніку письма: фарби на мольберті попередньо не змішували, а накладали пензлем на полотно окремими мазками. Тому, аби скласти про картину імпресіоніста цілісне уявлення, на неї треба дивитися не зблизька (тоді мазки пістрявіють і

Імпресіоністи часто зображували не сам предмет, а особисті або чиїсь *враження від нього*. Так, письменники-імпресіоністи брати Едмон і Жуль Гонкур стверджували: «Бачити, відчувати, виражати — у цьому все мистецтво». Тому не дивно, що вони переважно орієнтувалися не на розум читача–глядача, а на його почуття.

На відміну від інших художніх систем, предметом мистецької зацікавленості в імпресіоністів стають уривчасті фрагменти, відображені у свідомості персонажа. Цікавий факт: один із художників-імпресіоністів пояснював своїм учням суть цього мистецького явища так: він заводив їх до темної майстерні й попереджав, що зараз на секунду ввімкне світло, а вони мали потім відтворити на папері ті деталі та враження (імпресії), які кожному з них запам'яталися в цю мить «осяяння». Це напрочуд подібне до настанов Антона Чехова: «В описі природи треба зображувати дрібні деталі, групуючи їх так, щоб після прочитання, коли заплющиш очі, поставала картина. Наприклад, у тебе виникне картина місячної ночі, якщо ти напишеш, що на греблі яскравою зірочкою блиснуло скельце від розбитої пляшки й покотилася кулею чорна тінь собаки або вовка».

«розсипаються»), а з невеликої відстані. При такому сприйнятті окремі чіткі мазки немов «змішуються в оці глядача», і картина «оживає». Подібні мистецькі твори зазвичай не мають чіткої композиції, кожний із них є своєрідним «кадром» мінливого світу.



К. Моне. Враження. Схід сонця. *1873 р.*

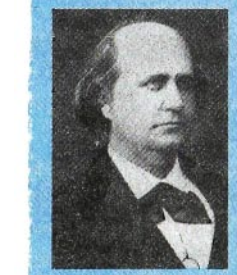
Засновниками літературного імпресіонізму є вже згадані брати Гонкур. Його ознаки притаманні також творчості Поля Верлена, Оскара Уайльда, Гі де Мопассана, Марселя Пруста, Кнута Гамсуна, Антона Чехова, Михайла Коцюбинського та ін.

Не дивно, що за такої уваги до суб'єктивного сприйняття світу митцем (який зображує «те, що бачить, і лише так, як він бачить»), створення враження на читача, вплив не на його інтелект, а на почуття імпресіонізм був естетично подібним до символізму.

Символізм — це напрям у європейському мистецтві (зокрема, літературі) останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції й поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). Попри свій новаторський (ранньомодерністський) характер, він мав давнє й глибоке філософське підґрунтя. Так, деякі ідеї, що знайшли художнє втілення в літературі символізму, належали ще давньогрецькому філософу-ідеалісту Платону (V ст. до н. е.), який стверджував, що, крім реального, видимого світу, є ще й невидимий, вищий «світ ідей», до якого треба намагатися проникнути.

У другій половині XIX ст. в Німеччині (Ф. Ніцше), Франції (А. Бергсон) та інших країнах виникла «філософія життя» — філософська течія, для представників якої головним було поняття «життя» — цілісна реальність, яка може осягатися інтуїтивно і не є тотожною ані духу, ані матерії. Можливість раціонального (від *ráцio* — розум) пізнання світу вкотре ставилася під сумнів, тому актуалізувалося дослідження ірраціональних процесів. Необхідними ставали пошуки нових (модерних) шляхів пізнання всього того, що не підлягає пізнанню розумом: за допомогою натяку, інтуїції, символу. Цю непросту пізнавально-виражальну функцію взяла на себе художня література, оскільки письменники завжди вирізнялися творчою

Кому належала корона «короля поетів»?



Шарль Леконт де Ліль

Ще в античну добу під час свята Великих Діонісіїв мешканці Еллади, затамувавши подих, спостерігали за змаганнями драматургів, щоб уславити переможця. У добу Середньовіччя поети змагалися за звання найкращого при дворах поважних сеньйорів, а видатний представник Відродження Франческо Петрарка як найкращий поет навіть був увінчаний лавровим вінком на Капітолії серед напівзруйнованого Рима...

У Парижі в середині XIX ст. теж намагалися визначити поета над поетами. Спочатку це був один із лідерів «Парнасу» Шарль Леконт де Ліль, а після його смерті — Поль Верлен. І тільки одного поета інший геній звеличив не лише як короля, а як бога поезії. Так юний Артюр Рембо поцінував творчість Шарля Бодлера.

інтуїцією, здатністю проникати в глибини людської душі. Це той «філософський ґрунт», який став основою символізму.

Однією з причин виникнення цього напряму було прагнення митців «відвернутися від реального світу» і спрямувати свої творчі зусилля «на осягнення й вираження трансцендентних, тобто таких, що перебувають поза чуттєвим сприйняттям і досвідом, власне, потойбічних сутностей і таїн». І з цим важко не погодитися, особливо коли читаєш деякі твори поетів-символістів. Є й інші причини виникнення такого могутнього мистецького явища, як символізм. «Сучасні дослідники пов'язують символізм, — зауважує український літературознавець Д. Наливайко, — з істотними змінами у світосприйманні, що відбувалися на зламі сторіч, із зростанням у ньому ролі абстракцій і знаковості... Відбувається вивільнення безсвідомо-інтуїтивного, настроєвого і пошуки його неопосередкованого вираження, сугестивного слова, що діє поза "сенсами", "музикально" передає переживання, настрої, душевні стани».

Якщо наш світ неможливо осягнути розумом, якщо його можна збагнути лише інтуїтивно, на рівні підсвідомості, то найкращим засобом для цього є знак — символ (від *грец.* symbolon — умовний знак, натяк). Російський поет-символіст і філософ В. Іва́нов на початку XX ст., у період розквіту російського символізму, «успадкованого із Заходу» *(О. Блок)*, віднайшов формулу, яка стала хрестоматійною: «Символ є справжнім символом лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною[1] і магічною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатоликий, багатозначний і завжди темний в останній глибині»[2]. Як, наприклад, однозначно й логічно розтлумачити такий поетичний рядок відомого французького поета-символіста Артюра Рембо: *«Рожево плакала зірниця в серці вух...»*? Тож закономірно, що символ починає відігравати вирішальну роль у художній системі символізму.

Як «symbolon» став символом?

Цікавою є історія виникнення поняття «символ». У Стародавній Греції незнайомі люди (наприклад, торгові партнери) упізнавали один одного навіть у чужих краях, попередньо з'єднавши дві частини дощечки, завчасно розламаної навпіл (вона й називалася «симболоном», звідси згодом — «символ»). Тож якщо дві частини дощечок ідеально з'єднувалися, це означало, що перед тобою саме та людина, яку ти шукаєш.

---

[1] *Ієрати́чний* — тут магічний, не зрозумілий усім, а той, яким користувались жерці («утаємничені»).

[2] *Иванов В.* По зірках. — СПб., 1909. — С. 39.

Символісти прагнули крізь видиму реальність пізнати «приховану (трансцендентну)», ідеальну сутність світу, його нетлінну красу. Основою їхньої естетики є ідеалістичне розуміння навколишнього світу. Згадане поняття про два світи, згідно з яким світ, даний нам у відчуттях (який можна сприйняти «сенсорно»: побачити, почути, відчути на дотик тощо), — це лише тінь, ширма, «символ» того світу ідей, який недосяжний людському розуму, але може бути вгаданий інтуїтивно. Тому символісти вбачали своє художнє завдання не у *відтворенні* реальності, а в натяку на приховані, невидимі ідеї. У цьому символізм завжди протистояв реалізму й натуралізму, які намагалися зобразити й дослідити реальну дійсність.

У знаменитому «Маніфесті символізму» (1886) французький поет Жан Мореас стверджує, що пряме зображення реальності, побуту спроможне лише «сковзатися на поверхні життя», не проникаючи в його глибини, у саму сутність. І лише за допомогою символу-натяку митець спроможний «прорватися за межі», осягнути «таємниці світу» інтуїтивно. Отже, завдання поета-символіста — не розповісти про той загадковий «ідеальний світ» (бо зробити це, мабуть, неможливо), а натякнути на нього за допомогою символів. Ось яскрава ілюстрація цієї позиції — рядки вірша «Напис на книзі» (1896) російської символістки Зінаїди Гіппіус:

...Раба я загадкових
І незвичайних снів,
Та для речей чудових
Нема тутешніх слів.

Переклад Ю. Ковбасенка

На думку символістів, поет має стати ясновидцем, пророком, своєрідним медіумом (посередником, провідником) між ідеальним і реальним світами. Вони вважали, що не треба закладати й шукати в художній літературі якогось раціонального змісту. Навіть значення слів (першоелементу літератури) їх не цікавило, часто вони його свідомо, принципово ігнорували. Головним для них була музика слова й навіть звуків (яку так важко зберегти в перекладах). Звідси знамените Верленове: *«Про музику лиш треба дбати...»* або: *«Найперше — музика у слові...»* («Мистецтво поетичне»), прагнення «про неясне говорити неясно» і заохочення не до обмірковування та шліфування творів, а до спонтанного виявлення поетичної уяви. Узагалі символісти вважали,

Ad Fontes

Генетично й типологічно пов'язаний з романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що випливає з основ світовідчуття та особливостей поетики.

Д. Наливайко

що завдання справжньої поезії — вплив на підсвідомість людини, навіювання (сугестія).

У прагненні до заколисування читача, зменшення інформативно-розповідної функції поетичної мови й одночасної активізації сугестивної функції символісти своєрідно поверталися до першоджерел словесного мистецтва, коли слово супроводжувало обряд і мало магічний потенціал.

Для символізму важливою була також «теорія відповідностей», що базувалася на вірі в наявність прихованої від пересічного людського розуму системи «відповідностей» між душевними станами людини і «знаками» їх виявлення у видимому світі. Поетичне втілення цієї теорії — сонет Шарля Бодлера, якого вважають предтечею символізму:

Природа — храм живий, де зронюють колони
Бентежні стогони і неясні слова.
Там символів ліси густі, немов трава,
Крізь них людина йде, і в них людина тоне.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в могуть єдиного єства.
Їх зрівноважують співмірність і права,
Взаємного зв'язку невидимі закони...

«Відповідності». Переклад Д. Павличка

Остаточне утвердження символізму в літературі пов'язують із творчістю Поля Верлена, Артюра Рембо та Стефана Малларме (хоча самі вони й не вважали себе символістами). У їхніх літературних творах можна виокремити такі спільні риси: прагнення до інтуїтивного пізнання світу через символ, заперечення раціоналістичних засад творчості, абсолютизацію музичності поетичного слова, мінімізацію інформаційно-розповідної функції мови на користь вільного поетичного самовираження.



ПОЛЬ ВЕРЛЕН

(1844–1896)

Найперше — музика у слові...
П. Верлен

Життєвий і творчий шлях

Наприкінці XIX ст. в кав'ярню на Монмартрі часто заходив невисокий лисий опецькуватий чоловік із високим сократівським чолом. Він декламував вірші та роздавав автографи на серветках за скромне частування. Іноді біля нього збиралися молоді поети та художники. Здивованому обивателю пояснювали, що цей ще не старий чолов'яга, чимось схожий на фавна[1], — «король поетів». Обиватель дивувався, знизував плечима, бубонів собі під ніс щось на зразок про кінець світу, пригощав «короля поетів» і брав серветку з автографом. А згодом його діти вигідно продавали ці серветки на аукціонах, а діти дітей за його віршами вчилися читати. Чарівна метаморфоза: з «проклятого» «король поетів» став хрестоматійним.

Поль Верлен народився в родині зі середніми статками. Батько, військовий інженер, вважав себе невдахою і для сина прагнув іншої долі. Цього хотів і Поль. Тільки для батька це асоціювалося з кар'єрою адвоката чи банкіра, а хлопець хотів якнайшвидше стати дорослою людиною та поринути в мистецьке життя. Його захоплювали вірші «парнасців», хоча справді великим Поль вважав лише одного поета — Шарля Бодлера. Значну роль у долі Верлена відіграло самоототожнення з тими, хто народився під знаком лиховісного Сатурна — планети, під впливом якої людина нібито втрачає розум, а натомість нею оволодіває неспокійна бентежна уява. Свою першу збірку поет так і назвав ***«Сатурнічні поезії»*** (1866). Вона створена в традиціях романтизму, парнасців і Бодлера, у ній є характерні для них протиставлення яскравого минулого безбарвному сьогоденню, естетизація дійсності, специфічна пластичність і гармонія форми, надлишкова риторичність вірша. Однак уже в цих ранніх поезіях відчутна глибока своєрідність бачення світу, основу якого становить інтуїтивне осягнення того, що «співає всередині», угадується прагнення поета поєднати враження від дійсності з образами душевних станів, виникає неповторна мелодія верленівської строфи.

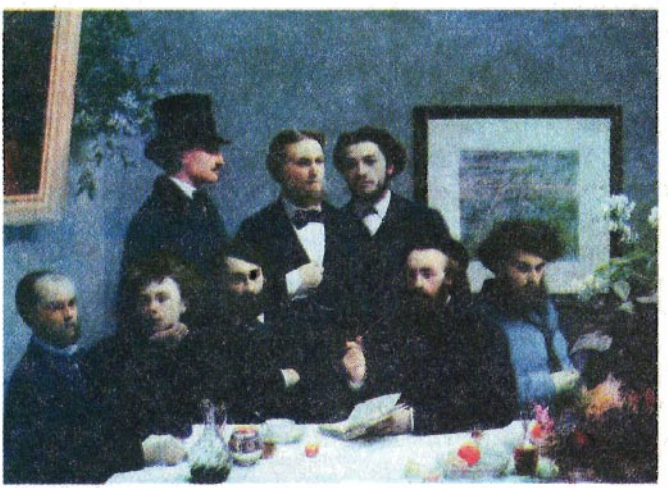
---

[1] *Фавн* — у давньоримський міфології — бог полів і лісів, покровитель стада; співвідноситься з давньогрецьким Паном.

Верлен почав писати поезії під час навчання в ліцеї Бонапарта. Після його закінчення він улаштувався працювати в міській ратуші Парижа, де спілкувався з іншими поетами. Потім захопився вишуканим мистецтвом XVIII ст. Результатом цього стала збірка ***«Галантні свята»*** (1869). У цей же час Верлен одружився з Матильдою Моте. Поет повірив у можливість сімейного щастя, утіленням якого стало народження дитини. Він опублікував збірку ***«Добра пісня»*** (1870), яка містила поезії, присвячені коханій Матильді. Віктор Гюго назвав цю збірку «квіткою в бомбі». Бомба вибухнула тоді, коли в дім Верленів прийшов юний Артюр Рембо. «Син сонця» нагадував Матильді варнака. Вона намагалася врятувати сімейне вогнище, але нічого з того не вийшло. Верлен теж захотів стати «сином сонця», досягти внутрішньої свободи й незалежності від обивательського оточення. А що може бути вільнішим, аніж незалежне життя блукачів, які мандрують світом? Згадайте мандрівки багатьох інших поетів: від Мацуо Басьо чи вагантів до Григорія Сковороди та Волта Вітмена.

Дворічна подорож Бельгією та Англією разом із Рембо стала чи не найпродуктивнішим періодом для становлення Верлена-поета. У цей час виникають основи Верленової поетики «пісні без слів». Поет прагнув осягнути природу художньої творчості, цікавився пошуками Моне, сугестивним впливом музики на людину.

Вершиною імпресіоністської лірики Верлена є збірка ***«Романси без слів»*** (1874), що складалася з віршів, які не стільки змальовували картини природи, скільки відтворювали внутрішній стан поета, «пейзажі його душі». Звісно, у Верлена є прикмети реального світу, але поет виокремлює в ньому лише те, що в цей момент є



Г. Фантен-Латур. Поль Верлен (ліворуч унизу) з товариством. *1872 р.*



Ф. Базель. Поль Верлен. *1868 р.*

джерелом його вражень. Тому вірші перетворюються на своєрідні емоційні ескізи, етюди, замальовки, фрагменти, не пов'язані ані єдиною темою, ані логікою розвитку. Надзвичайна музичність, на якій так наполягав Верлен, досягається за допомогою повторів, алітерацій, внутрішнього римування, особливим сполученням французьких голосних і приголосних звуків.

У 1874 р. Верлен написав знаменитий вірш ***«Мистецтво поетичне»*** («Art potique»). Цей твір став своєрідним поетичним маніфестом (як свого часу «Поетичне мистецтво» Н. Буало — для класицизму) двох літературних напрямів: імпресіонізму й символізму (детальний аналіз цієї поезії див. далі).

Напружене інтелектуальне життя Верлена стало контрастом до його богемних блукань, почуття провини перед дружиною, переживань Рембо. Дружні стосунки поетів погіршилися, між ними виникали сварки, під час однієї з яких Верлен вистрелив у Рембо й поранив його. Брюссельський суд виніс вирок Верлену про позбавлення волі терміном на два роки.

У в'язниці Поль Верлен звернувся до Бога, навіть спробував навернути до католицизму й Рембо. Після повернення до Парижа він намагався помиритися з дружиною, але ця спроба була невдалою. Поет вирішив розпочати нове життя. Він поїхав до Лондона й улаштувався там на посаду викладача в коледжі. Його життя стало іншим. Основне в ньому — Мудрість і Віра. Згодом Верлен повернувся до Парижа, довго не міг знайти роботу, зрештою став працювати вчителем.

У першій половині 1880-х років Верлен надрукував уже згаданий вірш «Мистецтво поетичне » (1882), а також книжку літературно-критичних статей ***«Про́кляті поети»*** (1884). У ній він охарактеризував найновішу школу поетів-символістів, визнавши геніями ще зовсім невідомих тоді Стефана Малларме, Артюра Рембо та ін. Успіх збірки викликав зацікавлення публіки не лише до них, а й до Верлена, тож поет отримав змогу видавати власні твори й одержувати за них гонорари.

Про Верлена пишуть статті, величають главою «школи декадентів», проголошують «королем поетів»... Він дійсно зажив слави. І що рідко буває — прижиттєвої.

Поль Верлен помер у січні 1896 р.

«ТАК ТИХО СЕРЦЕ ПЛАЧЕ...»

Вірш «Так тихо серце плаче...» належить до циклу «Забуті арієти» зі збірки «Романси без слів». І назва збірки, і назва циклу підкреслюють особливість віршування Верлена, яке надзвичайно влучно втілилося у формулі «найперше — музика у слові...» Арієта — це музичний термін, невелика арія, проста за викладом і пісенним характером мелодії. Такі ж вірші Верлена з цього циклу: невеликі за обсягом, можуть навіть здаватися надто простими, водночас нагадуючи знайому до болю мелодію, яку співає душа.

«Так тихо серце плаче...» — одна з найкращих і найвідоміших поезій Верлена. Як і багато символістських шедеврів, вона створює настрій, вимальовуючи знаменитий верленівський «пейзаж душі»:

Ad Fontes

Про що ж співається в «Осінній пісні»?

Якщо подамо її підрядковий переклад, то подивуємося граничній простоті «змісту», невигадливості мови, незвичній для нас скупості поета на слово: «Протяжні схлипи скрипок осені ранять моє серце монотонною млістю. Геть задихаючись, блідий, коли б'є годину, я згадую давні дні й плачу. І йду ген у лихий вітер, який несе мене то сюди, то туди, подібно до зів'ялого (французи кажуть «мертвого») листка». Три фрази — три строфи. Оце і весь твір Верлена. Твір, якому серед безлічі присвячених осені й скрипці поезій, мабуть, таки належить пальма першості. Можливо, це перебільшення, але французьку мову варто вивчити хоча б задля того, щоб відчути весь чар пісенного слова. Не в тому розумінні, що це слово покладеться на мелодію — воно само є мелодією. Проте справа не тільки в таланті Поля Верлена (про осінь писали чимало не менш талановитих поетів), а в природі самої мови: палітра голосних у французькій майже втричі ширша, аніж у нашій мові. Це, власне, й дало змогу французькому авторові зосередити весь свій хист на сфері звукових образів і якнайвитонченіше відтворити настроєвий голос скрипки-осені.

А щоб ми були наодинці з тим голосом, щоб ніщо не заважало дослухатися до нього, перебувати у «розкошах осіннього вітру», П. Верлен зумисне позбавляє свій твір будь-якого зорового штриха. Для автора «Осінньої пісні», згадаймо, «поезія — то музика»... Тож навіть про годинник мовиться лише як про звук: «б'є годинник»; як і про скрипку: «скрипка» — це образ; «скрипки», надто «осінні скрипки» — це лишень звук, абстракція. Бачимо хіба що поетове серце (але й воно ледве чи у сфері зорових вражень) і зів'ялий листок. Та коли зважимо, що для французів осінній листок — ані «зів'ялий», ані «зжовклий», а «мертвий», то й тут око, по суті, не має на чому опертися. Та не тільки жодного зорового штриха не знайдемо в «Осінній пісні», а й жодних літературних прикрас, жодних тропів. Лишень єдине (тим і сильне, що єдине) — «ранять». Точніше «крають», бо французьке blessent (кінцеві приголосні не вимовляються) — це щось блискавичне, мов порух леза. Сильне ще й тим, що в контрасті до «монотонної млості». Це — порух смичка по струнах. Це — голос осені, голос скрипки.

А. Содомора



А. Бьоклін. Острів живих. *1888 р.*

у місті починається дощ, а разом із ним починає плакати серце. Поет не створює жодного зорового образу. Ми лише чуємо, як ніжно шумить дощ по дахах, по листю. Ніяких різких звуків, це ніби примушує ліричного героя прислухатися до свого серця, до того нестерпного суму, що охопив його. Звідки взялася журба «в осиротілім серці»? Відповіді на це запитання немає. Просто в місто прийшов дощ:

О, ніжно як шумить
Дощ по дахах, по листю!
У цю тужливу мить
Як солодко шумить!

Переклад М. Рильського

Душа ліричного героя, а з ним і читача (хіба в нас серце не завмирає від безпричинної туги, коли ми чуємо, як шелестять краплі дощу?!) зливається воєдино з природою. І вже незрозуміло, що чому передувало: чи то серце почало плакати, бо в місто прийшов дощ, чи то задощило через нестерпний сум на душі... У цьому вірші немає несподіваних метафор, складних символів і осяйних епітетів. Образи, які є в ньому, важливі не своїми предметними значеннями, а тими сенсами, асоціаціями, що їх навіюють певні настрої. Використання дієслів теперішнього часу допомагають письменнику «вирвать мить із плину часу» *(В. Вордсворт)*, і тим самим розчинитися у вічності, адже дії немає, бо немає ані минулого, ані майбутнього:

Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
Нема причин неначе,
А серце ревно плаче.

Переклад М. Рильського

Водночас іменники й прикметники *«тужлива мить»*, *«осиротіле серце»*, *«зрада»*, *«утрата»*, *«журба»*, *«нестерпний сум»* мають спільне значення туги й болю. Навіть дощ, який з найдавніших часів у літературі є алегорією сліз, плачу Бога й природи, лише підкреслює загальний меланхолійний настрій.

Поль Верлен — неперевершений майстер звукопису. Алітерація та асонанси в його вірші відіграють не меншу, а можливо, навіть і більшу роль, аніж змістове наповнення слів. У цьому вірші Верлен демонструє віртуозну поетичну техніку, адже ритм поезії створюється повторами на різних рівнях тексту. Це обрамлення, коли останні слова першого й останнього рядків строфи повторюються, римування (абаа), однорідні члени речення (синтаксичний повтор): *«ні зради, ні утрати»*; *«без гніву, без любові, без ревнощів, без дум»*. Усе це створює ефект безкінечного руху по колу, що не має ані початку, ані кінця й напрочуд вдало збігається з монотонним ритмом дощу, який стає «пейзажем душі» ліричного героя.

«МИСТЕЦТВО ПОЕТИЧНЕ»

Вірш «Мистецтво поетичне» П. Верлен написав у 1874 р., коли Франція відзначала двохсотріччя створення «Мистецтва поетичного» Н. Буало. Традиції мистецтва класицизму з його жорсткими вимогами нормативності були у французькій поезії надзвичайно міцними.

Поети мали використовувати певну кількість складів у рядку та впорядковувати рими, узгоджувати мову з розміром, а словосполучення чи зв'язну частину речення не можна було, скажімо,

У мистецькому контексті
Клод Дебюссі та Поль Верлен

Клод Дебюссі (1862–1918) — видатний французький композитор, піаніст і диригент, основоположник музичного імпресіонізму. Напевно, Дебюссі почув уперше ім'я Верлена десятирічним хлопчиком, коли брав приватні уроки музики в мадам Моте, тещі Поля Верлена, адже якраз тоді Верлен з дружиною мешкали в будинку її батьків на Монмартрі. Можливо, тоді й відбулася перша зустріч майбутнього композитора з молодим поетом. До того ж і формування мистецького таланту Дебюссі відбувалося під значним впливом поетів-символістів. Він віддавав перевагу гармонії над мелодією, вважаючи головними в музичному творі нюанси звучання, що мали виражати відтінки почуттів, відчуттів і вражень.



Клод Дебюссі

Протягом 1881–1891 рр. Клод Дебюссі створив низку вокальних мініатюр на вірші Поля Верлена, серед яких і цикл «Забуті арієти», що складається з шести музичних інтерпретацій віршів Верлена зі збірки «Романси без слів», зокрема й поезії «Так тихо серце плаче...».

розривати між рядками тощо. Ці правила сформулював Ніколя Буало. Поети-романтики їх заперечували, вони відмовилися від архаїзмів, потім стали використовувати у віршах розмовну лексику, але радикальні зміни у французькій поетичній техніці зумовила творчість Поля Верлена і Артюра Рембо. Маніфестом цієї нової поезії став вірш «Мистецтво поетичне», уперше надрукований у збірці «Колишнє і недавнє», у розділі «Колишнє» (1882). Його присвячено Шарлю Морісу, літературному критику, який спочатку виступав проти модерністських явищ у поезії, а потім став їх палким прихильником і великим шанувальником творчості Поля Верлена.

У своєму мистецькому маніфесті Верлен виступає за нове бачення призначення поезії. Якщо раніше поет мав змалювати чи розповісти про предмети, явища чи стан душі, то Верлен хоче передати враження від предмета чи явища, висловити почуття та невловимі настрої, навіявши так певні емоції й читачам, розказати про невимовне:

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...

Переклад Г. Кочура

Ніколя Буало, звертаючись до поетів, вимагав від них чіткості та ясності:

Ви вчіться мислити, тоді уже писать.
Що справу ми собі здаємо виразніше,
То й наше твориво складається ясніше.
Рука не зрадить нас, як певна голова,
І легко ми тоді знаходимо слова.
Закони язика ви майте за священні,
Хоч би в найвищому писалося натхненні.
І мелодійністю не знадити мене,
Як бачу слово я невірне чи чудне...

Переклад М. Рильського

Поль Верлен таку позицію не сприймає:

Не клопочись добором слів,
Які б в рядку без вад бриніли,
Бо наймиліший спів — сп'янілий:
Він невиразне й точне сплів,
В цім — любий погляд з-під вуалю,
В нім — золоте тремтіння дня

І зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю.
Переклад Г. Кочура

Більше того, Верлен навіть закликає «хребет риториці скрутити», виступаючи проти будь-якого добре продуманого красномовства, майстерності, а то й віртуозності в уживанні різноманітних сталих мовних конструкцій. Він наполягає на природній музичності вірша, недомовленості, натяках і відтінках, бо лише вони можуть з'єднати непоєднуване — «сурму й флейту, мрію й сон». Верлен проти надмірної приземленості поезії, адже від цього «плач в очах блакиті». Що може означати ця метафора? Це, за Верленом, теж неважливо, адже вона звернена не до розуму, а до почуттів читача, тож пробуджує в його уяві неймовірну кількість різноманітних картин і символів. А саме це і є завданням справжньої поезії, якій протистоїть... література, тобто поезія, що має бодай натяк на якийсь розгорнутий сюжет. А ось до неї поет ставиться дещо іронічно...

Літературне відлуння

Оксана Забужко

Ars poetica. «Подражаніє» П. Верлену

De la musique avant toute chose?
Ох, знаю, чула, не учіть:
Крізь торохтючий гравій прози
Зненацька скрипка прозвучить!

Отак прохопиться — мов скрикне, —
А ти, рвонувшись, на льоту
Накинеш тканку слів на скрипку
(Так прикривають наготу)!

Чи вдержати сніжинку в жмені?
Чи, до невловности прудка,
Ота стихія безіменна —
Набуде обрисів рядка?..

Та крізь одне неточне слово
(Так крізь шпарину дощ тече,
Крізь розпірку — мука в мішкові) —
Проллється, вислизне, втече!

Так випаровується сила,
Що била — козирем у масть! —
З страшного «Требника» Могили,
З рядків «Макбетівських» відьмацтв,

Так чахнуть мертвих голоси,
Так починається халтура...
Ти слуху в Господа проси!
...А решта все — література.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості П. Верлена. **2.** Поясніть значення понять «алітерація», «асонанс», «звукопис», «символ», «символізм», «сугестія». **3.** Як ви розумієте вислів «прокляті поети»? Чому Верлен вважав Бодлера «проклятим поетом»? Чи належав до їхнього кола він сам? Відповідь аргументуйте. **4.** Чому символісти вважали Бодлера одним із своїх попередників? **5.** Визначте провідні теми й мотиви лірики Верлена. **6.** Як ви розумієте вираз «пейзаж душі»? Чи можна назвати «пейзажами душі» вірші Верлена? Відповідь обґрунтуйте. **7.** Порівняйте переклади «Осінньої пісні» П. Верлена, здійснені М. Лукашем і Г. Кочуром. Який з-поміж цих перекладів вам сподобався більше? Чому? **8.** Яку роль у віршах Верлена відіграє звукопис? **9.** Чому в поезіях Верлен найчастіше використовує дієслова теперішнього часу? **10.** Визначте художні засоби, до яких Верлен вдається найчастіше. **11.** Використовуючи текст вірша «Мистецтво поетичне», сформулюйте судження, якою, на думку Верлена, має бути справжня поезія. **12.** Чи вдалося поетові у вірші «Так тихо серце плаче...» дотриматися тих вимог до віршування, які він проголосив у «Мистецтві поетичному»? **13.** Знайдіть у вірші «Так тихо серце плаче...» обрамлення та повтори. Якою є їхня роль у тексті? **14.** Визначте у вірші «Так тихо серце плаче...» засоби сугестії. Яка їх роль у творі? **15.** Як ви розумієте вислів Верлена: «Найперше — музика у слові...»? Чи згодні ви з думкою Н. Буало, що треба «вчиться мислити, а потім вже писать»? Чия точка зору, Буало чи Верлена, вам ближча? Відповідь аргументуйте.



16. Знайдіть з-поміж віршів Верлена той, який відповідав би «пейзажеві» вашої душі. **17.** Використовуючи поради Верлена з «Мистецтва поетичного», створіть власний «пейзаж душі» (за бажанням). **18.** Прослухайте вокальну мініатюру «Так тихо серце плаче...» Клода Дебюссі з вокального циклу «Забуті арієти». Чи вдалося композитору відтворити настрої вірша? Яку роль у музичному творі відіграє партія фортепіано? **19.** Напишіть твір за творами Верлена на одну з тем:

- «Про музику лиш треба дбати...»;
- «Так тихо серце плаче...»;
- «Послухайте цю ніжну пісню...»;
- «Туди, де далеч непохмура...»;
- «Неголосні млосні пісні...».



АРТЮР РЕМБО

(1854–1891)

Хлопчичок прийшов із Шарлевілю,
Мученик вернувся в Шарлевіль.
Л. Костенко

Життєвий і творчий шлях

Молоді паризькі поети творили нову, модерну поезію й марили фантасмагоричними творами свого, як вони його називали, «учителя й бога», який несподівано зник. А в цей час «син сонця» марив... мільйоном франків і заробляв його в африканських авантюрах, аби потім повернутися до Франції, одружитися, бажано з мільйонершою, і, можливо, навіть видавати журнал...

Скількох молодих геніїв вирвала смерть із літератури! Однак де це бачено, щоб геній сам відмовився від своєї геніальності?! А з Артюром Рембо трапилося саме так.

Жан Ніколя Артюр Рембо народився в містечку Шарлевілі в Арденах. Чи знав він, що таке материнська любов? Навряд. Принаймні багато дослідників пояснюють шокуюче бунтарство поета конфліктом з родиною, а точніше — з матір'ю. Є свідчення, що вона сама утримувала родину, навіть перебувала у своєрідній опозиції до мешканців Шарлевіля. Головним у житті цієї жінки були гроші: поетичними спробами Артюра вона зацікавилася лише тоді, коли дізналася, що вони можуть принести певний прибуток. Проте щоразу чекала на повернення сина, голодного й обірваного, зі своїх мандрів.

Про геніальність Артюра розповідали легенди. Його успіхи в навчанні вражали: він був першим учнем, отримав багато нагород, які згодом продав в одній зі своїх мандрівок. У школі ним надзвичайно пишалися, вірш ***«Новорічні подарунки сиріт»***, який він написав у п'ятнадцять років, розпочинає майже всі його збірки. Директор колежу (як виявилося — пророчо) сказав: «Рано чи пізно цей хлопчик примусить про себе говорити, це буде або геній добра, або геній зла».

Чотири рази Артюр утікав із дому, навіть приїздив до Парижа... У сімнадцять років він знову прибув до столиці на запрошення Поля Верлена. Найвідоміші вірші Артюра Рембо тоді вже були написані.

Це був дивний юнак, який не визнавав жодного авторитету, жодних правил і обмежень. Кажуть, сам Віктор Гюго прихильно називав Рембо «Шекспіром-дитиною». Юний геній, здавалося, не переймався долею своїх творів. З його дірявих кишень часто випадали вірші,

записані на якихось клаптиках паперу. Автографи своїх творів Артюр Рембо залишав будь-де, будь-коли й будь-кому. Його завершена збірка віршів «Натхненне полювання» безслідно загубилася в квартирі Верлена, який доклав багато зусиль, щоб надрукувати твори Рембо, по пам'яті відновлюючи вірші свого юного друга.

Артюра Рембо турбували зовсім інші питання. Він критикував усе: буржуазну мораль, політичний устрій, сучасну поезію. Юнак улаштовував ексцентричні скандали, для перебудови світу склав власну конституцію, а в поезії намагався знайти універсальну мову.

Артюр Рембо розповідав, що брав участь у Паризькій комуні й навіть був присутнім при її падінні (1871). Дехто з дослідників у цьому сумнівається, але тогочасні події зображені в його творах. Ось гнівні рядки «поета-громадянина» з вірша ***«Паризька оргія, або Париж заселяється знову»*** (мається на увазі «заселення» Парижа «версальцями» після падіння Паризької комуни):

Падлюки, ось Париж! Заповнюйте вокзали!
А сонце висушить вогнем легень жарких
Бульвари, що колись скривавили Вандали.
Твердиня Заходу, одне із міст святих!..

Літературне відлуння

Ліна Костенко

Хлопчичок прийшов із Шарлевілю.
О Париже, це малий Рембо.
Не доводь його до божевілля,
постарайся вберегти або
хоч принаймні пожалій, щоб вижив.
Грубіян? Пробач, переросте.
Він не може звикнуть до принижень,
може, він скажений через те.

Він нестерпний? Дами і добродії!
Етику порушив, етикет?
Не доводьте дійсність до пародії,
вам нічого, але ж він поет!
Серед вас, чужих і бородатих,
може, йому снився Лангедок.
Я насмілюсь тільки нагадати,
що йому ж сімнадцятий годок!

Сни у нього ще не чорно-білі,
серце ще обурене на цвіль!
Хлопчичок прийшов із Шарлевілю,
Мученик вернувся в Шарлевіль.

Гидотні запахи вдихайте, о падлюки!
Вмочайте в трупний яд мотузку і стилет!
На тім'я владно вам свої поклавши руки:
«Загиньте в безумі!» — наказує Поет...

Переклад В. Ткаченка

Перебування в Парижі протягом 1871–1872 рр. надзвичайно вплинуло на творче зростання Артюра Рембо. У цей час він написав найкращі свої твори, зокрема вірш ***«П'яний корабель»***, і сформулював теорію про роль поета в суспільстві. На його думку, справжній поет — це ясновидець, який володіє таїною алхімії слова, це немов Прометей, викрадач вогню, що несе людству нову цивілізацію. Юний поет намагається поєднати звук і колір, винайти нові ритми й образи.

Артюр Рембо заперечував усі усталені норми віршування, натомість пропонуючи свої власні: «Я кажу, що треба стати ясновидцем, зробити себе ясновидцем, — писав Рембо в листі до поета П. Демені від 25 травня 1871 р. — Поет робить себе ясновидцем тривалим, безмежним і обґрунтованим розладом усіх почуттів. Придатні будь-які форми любові, страждання, безуму. Він сам шукає, сам виснажує себе всілякими отрутами, аби мати лише квінтесенцію. Невимовна мука, коли йому потрібна вся віра, уся надлюдська сила, тоді він стає найхворішим, найзлочиннішим, найпроклятішим серед усіх — і Найученішим! Бо він досяг невідомого. Тому що він викохав більше, аніж будь-хто, свою душу, і так багату! Він досягає невідомого і, божеволіючи, перестає розуміти свої видіння, — він їх побачив! І нехай він згорить під час свого зльоту від нечуваних і несказанних речей: прийдуть нові трудівники; вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!»

Така несамовита спрямованість Артюра Рембо до пошуку нового виходила навіть за межі модернізму, вона більше нагадує прагнення й естетичні програми митців-авангардистів.

Варто зазначити, що цю метафору поетичного мистецтва багато хто з послідовників Рембо сприйняв надто буквально. Проте в цій формулі бракує згадки про головне — до всього названого необхідна наявність не просто таланту, а геніальності, яка в Рембо, безперечно, була. То чи варто дивуватися, що в більшості з них нічого не вийшло?



Артюр Рембо

Кажуть, що все творче (та й не лише творче) життя Артюра Рембо було суцільним експериментом. Мабуть, так воно і є, оскільки поет був невтомним руйнівником усіх усталених схем і



Пам'ятник А. Рембо.
м. Шарлевіль-Мезьєр. Франція

норм і водночас сміливим дослідником нових шляхів у мистецтві. Тож не дивно, що чилійський поет Пабло Неруда відзначив цю рису творчого потенціалу французького поета-символіста: «Перебудувавши всю естетику, Рембо зумів відкрити шляхи до найнеймовірнішої краси».

Подорож з Верленом Бельгією та Англією, на жаль, стала для Рембо фатальною. Уже написані вірші в прозі ***«Осяяння»*** (1872–1873) й тираж чи не єдиної надрукованої за життя збірки — книжки роздумів у прозі й віршах ***«Сезон у пеклі»*** (1873) — Рембо майже повністю спалив. Верлен намагався зібрати вірші свого друга й надрукувати їх.

Після 1873 р. Артюр Рембо не написав жодного віршованого рядка. Поет зник. Згодом Альбер Камю назве те, що сталося з ним, духовною смертю, а люди, які особисто не знали поета, не могли пов'язати геніальні вірші пристрасного бунтаря з людиною, яка блукала світами в пошуках доброго заробітку. Проте й у цих блуканнях Рембо був непересічним.

Африка, де Артюр Рембо вирішив заробити свій мільйон, для європейця була тоді небезпечною країною. Декілька разів він заробляв чималі гроші й витрачав їх. Він жив у містечку Харарі, де до нього побувало лише двоє французів. Ризик і смертельна небезпека — його постійні супутники на Чорному континенті. У Парижі все частіше друкували вірші Артюра Рембо, а він, здавалося, більше переймався своїм підприємництвом. Щоправда, у бюлетенях Географічного товариства можна натрапити на якогось Рембо, який першим серед європейців потрапив у Бубассу. Та хіба мало людей з однаковими прізвищами?!

Життя ніби потроху налаштовувалося: більш-менш значні кошти Артюр посилав матері (вона на них, усупереч його волі, купувала землю), можна було вже повернутися до Франції та одружитися... Проте хвороба зруйнувала всі плани Артюра. Нестерпний гострий біль у коліні виявився саркомою. У Марсельському госпіталі Рембо прооперували, але було вже пізно...

Короткий запис у реєстраційній книзі повідомляв, що 10 листопада 1891 р. о 10 годині у віці 37 років помер негоціант Рембо. В ос-

танню путь поета проводжали мати і сестра. Молоді монмартрські поети в цей час марили його «Голосівками» й намагалися творити нову поезію...

Незабаром після смерті Артюра Рембо С. Малларме написав про нього: *«Він немов... метеор, спалахнув і погас»*. Проте промені його думки й творчості помітні й нині.

«ВІДЧУТТЯ»

Поезія «Відчуття» належить до першого періоду творчості шарлевільського вундеркінда (1869 — травень 1870 р.). Вона, як і всі інші твори цього часу, написана олександрійським віршем, що був утіленням «правильного» французького віршування і зазвичай представлений в українських перекладах як шестистопний ямб. Настрої поета тієї пори знайшли своє найкраще відображення в одному з його листів: «Що ви від мене хочете, я впертий у своєму обожнюванні вільної волі...» Саме таким «упертим в обожнюванні вільної волі» постає ліричний герой вірша «Відчуття». Його шлях спрямований уперед і в майбутнє, що підкреслює часова форма дієслів, використаних у поезії: *«йтиму»*, *«колотиме»*, *«почну топтати»*, *«відчує»*, *«дозволю овівати»* тощо. Він, сповнений величних і піднесених почуттів, наче завмер в очікуванні безкінечної дії, щоб розчинитися чи злитися з Природою, стати душею світу.

Цей вірш Артюра Рембо суголосний поезії Шарля Бодлера «Вечорова гармонія». Однак якщо в ліричного героя Бодлера вечорова гармонія пробуджує елегійні почуття, навіяні *«меланхолійним вальсом»* та *«очманінням млосним»*, то в героя Рембо, який мріє *«бродягою»* вирушити невідомо куди, *«блакитні вечори»* викликають захоплення.

Безкінечна дорога й людина на ній — один з улюблених мотивів і символів світової поезії. Так, він часто зустрічається у творах російського поета-романтика М. Лермонтова, де картини нічного пейзажу увиразнюють трагічну самотність ліричного героя:

Небеса прекрасні та безкраї!
Спить земля в промінні голубім...
Чом же серце з болю завмирає?
Жду чого? Жаліюся за чим?

Переклад М. Рильського

Натомість у ліричного героя Рембо все не так. Природа надихає його, він відчуває себе її частиною. **Він не самот**ній, хоча навколо і немає людей, адже навколишній світ — блакитний вечір, трава, сте-

пова свіжість, вітер — такі ж, як і він сам, органічні частки Всесвіту, і це сповнює його душу безмежною любов'ю:

Отож мовчу собі, сповільнюю ходу.
В душі безмежної любові лиш припливи;
Все далі й далі, мов бродяга той, піду,
З Природою, немов із жінкою, щасливий.

Переклад Г. Кочура

«П'ЯНИЙ КОРАБЕЛЬ»



П. Монемі. Кораблі під час бурі. *Фрагмент. Початок XVIII ст.*

Вірш «П'яний корабель» належить до другого періоду творчості поета, який отримав назву «ясновачення». Він був написаний у 1869 р., коли Рембо було лише п'ятнадцять, а через два роки автор суттєво переробив цей твір. У 1883 р. поезія була опублікована без його відома й дозволу. Ця подія знаменувала виникнення нової системи поетичного світобачення, що характеризується посиленою метафоричністю, створенням «зашифрованих» образів, символів, завдання яких — розповісти про незвідане й несказане.

Центральним у вірші є образ корабля, що мандрує океанськими просторами, адже його команда, яка повинна була тримати курс, загинула:

За течією рік байдужим плином гнаний,
Я не залежав більш од гурту моряків:
Зробили з них мішень крикливі індіани,
Прибивши цвяхами до барвних стояків.

Переклад В. Ткаченка

Від цієї безмежної свободи, якої раніше йому так не вистачало, корабель ніби сп'янів. Бурі пошматували його, стихія несе невідомо куди, але він, хоча й передчуває свою загибель, неймовірно щасливий і не бажає повертатися туди, де все спокійне і розмірене:

І я, купаючись у ваших млостях, хвилі,
Не можу більше йти в кільватері купців,

Під оком злих мостів я пропливать не в силі,
Ані збивать пиху з вогнів і прапорів.

Переклад В. Ткаченка

Несподівані метафори, затемнені символи, дивні видіння, ритміка й музичність вірша захоплюють читача і здається, що в цю круговерть неба, води й вітру потрапили ми самі, а не самотній корабель, що сп'янів не стільки від розлитого на палубі вина, скільки від вітру неочікуваної безмежної свободи, з якою він навіть не знає, що робити. Феєрія морських картин вражає, особливо якщо взяти до уваги те, що поет жодного разу не бачив справжнього моря.

Вірш має дві стрижневі лінії. Перша — зовнішня — це опис мандрівки корабля, картин і видінь, що зустрічаються на його шляху:

Я бачив, як шумлять драговини та верші,
Де в комишах гниє морський Левіафан!
Як падають у штиль гігантські хвилі перші,
Як даль врізається в бездонний океан!..

Переклад В. Ткаченка

Друга — внутрішня — це опис стану вільної від будь-яких обмежень душі:

Я блискавицями роздерте небо знаю,
Прибої, течії, смеркання голубі,
Світанки, збуджені, мов голубині зграї,
І те, що може лиш примаритись тобі.

Переклад В. Ткаченка

Якщо на початку вірша ці дві лінії існують паралельно, то потім вони переплітаються, перетворюючись на неподільне ціле. Вони наповнені протилежними почуттями: з одного боку, завзятість і захоплення безмежною волею, з іншого — тривога й страх загубитися в цьому безмірі назавжди. Образи вірша, конкретні та чуттєві на початку:

Скажено хлюпали припливи океанські,
А я, колись глухий, як мозок дітвори,
Все за водою плив! І заколот гігантський
Зняли півострови, простори і вітри, —

поступово втрачають чіткість і трансформуються в абстрактно-символічні картини буття:

Я сонце споглядав у пострахах містичних,
Що зблисло згустками фіалкових промінь;
Буруни злі, немов актори драм античних,
Віконничний свій дрож котили в далечінь.

Переклад В. Ткаченка

Реальність, видимий світ розчиняються у фантастичних маренних і сугестивних замовляннях:

Архіпелаги зір та острови незнані
Я зрів, де небеса відкриті для плавців:
— В такі-от ночі ти дрімаєш у вигнанні,
О зграє злотих птиць, снаго прийдешніх днів?

Переклад В. Ткаченка

Однозначно розтлумачити символіку «П'яного корабля» неможливо. Однак символ тим і цікавий, що має безліч значень *«темний у останній своїй глибині»*. Для когось ця «маленька одіссея» — подорож у пошуках шляхів повернення до самого себе, до своєї Ітаки. А для інших — ще одна незбагненна реалізація міфологеми «Летючого голландця», яка так суголосна тисячам її інтерпретацій в історії людства (чи не тому він *«за Європою прадавньою тужив»*?). А ще для когось цей вірш є пророцтвом, яким поет ніби провістив свою трагічну долю. Адже в засмученому хлоп'яті, що в калюжі *«пускає в присмерку» «вутлий корабель»*, угадується підліток Рембо, який прагне вирватися з міщанського середовища, яке оточувало його в провінційному Шарлевілі.

Розмірковуючи про завдання поезії, Артюр Рембо писав і про долю поета, який досягає невідомого і, божеволіючи, сам перестає розуміти свої видіння. Однак він і тільки він їх побачив! Тож йому є що сказати у творчості. В одному з листів «алхімік поезії» безжально пророкує поетові долю метеорита: «І нехай він згорить під час свого злету від нечуваних і несказанних речей: прийдуть нові трудівники; вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!»

Хіба не можна сказати те саме й про ліричного героя його геніального вірша «П'яний корабель»?..

«ГОЛОСІВКИ»

Вірш «Голосівки» (1871), створений шістнадцятирічним поетом, сприймався символістами як своєрідний поетичний маніфест. У цьому сонеті Рембо, як і Бодлер («Відповідності»), намагається віднайти відповідності між кольором і звуком, низьким і піднесеним, потворним і прекрасним: *«Якогось дня я, голосні, розкрию ваші витоки таємні»*. Він пропонує новий принцип формування образу, що будується на вільній асоціації між звуком і кольором:

***А** — чорних мух корсет, довкола смітників*
Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;

Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне.

Переклад Г. Кочура

Сприймання голосного звуку за кольором означало, що в поезіях символістів слово повністю втрачає загальновживане лексичне значення і означає те, що хоче поет. Відтак воно має сприйматися за певними звучаннями й асоціаціями, які І. Франко називав «механікою творчого натхнення». Тому картини, які виникають під впливом такого навіювання, і є метою поетичної творчості. Усе зрозуміле й просте (якщо його розглядати поза межами поетичного зв'язку) у поезіях А. Рембо ставало непізнанним і символічним:

О *— найверховніша труба, що проникає скрізь у дивні дива,*
Мовчання, у якому Ангели й світи перетинаються стрімливо,
Омега — ***О****, його очей проміння фіолетове прекрасне.*

Переклад Ю. Покальчука

Цей вірш також має безліч різноманітних, іноді навіть суперечливих тлумачень. Для одних це простий перелік звуків і кольорів, що виникали в уяві поета від спогадів про звичайну

Літературне відлуння

У вірші українського поета, перекладача і літературознавця Ігоря Качуровського ***«З наслідувань французькій»*** помітне відлуння поезій А. Рембо («П'яний корабель») і Ш. Бодлера («Альбатрос»).

Заплутаним, кривим і ламаним зигзагом
Мандрує корабель з чиїмось гордим стягом
З розбитим корпусом, зі зламаним рулем,
І білий альбатрос висить над кораблем.

Від сонця бронзові, обвітрені та босі
Знічев'я вештаються тут і там матроси
Усе їм ба́йдуже, лиш ром був би огнистим
І сріблом гаманці побрязкували чистим.

У пасажирів — сплін. Нудьга їх пойняла.
Їх мізки мізерні спекота розпекла.
Їм правди не знайти і думки не збагнуть:
«Куди ж ми всі пливем? І де скінчаєм путь?»

Ніхто не відчува тривоги і омани,
Спокійні, як завжди, всі рухи капітана.
Та знає, де маяк, і гавань, і земля,
Лиш білий альбатрос над носом корабля.

Переклад Ю. Ковбасенка



Пам'ятник А. Рембо.
м. Париж

розмальовану абетку, за якою діти навчаються читати, тобто усвідомлювати букви, звуки і значення слів, адже читання — надзвичайно складний розумовий процес. Для інших поєднання змісту «Голосівок» зі стрункою формою класичного італійського сонета стало уособленням символістського пошуку «відповідностей» між різними началами життя, «взаємного зв'язку невидимих законів» Всесвіту. Ліричний герой намагається пізнати світ у всій його повноті. Він не боїться ані його потворності, ані божественності.

Через деякий час Рембо в ***«Алхімії слова»*** знову повернеться до цього вірша: «Я винайшов колір голосних! — «А» — чорне, «Е» — біле, «І» — червоне, «О» — синє, «У» — зелене. — Я погодив форму й плин кожної приголосної і тішив себе надією за допомогою інстинктивних ритмів винайти таке поетичне слово, яке рано чи пізно буде доступне всім почуттям. Я зберігав тлумачення. Спочатку це було навчання. Я записував безгоміння ночі, я занотовував невимовне. Я фіксував запаморочення».

У цьому прагненні «занотувати невимовне», «зафіксувати запаморочення» і полягає таємниця величі поетичного генія Артюра Рембо й витоки його творчої трагедії.

1. Складіть хронологічну таблицю життя й творчості А. Рембо. **2.** Визначте провідні теми й мотиви лірики А. Рембо. **3.** Як ви розумієте значення слів «осяяння» та «яснобачення»? Який зміст укладав у них А. Рембо? Чи можемо ми вважати його поезію «осяянням», а самого поета «ясновидцем»? Відповідь аргументуйте. **4.** Якими були основні художні принципи символістів? **5.** Які новаторські відкриття в поезії здійснив А. Рембо? Чому символісти вважали Рембо і Верлена провісниками нової поезії? **6.** Порівняйте вірш А. Рембо «Відчуття» з поезіями М. Лермонтова «На дорогу йду я в самотині...» та Ш. Бодлера «Вечорова гармонія». Чим ці твори подібні, а чим відрізняються? **7.** Яку роль у вірші «Відчуття» відіграють дієслова майбутнього часу? Що відчуває ліричний герой? **8.** Чому слово «Природа» у вірші написане з великої літери? Яке навантаження в тексті воно має? **9.** Поясніть зв'язок між назвою і станом ліричного героя поезії «Відповідності». **10.** Яким до загибелі команди (військовим, пасажирським чи торговим) був корабель із вірша «П'яний корабель»? Чи відноситься це до розу-

міння символіки образу п'яного корабля? Як цей образ-символ розумієте ви? **11.** Знайдіть у вірші посилання на конкретні географічні об'єкти. Чи можна за ними відтворити маршрут подорожі корабля? Яку роль вони відіграють у тексті? **12.** Знайдіть у тексті образи, метафори й символи, які вразили вас найбільше, та поясніть їх. Чи легко це було зробити? Чому? **13.** Чого більше у вірші з вашої точки зору — захоплення безмежною свободою чи тривоги за майбутнє? Висновки аргументуйте цитатами. **14.** Як ви вважаєте, за якою *«прадавньою Європою» «тужить»* п'яний корабель? Чому він більше не може *«йти в кільватері купців»* і не в силах пропливати *«під оком злих мостів»*? **15.** Чи можете ви повірити в те, що цей вірш написав ваш ровесник? Чому? **16.** З якими кольорами асоціюються голосні в сонеті «Голосівки»? **17.** Пригадайте, яким має бути класичний італійський сонет, і спробуйте пояснити, чи випадково поет-новатор обрав для свого вірша саме цю поетичну форму. **18.** Порівняйте «Голосівки» А. Рембо з «Відповідностями» Ш. Бодлера. Чи можна стверджувати, що юний поет полемізує зі своїм попередником? Чому саме ці вірші поети-символісти проголосили програмовими? **19.** Які слова в сонеті «Голосівки» написані з великої літери? Чи випадково вони всі зосереджені в останній (синтезуючій) строфі вірша? **20.** Сонет починається літерою А, в останньому його рядку йдеться про літеру «омега». Чи має ця літера символічне значення? А що в неї вкладав Рембо? Що означає вислів «від альфи до омеги»?



21. Спробуйте створити мультимедійну презентацію на теми віршів А. Рембо з використанням музики й живопису. **22.** Напишіть за поезіями А. Рембо твір на одну з тем:

- «Геній, який відмовився від геніальності»;
- «Я блискавицями роздерте небо знаю»;
- «Я винайшов колір голосних!»;
- «Бунтівний геній»;
- «Хлопчичок прийшов із Шарлевілю, мученик вернувся в Шарлевіль *(Л. Костенко)*»;
- «Осяяння Артюра Рембо».



ОСКАР УАЙЛЬД

(1854–1900)

Глядача, а не життя — ось що, власне, відображає мистецтво.

О. Уайльд

Життєвий і творчий шлях

Є люди, які, промайнувши неначе метеор на небосхилі, зникають, щоб залишитися в людській пам'яті яскравою зіркою. Таким був Оскар Уайльд — «король життя», «принц парадокс», як називали його сучасники. Здається, його життя було уособленням XIX ст. Недаремно ж сам письменник вважав, що йому, дитині XIX ст., у столітті новому, XX, робити нічого. Коли друзі в його останній день народження побажали імениннику довгих років життя, Уайльд усміхнувся й сказав: «Я вже не переживу нашого століття. Піду разом із ним. Ми були створені одне для одного, а майбутньому століттю я не зміг би дати нічого нового...»

Оскар Фінгал О'Флаерті Уїлс Уайльд народився в чи не найзнаменитішому в середині XIX ст. будинку Дубліна. Там мешкала родина відомого лікаря, батька сучасної отології (науки про хвороби вуха), сера Вільяма Уайльда. За успіхи в медицині він отримав титул баронета, а поміж його пацієнтів були особи королівської крові. Свого сина сер Вільям Уайльд назвав Оскаром, оскільки таке ім'я мав його колишній пацієнт — король Швеції. Мати Оскара, онука відомого англійського письменника Чарльза Метьюріна, свого часу була діячкою ірландського національно-визвольного руху, збирала кельтський фольклор (як і її видатні земляки Роберт Бернс і Вальтер Скотт) і писала вірші, а свій родовід виводила аж від великого Данте Аліг'єрі! Тож дитинство в майбутнього письменника було цікавим: пізнавальні подорожі з батьком по Ірландії (сер Вільям мав хобі — археологію), бурхливі зібрання шанувальників словесності в популярному літературному салоні його матері, навчання в одній із найкращих шкіл країни. Листи його матері були пересипані перлинками парадоксального гумору (тож, мабуть, славнозвісна парадоксальність Оскара Уайльда успадкована генетично). Ось фрагмент

одного з цих листів: «Оскаре, любе моє дитятко, не рви одягу. Адже порваний одяг ще не є ознакою геніальності». Отже, «геніальність» майбутнього письменника програмувалася з дитинства. Щоправда, якраз про одяг юному Оскару нагадувати було зайвим, оскільки його прискіплива й навіть перебільшена увага до свого зовнішнього вигляду ввійшла в історію.

Оскар Уайльд добре навчався в школі, а дублінський коледж Трійці (Триніті-коледж) закінчив із відзнакою. Потім навчався в коледжі св. Магдалини в Оксфорді. Успадкувавши від батька працелюбність, а від матері — вишуканий естетичний смак, Оскар Уайльд постійно здобував на конкурсах стипендії для подальшого навчання (як у Триніті-коледжі, так і в Оксфорді), у такий спосіб звільняючи батьків від суттєвих фінансових витрат. Та й протягом подальшого життя він постійно самовдосконалювався: багато читав, був у курсі новин мистецького життя, добре орієнтувався у світовій літературі, вивчав і високо цінував народну пісенну творчість, зі знанням справи й глибокою повагою писав про художню майстерність О. де Бальзака, Л. Толстого і Ф. Достоєвського.

В Оксфорді майбутній письменник цікавився античною літературою та культурою, італійським мистецтвом і блискучими лекціями Джона Рескіна[1] про мистецтво. Під їхнім впливом Уайльд захопився ідеями «естетичного руху», що проповідував необхідність відродження краси в повсякденному житті як засобу подолання практицизму буржуазного суспільства (чи не модифікація тієї самої формули про «красу, яка врятує світ»?). Згодом Оскар Уайльд писав Джону Рескіну: «У Вас є щось від пророка, від священика, від поета; до того ж боги наділили Вас таким красномовством, яким не наділили нікого іншого, тож Ваші слова, сповнені полум'яного почуття і чудесної музики, примушували глухих з-поміж нас почути, а сліпих — прозріти».



Оскар Уайльд

Оксфорд на той час був своєрідним клубом аристократичної та заможної молоді. Аби жити так, як оксфордська «золота молодь», Уайльд коштів не мав, тому й обрав шлях усамітнення та пошуку краси. Саме в

---

[1] *Рескін Джон* (1819–1900) — англійський теоретик мистецтва, художній критик, який виступив проти цивілізації, ворожої мистецтву, яке сприймав як синтез природи, краси й моральності; закликав до відродження «творчого» середньовічного ремесла й колективної організації художньої творчості.

Nota Bene

Дендизм — побутове явище естетичного плану, відтворене в європейській літературі першої половини XIX ст. Виник у Англії наприкінці XVIII — на початку XIX ст. як форма боротьби аристократії з енергійно наступаючою буржуазією у сфері побуту й світогляду. Прагненню буржуа дотримуватися усталених моральних норм і смаків дендизм протиставляв культ своєрідної особистості, ворожої всьому банальному, тривіальному, а дещо грубуватому буржуазному комфорту — витончену вишуканість зовнішності, манер і обстановки.

Представники дендизму справедливо заперечували вульгарне розуміння цього терміна як «мистецтва пов'язувати краватку»: франтівства, схильності до вишуканості в одязі, адже це цілий світогляд, головною в якому була ідея про природну нерівність людей у сфері витонченого. Політичній перемозі буржуа протиставлялась «естетична перемога» аристократів.

З Англії дендизм поширився в Європі, стаючи, наприклад, у Франції своєрідним «естетичним викликом» владі буржуа (на кшталт П'єра Ругона), а в Росії — військово-бюрократичному абсолютизму. Він привернув увагу письменників.

Оксфорді він дебютував як письменник. Його збірка ***«Вірші»*** (1881) мала неабиякий успіх у читачів. Рання поезія Уайльда вишукано орнаментована, шліфована, у ній відчутний сильний вплив французького символізму. Приблизно тоді ж були написані ліричні, піднесені за стилем і змістом казки ***«Щасливий принц»***, ***«Соловей і троянда»***, ***«Молодий король»***, які й нині є улюбленими серед дітей.

Ще навчаючись в Оксфорді, Уайльд відвідав Грецію та Італію. Він був вражений красою цих країн, а надто — культурною спадщиною античного світу. Тоді ж за поему ***«Равенна»*** він одержав престижну Ньюдигейтську грошову премію, яку заснував сер Роджер Ньюдигейт у XVIII ст. для студентів Оксфордського університету — переможців щорічного конкурсу поем. Свого часу цю ж премію одержав і Уайльдів кумир Джон Рескін, про якого згодом він сказав: «Завдяки магії своєї особистості й музиці своїх слів Рескін познайомив нас у Оксфорді з тим сп'янінням красою, яке становить таїну еллінського духу, і з тим пориванням до творчої сили, що становить таїну життя».

Закінчивши Оксфордський університет (1879), Уайльд переїхав до Лондона. Квартира в богемному районі, убога й погано вмебльована, була для нього лише місцем ночівлі. Проте перший виїзд юнака у світ запам'ятався надовго. Адже він став палким прихильником дендизму, а свій вихідний костюм сам називав «другою після Лютера[1]

[1] *Мартін Лютер* — пастор, великий реформатор християнської церкви, а його епоха названа «добою Реформації». Історики вважають, що лютеранська проповідь не лише дала поштовх, а й була поворотним моментом у зародженні, визначивши дух Нового часу. Отже, ця фраза О. Уайльда — теж один з виявів його тонкого, парадоксального гумору.

великою реформою»: короткий оксамитовий жакет, сорочка з м'якої тканини з відкидним коміром, довга краватка, атласні штани до колін, шовкові панчохи, неглибокі туфлі зі срібними пряжками, на голові берет, лимонного кольору рукавиці, а в руках — соняшник. І це тоді, коли традиційний одяг джентльмена був консервативним і підкреслено простим — чорний фрак! Письменник став законодавцем моди: у газетах досить докладно описувалися його жилети, а крій штанів Оскара іноді відтісняв на другий план політичні новини на газетних шпальтах. У житті він суворо дотримувався естетичного принципу: «Потрібно або самому бути витвором мистецтва, або носити витвір мистецтва на собі».

До того ж Уайльдом почали «пригощати» відвідувачів аристократичних салонів: «Приходьте обов'язково, не пошкодуєте — сьогодні в нас обіцяв бути цей ірландський дотепник!»

Майбутній письменник заробляв на життя газетними статтями. Однак він вважав себе не журналістом, а вчителем естетики, і скоро став уособленням естетизму. Карикатури на Уайльда постійно з'являлися в газетах, у деяких п'єсах його впізнавали в образах блазнів, а успіх його першої збірки пояснювали не якістю віршів, а славнозвісним беретом і карикатурами.

Так, Стендаль у «Червоному і чорному» зображує тип російського денді — князя Коразова, який викладає Жульєну Сорелю правила «вищого дендизму», що полягали в тому, щоб нічому не дивуватися, вражаючи несподіваністю, самому бути незворушним; іти геть, щойно досягнутий потрібний ефект.

Дендизм привернув увагу Пушкіна, а образ Євгенія Онєгіна можна вважати одним із найдовершеніших його втілень у світовій літературі. Про це свідчить і виховання героя, і його книжкові смаки, і весь життєвий уклад, і рання пересиченість життєвими втіхами і навіть вишукана ошатність:

Дістав Онєгін мій свободу,
Остригся під останню моду,
Як dandy той причепурився
І в колі вищому з'явився.

Переклад М. Рильського

Тож своєрідність і витонченість культурних інтересів, марнославство, гордовита незалежність і культ власної особи (тільки в епілозі роману Онєгін переживає особисту драму й перероджується) — усе це створює закінчений образ європейського денді.

У другій половині XIX ст., уже в іншій соціально-економічній обстановці, спроби відродження дендизму були здійснені в Англії Оскаром Уайльдом. У Франції денді був Шарль Бодлер.

Однак гонорар за збірку «Вірші» закінчився дуже швидко, працювати в газетах не хотілося, і «принц парадокс» погодився на несподівану пропозицію одного лондонського театру, який поставив оперету, в одному з персонажів якої лондонці впізнавали самого дивака-естета Оскара Уайльда. Вистава в столиці Великої Британії стала надзвичайно популярною, і трупу запросили до Америки. Однак керівництво театру розуміло, що про естетизм за океаном нічого не знали, тому й не всі сюжетні ходи та жарти цієї вистави

могли належно оцінити. Тоді письменнику запропонували поїхати до Америки, аби прочитати там лекції з естетики та ще показати себе як «живу ілюстрацію» до згаданої оперети. За свої вірші Уайльд був удостоєний почесного звання «професора естетики», що дало йому можливість виступати в ролі лектора в Новому Світі.

«Чи не хочете щось задекларувати?» — запитали його прикордонники. «Нічого, — відповів майбутній лектор у своїй звичній манері, — окрім своєї геніальності». Звісно, це було нескромно, але він анітрохи не перебільшував, оскільки вже перша лекція в Нью-Йорку («Ренесанс англійського мистецтва») зробила його знаменитим. «Ми марнуємо своє життя на пошуки його сенсу, — завершив свій виступ заокеанський естет. — Так ось запам'ятайте: сенс життя — у мистецтві!» Зал вибухнув оплесками.

А в Бостоні місцеві денді — декілька десятків студентів із Гарварда — перед виступом Оскара Уайльда прийшли до зали в смокінгах, коротких бриджах, перуках із зеленими стрічками та із соняшниками в руках. Вони хотіли вразити його, «скопіювавши» манеру вдягатися. Уайльд спокійно вийшов на сцену і розпочав читати лекцію, а згодом, кинувши побіжний погляд на «американських денді», виголосив із ледь прихованою іронією: «Я вперше проситиму Всевишнього звільнити мене від послідовників!»

Однак найбільший успіх лектор мав у віддалених штатах, де промовця тоді могли навіть убити за те, що він, наприклад, повернувся спиною до зали. Натомість Уайльдом публіка була захоплена, особливо ж імпону-

Nota Bene

Естетизм виник в Англії наприкінці XIX ст. як реакція на стриманий стиль вікторіанської доби. Філософським підґрунтям зародження таких поглядів була ідея «мистецтва заради мистецтва», що існувала ще від античних часів. Представники естетизму не лише вивищували мистецтво й проголошували його самоцінність, а й навіть розглядали його як первинне стосовно до життя.

Естетизм був своєрідною противагою реалізму, який орієнтував митців переважно на вирішення соціальних проблем. На його формування вплинули філософські ідеї Джона Рескіна й Волтера Пейтера, а найяскравішим митцем-практиком був Оскар Уайльд. Естетична теорія викладена в його книжці «Задуми» (1891), а діалогічний вступ до неї — «Занепад мистецтва брехні» — став своєрідним маніфестом цього мистецького явища. У ньому висвітлюється суперечка про кризу в мистецтві та шляхи виходу з неї. Сиріл закликає повернутися до природи, наслідувати її в мистецтві. Натомість Вів'єн заперечує правдивість реалістичних творів, вважає, що життя наслідує мистецтво. Мистецтво є самодостатнім і самоцінним естетичним явищем, яке не закорінене в дійсності й не містить жодних моральних настанов. «Картина не має жодного іншого сенсу, окрім власної краси», — заявив Уайльд.

вала людям манера лондонського денді спілкуватися без пихи з простим народом: лісорубами, ковбоями, шахтарями. Одного разу гірники навіть запросили його на бенкет... під землею, і він погодився. І так запанібрата з простим людом спілкувався той самий Уайльд, який свого часу після постановки своєї п'єси вийшов на сцену лондонського театру з цигаркою в зубах і заявив шокованій аристократичній «шовково-діамантовій» публіці: «Я розумію, що з мого боку нечемно курити у вашій присутності. Однак з вашого боку нечемно відволікати мене, коли я курю». Тож знамениті дендизм і снобізм Уайльда були нічим іншим, як позою, таким собі щитом, яким він прикривав свою вразливу душу.

У перервах між лекціями Уайльд інтенсивно працював. У США він видав мелодраму ***«Віра, або Нігілісти»*** (1882), де втілені бунтарські настрої молодого письменника, а також віршовану трагедію ***«Герцогиня Падуанська»*** (1883). Видатний ірландець побував у Кемдені, де мешкав Волт Вітмен. Цю зустріч Оскар Уайльд оцінив так: «Я прийшов туди як поет, аби поспілкуватися з поетом». Вітмен зустрів його в старому халаті й запросив до кімнати, захараченої газетами й журналами. Не знайшовши вільного стільця, Уайльд так і залишився стояти. А потім невістка Вітмена пригостила його вином з бузини. Згодом Уайльд скаже: «Якби це був навіть оцет, я випив би його без вагань, так я схиляюся перед великим стариганом».

Узагалі ж Оскар Уайльд мав у США шалений успіх, недаремно ж він жартівливо похвалився своєму знайомому: «Америку я вже цивілізував — залишились лише небеса!»

Після повернення з Америки письменник ненадовго завітав до Лондона, а потім — до Парижа, де познайомився і був визнаний найяскравішими діячами світової літератури: Полем Верленом, Емілем Золя, Віктором Гюго, Стефаном Малларме.

В особистому житті Уайльда теж відбулися зміни: він одружився і став батьком двох синів. У 1886 р. Уайльд писав оповідання, пізніше — казки.

Важко уявити тогочасний лондонський вищий світ без блискучих монологів Уайльда. Мабуть, вони й привертали увагу до його книжок, а не навпаки. Про нього казали: якщо коли-небудь була людина, яка говорила як боги, — то це Оскар Уайльд. Проте успіх головної книжки його життя — ***«Портрет Доріана Грея»*** — спочатку був невеликим. Справжнє визнання й неабиякі гроші принесли письменнику комедії, які йшли з незмінними аншлагами не лише в Англії, а й в Америці.

Зазначимо, що, як драматург, Оскар Уайльд зробив значний внесок в оновлення англійського театру другої половини XIX ст. Його діяльність була актуальною хоча б тому, що після творчості геніального В. Шекспіра до англійської драматургії ставилися

Ad Fontes

Парадокси від Оскара Уайльда

- Любов до самого себе — це початок роману тривалістю на все життя.
- Жінки мають дивовижну інтуїцію: вони пронюхують геть усе, окрім усього, що відоме всім.
- В Англії людина, яка двічі на тиждень не просторікує на моральні теми перед великою аморальною аудиторією, не може вважатися серйозним політиком.
- Мода — настільки нестерпний різновид потворності, що її доводиться міняти щопівроку.
- Джентльмен — це людина, яка ніколи не образить ближнього ненавмисно.
- В Англії з Америкою все однакове, окрім, звісно, мови.

високі вимоги, тож перед митцями-практиками стояла «висока планка». До того ж у цій сфері був певний застій. Отже, Уайльд узяв на себе нелегку роль оновлювача драматургії, змістивши акцент драми з легкої розважальності на постановку важливих життєвих проблем (згодом цю ж тенденцію блискуче продовжив його земляк, теж майстер парадоксу, Джордж Бернард Шоу, розробник «драми-дискусії»). У комедіях ***«Віяло леді Уїндермір»*** (1892), ***«Жінка, не варта уваги»*** (1893), ***«Як важливо бути серйозним»*** (постановка — 1895 р., опублікування — 1899 р.), а особливо найвідомішій з-поміж них — ***«Ідеальний чоловік»*** (1895) письменник геніально висміяв міщанську вікторіанську мораль, а також фальш і нікчемність «вищого світу». Так, у комедії «Ідеальний чоловік» авантюристка місіс Чівлі шантажує помічника міністра іноземних справ аристократа Роберта Чільтерна, який надзвичайно пишається своєю незаплямованою репутацією. Однак згодом виявляється, що він зробив кар'єру, продавши державну таємницю й отримавши в такий спосіб «стартовий капітал» (згадаймо брудні засоби кар'єрного зростання французьких буржуа Ругонів у романі Е. Золя).

Аж раптом у житті Оскара Уайльда все пішло шкереберть. Восени 1891 р. він познайомився з Альфредом Брюсом Дугласом. Дивна дружба цих людей і до цього часу не зовсім зрозуміла. Відомо тільки, що під час судового процесу над Уайльдом мати і брат Дугласа були на боці письменника й навіть обіцяли відшкодувати всі витрати. Проте батько Альфреда, лорд Куїнсберрі, постійно влаштовував йому сцени. За образливий лист, не без тиску Альфреда, Уайльд подав позов до суду, який виправдав лорда Куїнсберрі, а той, у свою чергу, подав зустрічний позов на Оскара Уайльда.



Оскар Уайльд

Письменнику радили виїхати з країни, але він, напевно, не вірячи в те, що його можуть кинути до в'язниці, або з якихось інших причин, залишився в Англії. Під час судового процесу Уайльд утратив усе: театри зняли з репертуару його п'єси, сини вимушені були залишити школу, кредитори розтягнули майно. Вирок — два роки ув'язнення й важкі роботи — юрба, що зібралася біля дверей суду, зустріла захоплено.



Оскар Уайльд. *1882 р.*

Ці два роки для Уайльда стали жахливими: голод, знущання й приниження були невід'ємною частиною тюремного життя. До того ж умови перебування у в'язниці й байдужість лікарів не дали можливості вилікувати хворобу вуха, що супроводжувалася болем і загрожувала глухотою (згодом Уайльд напише про це в листі до англійських урядовців). 19 травня 1897 р. письменника звільнили виплативши, мов на посміх, зароблені ним півсоверена. Друзі зібрали майже 800 фунтів, і якби Уайльд міг повернутися до повномасштабної літературної діяльності, цього було б досить. Проте в такому морально-психологічному стані він спромігся лише на своєрідну сповідь — ***«Баладу Редінзької в'язниці»***, надруковану спочатку анонімно, і листи про жорстокість режиму в англійських тюрмах... Його сповідь ***«De Profundis»*** була опублікована вже після смерті письменника (1905).

Через фінансову скруту Уайльд погодився на допомогу колишньої дружини, яка змінила прізвище і над усе боялася, аби ніхто не дізнався про її минулі родинні стосунки з Оскаром. Адже коли їхній старший син випадково прочитав у газеті про батьків судовий процес, він замкнувся в собі. Відтоді ніхто вже не бачив усмішки на його обличчі... Після виходу з в'язниці Уайльд теж змінив своє прізвище і став називати себе Себастьяном Мельмотом — так звали героя найвідомішого твору його прадіда Метьюріна «Мельмот Блукач».

На останку життя приготувало письменнику гіркий «парадокс» — син провідного лікаря-отолога Великої Британії помер від хвороби вуха. Останні роки життя Уайльд не покидав Париж, живучи там на гроші своїх друзів. Навіть помираючи (це сталося 30 листопада 1900 р.), він залишився творцем блискучих афоризмів: *«Я помираю, як і жив: не за коштами...»*

«ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН. ЙОГО ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ

Сюжет

Роман Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» своєю довершеністю нагадує витончені витвори мистецтва — еллінську амфору чи японську вазу. Художник Безіл Голлуорд малює портрет прекрасного юнака Доріана Грея і розмовляє зі своїм другом лордом Генрі Уоттоном. Незабаром з'являється й сам натурник, юна краса якого зачаровує Безіла й лорда Генрі: *«Цей юнак — з ніжними обрисами ясно-червоних уст, чистими блакитними очима, золотистими кучерями — був надзвичайно вродливий, його обличчя чимось викликало довіру»*. Нарешті портрет закінчено і, вражений його красою, Доріан мріє вголос: *«Якби портрет мінявся, а я міг завжди залишатися таким, як є!»* Розчулений Безіл дарує портрет юнакові.

За сприяння лорда Генрі Доріан поринає у світське життя: відвідує звані обіди, проводить вечори в опері. Він закохується в акторку Сибіл Вейн, *«дівчину літ сімнадцяти, обличчя в неї — наче квітонька, голівка грекині, а на голівці тій темно-каштанові коси заплетено. Очі її — немов бузкові плеса пристрасті, а вуста — пелюстки троянди...»* Вона одухотворено грає на вбогих підмостках театру в Іст-Енді (бідному районі Лондона) кращі ролі шекспірівського репертуару. Сибіл, яка живе впроголодь з матір'ю і шістнадцятирічним братом Джеймсом, сприймає Доріана як «Чарівного принца», який зійшов з небес. Проте він кохає не Сибіл, а зіграних нею героїнь. А закохана в Грея дівчина стала, за висловом лорда Генрі, *«грати Джульєтту, мов дерев'яна лялька»*. Відчувши свій провал як акторки, Сибіл зізнається Доріанові: *«Я могла вдавати любов, коли сама її не відчувала, але тепер, коли вона пече мене вогнем, я не можу»*. На це Доріан холодно відповів їй: *«Ви вбили моє кохання... Ви порожнє, бездарне створіння»*.

У розпачі дівчина скоїла самогубство, а портрет, подарований Доріанові, негайно відреагував на цей вчинок: на довершеному обличчі грецького бога з'явилася різка зморшка. Не на жарт стурбований, Доріан заховав портрет подалі від людських (і своїх) очей.

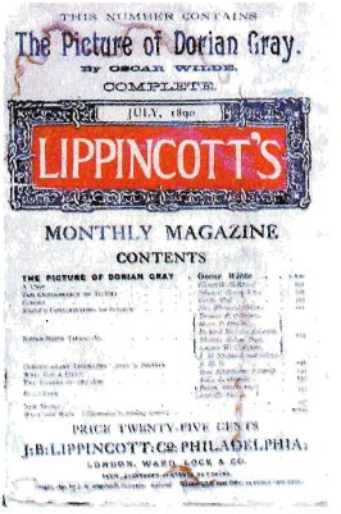
Подолати докори сумління Доріанові допоміг його послужливий «друг Мефістофель» — лорд Генрі, який дав йому книжку но-

Геній дотепу очима XXI ст.

У Лондоні на меморіальній дошці на будинку, де жив письменник, написано: «Тут жив Оскар Уайльд, дотепник і драматург».

І недаремно в 2007 р. британська газета «The Telegraph», провівши опитування, визнала Оскара Уайльда найдотепнішою людиною Великої Британії. «Принц парадокс» обійшов навіть самого Вільяма Шекспіра і Вінстона Черчілля!

вомодного французького автора, *«роман без сюжету і з одним тільки героєм... власне, психологічну розвідку про молодого парижанина, який у половині XIX століття намагався приєднати собі пристрасті й способи мислення минулих епох, щоб самому спізнати всі ті стани, через які будь-коли проходила людська душа»*. На Доріана книжка справила фатальний вплив. У наступні двадцять років (у романі вони вмістилися в один розділ) *«він усе дужче закохувався у власну красу і все більш зацікавлено спостерігав розклад власної душі»*. Немов законсервований у своїй ідеальній оболонці, він шукав розради в пишних обрядах і ритуалах чужих релігій, у музиці, колекціонуванні предметів старовини й коштовних каменів, наркотичних зіллях, що їх пропонували в ганебних притонах. І тут автор фактично заперечує свої ж висловлювання про те, що головне в житті — не сумління, мораль, а «чисте мистецтво» і краса. Ані перше, ані друге вже не втішає Доріана, який утратив моральні орієнтири. *«Брутальна лайка, гидосвітні притони, відчайна розбещеність, сама негідність злодіїв та всілякої потолочі,* — пише автор про нові уподобання «естета» Доріана, — *вражали тепер його уяву дужче, ніж усі вишукані творіння Мистецтва. Вони були якраз тим, чого він потребував для забуття»*. Приваблений гедоністичними спокусами, він раз по раз закохується, але кохати по-справжньому не здатний, тому не гребує сумнівними зв'язками й підозрілими знайомствами. За ним закріплюється слава бездушного спокусника молодих душ.


THIS NUMBER CONTAINS
The Picture of Dorian Gray.
By OSCAR WILDE.
COMPLETE.
JULY, 1890
LIPPINCOTT'S
MONTHLY MAGAZINE
CONTENTS
THE PICTURE OF DORIAN GRAY
PRICE TWENTY-FIVE CENTS
J.B. LIPPINCOTT CO. PHILADELPHIA.
LONDON, WARD, LOCK & CO.

Часопис, у якому був надрукований роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»

Безіл Голуорд намагається напоумити Доріана, але марно — у відповідь на справедливі докори той зі сміхом пропонує митцю глянути на справжнє обличчя свого колишнього кумира, відтворене на портреті, захованому в закутку. Замість прекрасного юного обличчя художник побачив

Nota Bene

Гедонізм (від латин. *hedone* — насолода, задоволення) — філософський напрям етики, що вважає радість і задоволення вищим благом і умовою щастя в житті. На відміну від насолоди у визначенні Епікура, поняття гедонізму найчастіше вживається в негативному сенсі для описання матеріально-орієнтованого, корисливого погляду на життя.





Д. Гордєєв. Портрет Доріана Грея

потворного хтивого старигана. Цього видовища не витримав і сам Доріан, звинувативши Безіла у своєму падінні. У нападі люті Грей убив Голуорда, а потім, шантажуючи хіміка Кемпбела (свого колишнього спільника по гульбищах), змусив його розчинити тіло Безіла в азотній кислоті, аби позбутися речового доказу свого чергового злочину.

І хоча до часу доля оберігала Доріана від загибелі (його ледь не застрелив брат Сибіл — Джеймс Вейн, який хотів помститися за смерть сестри), проте від всевидячого ока голуордового портрета він сховатися не міг, а тому прийняв радикальне рішення: *«Портрет цей — немовби його сумління... Ну, так він його знищить!»* Тож пізньої ночі, потай від усіх, Доріан накинувся на свій портрет із тим ножем (він, як і Родіон Раскольников сокиру, ретельно відчищав його лезо від крові), яким колись убив свого друга Безіла Голуорда. Слуги, які збіглися, почувши жахливий передсмертний крик, побачили в кімнаті мертве тіло потворного старигана, а портрет — витвір безсмертного мистецтва — набув своєї первозданної краси.

Естетизм і роман О. Уайльда

З-поміж усіх творів О. Уайльда принципи естетизму найкраще проявилися в інтелектуальному романі «Портрет Доріана Грея». Парадоксальна «Передмова» готує читачів до сприйняття твору, закликаючи не шукати в ньому нічого, окрім того, що лежить на поверхні. У ньому 25 афоризмів, які немов провокують читача, наприклад:

- Будь-яке мистецтво не дає жодної користі.
- Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво.
- Глядача, а не життя — ось що, власне, відображає мистецтво.
- Ті, що в прекрасному вбачають бридке, — люди зіпсуті, які, однак, не стали через те привабливими. Це вада.
- Ті, що в прекрасному здатні добачити прекрасне, — люди культурні. На них є надія.
- Однак обранцями є ті, для кого прекрасне означає лише одне — Красу.

Зміст цих афоризмів розкривається в сюжеті роману, але не однозначно і не прямо. Узагалі, потрібно зазначити, що у творах, написаних наприкінці XIX ст., традиційно велику роль відіграє певна ідея, а образи втілюють той чи інший її аспект. Цю тенденцію ми спостерігали в реалістичному романі, зберігається вона і в романі О. Уайльда. Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і Доріан Грей є носіями своїх ідей, і вони втілюють їх у життя.

Лорд Генрі, як витончений естет, розуміється на красі й перетворює її на джерело насолоди. Його можна назвати теоретиком й ідеологом естетизму. Цей образ іноді трактують як «образ змія-спокусника», оскільки його слова Доріан сприймає як програму дій, реалізує її на практиці й поширює серед «золотої молоді».

І дійсно, моральне падіння Доріана відбувається під безпосереднім «керівництвом» лорда Генрі, людини непересічної, яка висловлює деякі з власних парадоксальних суджень письменника. Уайльд цінує передусім гру розуму. Холодний цинік, лорд Генрі не цікавиться пошуком істини: *«Він грав думкою й ставав зарозумілий. Він підкидав її в повітря й перевертав її, випускав її з рук і знову*

Естетизм у літературі

В Англії на письменників-декадентів мали дуже сильний вплив викладач Оксфордського університету Волтер Пейтер і його роботи (1867–1868), у яких він стверджував, що треба жити, неухильно дотримуючись ідеалу краси. Невипадково О. Уайльд називав їх «святим письмом Краси».

«Мистецтво для мистецтва» (*англ.* art for art; *фр.* l'art pour l'art) — таким було гасло письменників-декадентів.

Прибічники естетичного руху вважали, що мистецтво має приносити людям вишукане задоволення, а не повчати їх. На думку естетів, у мистецтва немає жодної дидактичної мети, а єдина вимога до нього — бути прекрасним. Вони розвивали культ краси, вважаючи її основним чинником у мистецтві, і проголосили, що життя має наслідувати мистецтво. Природа в порівнянні з мистецтвом здавалася їм грубим матеріалом, а її дизайн — недосконалим. Головними рисами руху були навіювання (на відміну від твердження), чуттєвість, інтенсивне використання символів, а також синестетичних ефектів (наприклад, відповідностей між словами, квітами й музикою).



Ілюстрація до роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»

ловив, прикрашав її райдужними фарбами фантазії й окриляв парадоксами».

Безумовно, багато чого зі сказаного лордом Генрі вражає уяву читача, оскільки контрастує з усталеними уявленнями, а його мислення є неповторним і неординарним:

- Єдиний спосіб позбутися спокуси — піддатися їй.
- Своїми досягненнями людина тільки здобуває собі ворогів. А щоб зажити слави, треба бути посередністю.
- Любов живе в повторенні, і саме повторення перетворює простий інстинктивний потяг на мистецтво.
- Смерть і вульгарність — це єдині дві речі в XIX ст., що з ними не можна примиритися.

Проте водночас лорда Генрі навряд чи можна вважати й таким собі холодним експериментатором, оскільки він передбачає наслідки й навіть чесно попереджає про них Доріана. Утім, він байдужий до того, чому бракує вишуканості, тож і в житті, і в смерті шукає лише красу. За словами Голуорда, цинізм лорда Генрі — це лише поза, оскільки він лише *говорить* аморальні речі, але ніколи не чинить аморального в реальному житті *(«Ти ніколи не кажеш нічого морального і ніколи не робиш нічого неморального»)*.

Однак є ситуації, коли позиція відстороненого спостерігача є аморальнішою, аніж позиція активного носія зла. Лорд Генрі — ідеолог краси, тож письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі й етики.

Творцями прекрасного («Митець — творець прекрасного») є Безіл Голуорд і актриса Сибіл Вейн. Вони втілюють ідею самовідданого служіння високому мистецтву. Високе «мистецтво брехні»

Хто несе відповідальність за злочин?

Цікавим є запитання про те, чи несе людина, яка провокує злочин, але сама його не чинить, відповідальність за злодіяння, учинені іншими під впливом її слів. Лорд Генрі сам не чинить злочини, але Доріан Грей під впливом його ідей стає злочинцем. Те саме бачимо і в романі Ф. Достоєвського «Злочин і кара», де Родіона Раскольникова певною мірою підштовхує до вбивства лихварки розмова в трактирі між студентом і офіцером. Коли студент сказав, що можна вбити стару, його співрозмовник ставить питання руба: «От ти тепер говориш і ораторствуєш, а скажи ти мені: сам ти уб'єш ту стару чи ні? — Звичайно, ні! Я для справедливості... Та й не в мені тут справа... — А як на мене, коли сам ти не наважуєшся, то тут і немає ніякої справедливості!» (*Ф. Достоєвський*, «Злочин і кара»).

(О. Уайльд) приховує їхні особистості, а наближення до правди життя веде обох до загибелі, спочатку творчої, згодом — фізичної. Примітно, що причиною їхньої смерті є Доріан.

У романі О. Уайльда життя в буквальному сенсі наслідує мистецтво. Так, утілюючи на сцені образ персонажів Шекспіра, Сибіл покохала сама і, як її героїні, загинула від нещасливого кохання. Натомість, наслідуючи життя (своє кохання до Доріана) на сцені, юна актриса всіх розчаровує своєю грою. Недаремно Доріан каже про неї: *«Вона й у власному житті зазнала чудесної трагедії. Вона завжди була героїня. Того останнього вечора вона грала погано, бо пізнала реальність кохання. А дізнавшись про його примарність, вона померла — так, як померла б і Джульєтта»*.

Наслідуючи життя, Голуорд створює дедалі гірші полотна. Лише з позиції «мистецтва для мистецтва» він намалював шедевр — портрет Доріана. Для нього краса й доброта, естетичне й етичне є неподільними явищами. Це стан душі: людина з почуттям прекрасного не може бути аморальною, отже, не потребує моралізаторських повчань. Мабуть, тому він не засуджує Доріана, а лише закликає його до покаяння (щоправда, при цьому гине).

Доріан Грей ототожнює себе з портретом — витвором мистецтва. Спроба поставити себе над мораллю веде його до морального падіння, а намагання мати користь (чуттєву насолоду) від краси — до спотворення його портрета. На полотні дивовижним способом викарбовується його справжнє обличчя. Пияцтво, розпуста, наркотики, спілкування з покидьками суспільства приносять йому дедалі більше насолоди, відтісняючи замилування красою. Він доводить ідею лорда Генрі до абсурду. Якщо естет Уоттон особисто не робить нічого аморального (адже, на його думку, *«кожен злочин — вульгарний, так само як і кожна вульгарність — злочин»*), то життя його послідовника Доріана Грея є ланцюжком аморальних вчинків, що різко контрастують з його ангельською зовнішністю.

Центральним образом роману є портрет головного героя. Це своєрідна метафора душі Доріана. Цей фантастичний образ є найреальнішим, а лють героя, який не може примиритися з його змінами, є лютою

Nota Bene

В оригіналі роман О. Уайльда називається «The Picture of Dorian Gray». Англійське слово «picture» (перекладене як «портрет», хоча автор не назвав свій твір «The Portrait of Dorian Gray») насправді перекладається як «картина», «малюнок», «зображення», «копія», «портрет», «образ», «утілення», «картинка», «уявлення»... Наведений перелік значень цього слова свідчить про його особливу роль у втіленні авторського задуму. У творі портрет дійсно відіграє надзвичайно важливу роль, яка зовсім не вичерпується простим «копіюванням» зовнішності головного героя.

Калібана[1], що впізнав себе справжнього в зображеному (див. афоризм із передмови: «Ненависть XIX ст. до реалізму — це лють Калібана, що побачив свою подобу в дзеркалі» та «Ненависть XIX ст. до романтизму — це лють Калібана, що не побачив своєї подоби в дзеркалі»).

«Поза» героя стає його життєвою позицією. За зовнішністю Доріана не видно набутого ним досвіду, він має штучний вигляд. Зовнішнє немов «відривається» від внутрішнього. Порожня краса гине, знищуючи саму себе, а портрет (мистецтво), який наслідував життя та вчинки героя, уцілів, утверджуючи вічність прекрасного. Так дещо парадоксально О. Уайльд завершив роман, убачаючи один з етичних уроків твору в тому, що *«караються і надужиття, і самозречення»*.

Проблема співвідношення естетики й етики

Роман «Портрет Доріана Грея» сприймався сучасниками переважно як проповідь естетського іморалізму[2], у цьому ж твір звинуватила й тогочасна критика. Оскару Уайльду часто закидали те, що він ставить красу вище моральності. Однак, як це часто буває в художній практиці, зміст роману спростовує це твердження.

Варто зауважити, що, прикрасивши проповідь іморалізму, висловлену лордом Генрі, довершеністю свого стилю, автор водночас вважає, що культ краси й прагнення насолод не повинні призводити до повної відмови від моральності. Отже, начебто задекларований на початку твору войовничий естетичний іморалізм (*«Немає книг моральних або неморальних. Є книги добре написані або погано написані. Ото й усе»*) є в письменника лише вихідним положенням (а можливо, й своєрідним епатажем, способом привернути увагу читача), водночас розвиток ідеї в його творах відновлює права етики. Тобто якщо Уайльд-теоретик шокує публіку імморальними фразами, то Уайльд-митець ці ж правила своїми творами й письменницькою практикою заперечує.

Так, милуючись своїми героями — лордом Генрі або Доріаном, автор усе-таки засуджує їх. Історія життя й смерті Доріана Грея стає засудженням гедонізму, морального нігілізму й індивідуалізму. *«Невже я зовсім не маю серця?»* — це запитання, яке не

---

[1] *Калібáн* — образ напівзвіра-напівлюдини з твору В. Шекспіра «Буря».

[2] *Імморалíзм* — заперечення принципів і приписів моралі. Відносний іморалізм заперечує закони й приписи моралі, які мають значення в конкретній ситуації і в певному культурному середовищі; абсолютний іморалізм — це заперечення будь-яких моральних цінностей.

залишає сумнівів у тому, на чиєму боці симпатії автора (хоча й глибоко приховані під маскою естетської незворушності).



Кадр із кінофільму «Портрет Доріана Грея». *2009 р.*

Історія життя головного героя досить повчальна. Бажаючи залишатися молодим і вродливим, милуючись власним зображенням, він вигукнув: *«О, якби тільки можна було навпаки! Якби це портрет міг змінюватись, а я повік лишався б таким, як зараз!»* І письменник «дозволяє» цьому бажанню здійснитися: Доріан *залишається* зовнішнім утіленням краси, але злочини, які він учинив (зрадництво, смерть Сибіл Вейн, убивство художника Безіла), змінюють портрет до невпізнанності. Він стає символом моральної деградації Грея.

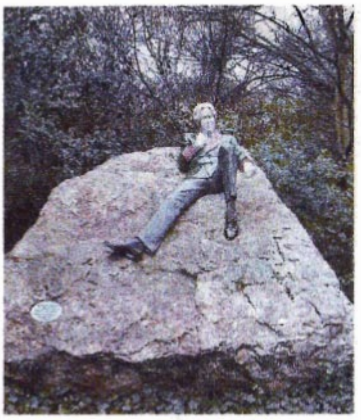
У відповідь на 216 (!) надрукованих критичних відгуків Оскар Уайльд написав більше 10 відкритих листів до редакцій британських газет і журналів, пояснюючи, що ті, хто «не помітив» у романі мораль, є лицемірами, оскільки вона полягає в тому, що «вбивати совість безкарно не можна». Так, намагаючись остаточно покінчити з докорами сумління, своєрідним матеріальним утіленням яких є портрет, герой убиває себе. Кінцевий висновок твору такий: *«А між іншим, Доріане, яку користь має людина, здобувши цілий світ, а загубивши... свою власну душу?..»*

Особливості стилю О. Уайльда

Оскар Уайльд виробив свій особливий «декоративний» стиль оповіді. Докладно смакуючи деталі, він описує інтер'єр, одяг і зовнішність героїв, коштовності й прикраси, дерева й квіти. Усе, що зображує письменник, як правило, є надзвичайно мальовничим, витонченим, вишуканим: *«З перського дивана, де лежав лорд Генрі Уоттон, можна було побачити лише блиск золотаво-ніжного, як мед, цвіту верболозу, чиє тремтливе віття немовби насилу витримувало тягар полум'яної краси. Зрідка на довгих шовкових шторах*

Оскар Уайльд — моральний імморалісt?

У багатьох творах Уайльда його ж імморалістські гасла заперечуються і розвінчуються. Так, майже всі його комедії будуються на спокуті, розплаті героїв за колись учинений антиморальний поступок. Те саме бачимо і в казках, де показана неможливість служіння красі без опори на доброту й моральність. Такою є тема казок «Хлопчик-Зірка», «Рибалка і його душа», оповідання «Кентервільський привид», які закінчуються апофеозом любові, самопожертви, співчуття до знедолених.



Пам'ятник Оскару Уайльду в Дубліні

величезного вікна миготіли химерні тіні птахів, утворюючи на мить щось подібне до японського малюнка».

У системі епітетів, порівнянь і метафор, що їх використовує Уайльд, є квіти й мінерали. За це його іноді навіть називали «ботаніком і мінералогом» у літературі. Однак деякі дослідники вважають, що він радше був «квітникарем і ювеліром», адже квіти цікавили його лише після того, як садівники виростили їх на клумбі, а мінерали — лише тоді, коли ювеліри перетворили їх на коштовне каміння. «Мистецтво вище за природу і не може її наслідувати», — стверджує письменник. Навпаки, це природа повинна прагнути до наслідування мистецтва, тому кров має нагадувати рубін, синє небо — сапфір, а зелена трава — смарагд, і аж ніяк не навпаки.

У творах Уайльда основним об'єктом опису є не природа чи людина, а барвистий світ речей, найчастіше інтер'єр чи натюрморт: коштовні камені, меблі, тканини тощо. Навіть природа в нього стає «штучною», «обробленою», часто — частиною того ж таки інтер'єру. Прагнення до мальовничої багатобарвності зумовлює тяжіння письменника до східної екзотики й навіть казковості, а для його стилістики характерні мальовничі розгорнуті порівняння, часто деталізовані.

Оскар Уайльд, прагнучи вишуканих відчуттів, перетворює логіку мислення на певну естетичну гру, надаючи перевагу формі відточених афоризмів, уражаючих парадоксів й оксиморонів. Тому головну цінність має не стільки істинність думки, скільки гострота її втілення, гра слів, надлишок образності, побічних змістів, і все це притаманне його афоризмам.

Парадокси Уайльда відтінюють протиріччя між зовнішньою й внутрішньою сторонами зображуваного ним лицемірного велико-

Оскар Уайльд та імпресіонізм

З одного боку, велика увага до впливу на сприйняття читача (розмаїтість і поєднання звуків, кольорів, запахів), прагнення вразити його споріднювали стиль Уайльда з творчою манерою імпресіоністів. Проте в його творах немає розчинення предметності в потоці вражень («імпресій»). За всієї барвистості стилю, творам письменника притаманні ясність, замкнутість, відточеність форми предмета, який не розпливається й зберігає чіткість контурів. Тож, наприклад, казки Уайльда стали хрестоматійними завдяки простоті, логічній точності та ясності мовного оформлення.

світського середовища. Водночас їх призначення значно ширше — це ще й демонстрування суперечливості людського розуму й знання, умовності усталених понять.

Усі згадані й не згадані риси та штрихи у своїй сукупності та взаємодії утворюють те, що називається особливістю індивідуального стилю Оскара Уайльда.



1. Поясніть значення понять «естетизм», «інтелектуальний роман», «парадокс». **2.** Складіть хронологічну таблицю життя і творчості О. Уайльда. **3.** Якими були естетичні й філософські погляди О. Уайльда? Чому ця людина стала своєрідним «символом» кінця XIX ст.? **4.** Як філософія естетизму втілилася в житті О. Уайльда? **5.** Яку роль виконує передмова в «Портреті Доріана Грея»? Чи зміниться філософія роману (якщо так, то в чому), якщо відмовитися від передмови? **6.** Визначте основні конфлікти та сюжет роману. Як вони взаємопов'язані? **7.** «Портрет Доріана Грея» поділяється на дві симетричні частини. Знайдіть у кожній із них спільні сюжетні ходи й знакові події. Яку роль вони відіграють у романі? **8.** Чому «Портрет Доріана Грея» називають інтелектуальним романом? **9.** Яку роль у творі відіграє фантастичний елемент? Що вас дивує більше: містичні властивості портрета чи реакція оточення на незмінну красу Доріана Грея? **10.** Знайдіть у романі посилання на твори мистецтва. З уроків художньо-естетичного циклу пригадайте, що вам відомо про ці витвори мистецтва. Як вони характеризують персонажів роману? **11.** Що герої роману вважають прекрасним, а що — потворним? **12.** Знайдіть сцени, де відбувається якась дія; описані події або щось характеризується; сцени-діалоги. Які з них домінують у тексті роману? **13.** Назвіть філософсько-естетичні та морально-етичні проблеми, які автор порушує у своєму творі. **14.** Складіть план характеристики Доріана Грея та доберіть до неї цитати. **15.** Чи можна стверджувати, що Доріан Грей деградував як особистість? **16.** Відтворіть ланцюжок подій і вчинків Доріана Грея, що перетворили його із символу краси на символ потворності та зла. **17.** Як герої роману ставляться до Доріана? Якими були наслідки їхнього знайомства з ним? **18.** Порівняйте поведінку Доріана в сценах, коли лорд Генрі й Безіл Голуорд повідомляють йому про смерть Сибіл Вейн. **19.** Як би склалося життя Сибіл і Доріана, якби дівчина не померла, а Доріан, як і збирався, помітивши перші зміни на портреті, одружився б з нею? Відповідь аргументуйте. **20.** Чи міг би Доріан Грей стверджувати, що краса врятує світ? **21.** Знайдіть у тексті слова, що мають значення «красивий». Щодо кого/чого вони вжиті? Поясніть їх роль у творі. **22.** Порівняйте визначення поняття «краса» у Ш. Бодлера й О. Уайльда. Що їх об'єднує, а що відрізняє? **23.** Порівняйте ставлення до мистецтва в парадоксах

О. Уайльда (передмова) і головних персонажів роману. Чи завжди вони збігаються? **24.** Великий вплив на погляди й поведінку Доріана мала книжка, подарована йому лордом Генрі. Чи можемо ми, слідом за О. Уайльдом, стверджувати, що *«немає книг моральних або неморальних. Є книги добре написані або погано написані. Ото й усе»*. Відповідь аргументуйте. **25.** Чому Доріан Грей боявся свого портрета? **26.** Що довело Доріана до трагічного кінця: уседозволеність, згубний вплив теорій лорда Генрі чи особистісні риси характеру? Відповідь аргументуйте. **27.** Знайдіть у тексті парадокси лорда Генрі. У чому їх привабливість? Чи несуть вони в собі якусь небезпеку? **28.** Доведіть, що «Портрет Доріана Грея» — інтелектуальний роман. **29.** Чи згодні ви з О. Уайльдом, що краса знаходиться «по той бік добра і зла», а від мистецтва немає жодної користі? Відповідь аргументуйте. **30.** Оскар Уайльд визначив моральний сенс свого роману як заперечення крайнощів і зловживань будь-чим. Чи згодні ви з його думкою?



31. У першій частині роману розповідається, що Доріан слухав оперу Вагнера «Лоенгрін», у другій — що він захоплюється «Тангейзером» Вагнера. Чи мають ці деталі якесь значення для розуміння того, що відбулося з головним героєм? Чому *«йому чулося в увертюрі до цього величного твору* («Тангейзера») *відбиття трагедії його власної душі»*? Про яку трагедію йдеться? **32.** Підготуйте мультимедійну презентацію «Служіння Красі: Ріхард Вагнер і Оскар Уайльд». **33.** Напишіть за романом Уайльда «Портрет Доріана Грея» твір на одну з тем:

- «Чи треба дбати про красу душі?»;
- «Чи винен Доріан Грей у смерті Сибіл і Джеймса Вейнів?»;
- «Хто винен у загибелі Доріана Грея?»;
- «Чи пов'язані Краса і Духовність?».

Верлі́бр (*фр.* vers libre — вільний вірш) — вірш, ритмічна єдність якого ґрунтується на відносній синтаксичній завершеності рядків та їхній інтонаційній подібності. **В.** не поділяється на стопи, його рядки мають різні довжину, кількість наголосів, що розташовані довільно. У **В.** немає рим, він не поділяється на строфи і його часто називають «білим віршем». Одним із основоположників **В.** в сучасній літературі вважається Волт Вітмен, твори якого іноді називають «словесними ораторіями». Зазвичай кожен рядок вітменівського **В.** є окремою смисловою одиницею; для нього характерне використання анафори, однотипних синтаксичних конструкцій і паралельних рядів словесних груп.

Декада́нс (*фр.* decadence — занепад) — загальна назва явищ європейської культури другої половини XIX — початку XX ст., позначених настроями смутку, безнадії, тенденціями індивідуалізму. Складне й суперечливе явище, що має витоки в кризі суспільної та індивідуальної свідомості, розгубленості багатьох митців перед гострими життєвими суперечностями, що постали в тогочасній ситуації. Так, принципове ігнорування політичних і громадянських тем і проблем митці-декаденти вважали як виявленням, так і неодмінною умовою свободи творчості та особистості. Емблематичним для такої позиції є вислів Т. Готьє: «Прекрасним є лише те, що нікому й нічому не служить, а все корисне — потворне». Характерними виявами настроїв **Д.** були: 1) у життєвій позиції митців — глибокий песимізм, захоплення містичними вченнями й екзотичними культами, самозаглиблення, розгубленість перед проблемами дійсності й спроба самоізоляції від них, граничний індивідуалізм, несприйняття та виклик буржуазній моралі, зокрема й в естетичній зверхності над «натовпом» («дендизм»); 2) у творчості митців — надання переваги форми над змістом, захоплення маловідомими естетичними фактами (у т. ч. доби античності — «парнасизм»), орієнтація не на широку публіку, а на вузьке коло «обраних» інтелектуалів. Настрої **Д.** притаманні творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо й О. Уайльда.

Естети́зм (у широкому сенсі) — це культ прекрасного в мистецтві й житті, визнання вищою цінністю життя абсолютної Краси (це слово прихильники **Е.** часто писали з великої літери), а насолоду нею — його сенсом: «Сенс життя — у Мистецтві!» *(О. Уайльд)*. Як самостійне явище в європейській художній культурі **Е.** сформувався у Франції в середині XIX ст., а свого повного розквіту досяг у вікторіанській Англії в останню чверть XIX ст. Для мистецтва **Е.** характерні витонченість та іронічність, манірність і стилізація. **Е.** позначені драматургія і проза Оскара Уайльда, малюнки Обрі Вінсента Бердслі та Густава Клімта. У художній творчості та літературі **Е.** намагався втілити ідею «чистого мистецтва» (або «мистецтва для мистецтва»). Основу художньої концепції **Е.** становить утвердження незалежності краси та мистецтва від моралі, політики, релігії, інших форм духовної діяльності суспільства. Своїми основними опонентами в мистецтві естети вважали реалістів і натуралістів. **Е.** намагається організувати життя та побут за законами мистецтва, тобто гранично естетизувати їх, що означає перевагу художніх цінностей над моральними законами. Найяскравішим представником **Е.** став Оскар Уайльд, який вважав, що

мистецтво живе своїм життям незалежно від дійсності й тому перебуває в опозиції до свого часу, що «життя наслідує мистецтво, а не навпаки», що «немає книг моральних або неморальних. Є книги добре написані або погано написані. Ото й усе». Реалізувати до кінця положення цієї теорії, найпослідовніше викладеної О. Уайльдом у книжці «Задуми», європейському **Е.** не вдалося.

Імпресіоні́зм (*фр.* impressionisme, від *фр.* impression — враження) — напрям у мистецтві останньої третини XIX — початку XX ст., представники якого основним завданням вважали ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих почуттів і переживань. Вони намагалися неупереджено та якомога природніше й невимушеніше відтворити швидкоплинні враження від мінливого життя.

Виникнувши в живописі, **І.** поширився і в інших видах мистецтва. Для **І.** в літературі характерні: тонкий психологізм змалювання персонажів; прагнення відтворити найтонші зміни настроїв, схопити миттєві враження; тяжіння до лаконізму прози, її ритмічності; багатство відтінків у змалюванні дійсності; посилена увага до кольорів, звуків і яскравих художніх деталей. Риси **І.** наявні у творчості П. Верлена, О. Уайльда, М. Коцюбинського.

Інтелектуа́льна про́за — художній прозовий твір, у якому теми, проблеми та персонажі уособлюють різні сторони авторської думки й розкривають певну соціальну і/або філософську концепцію. Для адекватного розуміння авторської позиції **І. п.** вимагає від читача ґрунтовної інтелектуальної підготовки. Прикладом **І. п.** є роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея». Так, для адекватного розуміння характеру лорда Генрі або Доріана Грея необхідно мати й певні уявлення про *естетизм і дендизм*, оскільки ці персонажі є своєрідною «художньою ілюстрацією» згаданих концепцій.

Натурали́зм (*фр.* naturalisme, від *латин.* naturalis — природний, натуральний) — напрям у художній літературі та мистецтві другої половини XIX ст. в Європі та Америці. Його представникам притаманне прагнення до точного відтворення дійсності й людського характеру. Людина та її вчинки вважаються обумовленими фізіологічною природою, спадковістю й «середовищем» — соціальними умовами, побутовим і матеріальним оточенням. **Н.** виник під упливом бурхливого розвитку природничих наук і позначений тенденціями до перенесення наукових методів спостереження та аналізу в царину художньої творчості. Письменники-натуралісти під час написання своїх творів спиралися на ретельне вивчення побуту, умов праці та самої роботи своїх героїв, технологій та інструментів та навіть клінічних звітів і медичних праць, намагаючись відмовитися від будь-якої «романтичної вигадки». Виникнення терміна **«Н.»** і теоретичне обґрунтування цього напряму пов'язують із творчістю французького письменника Е. Золя (збірка «Експериментальний роман», 1880; «Романісти-натуралісти», 1881; «Натуралізм у театрі», 1881). Складність **Н.** полягала в тому, що він, з одного боку, демократизував мистецтво, розширював його тематику, показуючи все нові площини життя: соціальне «дно» міста, життя робітників, патологічну психіку, розкривав підсвідомі мотиви поведінки людини і т. п., але, з іншого — обмежував себе в проникненні до глибин суспільного буття, до метафоризації та символізації, іманентно (внутрішньо) притаманних самій природі художньої творчості, що було зумовлене прагненням перетворити художній твір на точну копію факту. Серед

опонентів **Н.** були «пізні романтики», «парнасці», символісти, Л. Толстой, І. Франко та ін.

Неоромантизм — художня течія межі XIX–XX ст., своєрідна ідейно-естетична опозиція реалістичним і натуралістичним тенденціям у літературі й мистецтві другої половини XIX ст. (дехто з дослідників кваліфікує її як одне з явищ раннього модернізму). Її представники продовжили певні тенденції романтичної літератури. Письменники-неоромантики не сприймали песимізму декадентів. Головним героєм неоромантичного твору є сильна особистість, життя якої наповнене романтикою. Зазвичай у такому творі наявний гострий, динамічний і напружений сюжет. Представники неоромантизму — Р. Кіплінг, Р. Л. Стівенсон, А. К. Дойль, Джек Лондон, Джозеф Конрад та ін.

Олександрійський вірш — римований 12-складник із цезурою посередині, обов'язковим наголосом на 6-му і 12-му складах і чергуванням парних окситонних і парокситонних рим. Одна з форм вірша у французькій поезії, відомим прикладом якої є епічна поема «Роман про Александра Македонського» (XII ст.), хоча перші зразки зафіксовані в XI ст. («Мандри Карла Великого в Єрусалим і Константинополь»). **О. в.** став панівним взірцем вірша класицистичної трагедії (П. Корнель, Ж. Расін). У російській поезії — це шестистопний ямб із цезурою після третьої стопи й римуванням аабб. Зокрема, це улюблений розмір О. Пушкіна (понад 2000 віршів). Видозмінена форма **О. в.** називається «олександрином»: п'ятирядковий 13-складовий вірш, написаний шестистопним ямбом, римований за схемою абааб. До неї звертався І. Франко («Каменярі»). **О. в.** у класичному вигляді застосовував М. Зеров (цикл «Олександрійські вірші») та А. Рембо («Відчуття»).

Парадо́кс — думка, що разюче розходиться зі звичними, традиційними поглядами й начебто суперечить здоровому глуздові, хоча насправді може й не бути хибною. Іноді **П.** формулюється у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я чи каламбуру, має лаконічну, завершену за думкою форму. **П.**, на відміну від афоризму, вражає несподіванкою, це завжди напівправда, і, за висловом О. Уайльда, це «краще з-поміж того, чого ми можемо досягти, оскільки абсолютної правди не існує взагалі». Узвичаєна істина у **П.** руйнується й часто виглядає навіть комічно: «Я чув про Вас стільки поганого, що не маю сумнівів: Ви — прекрасна людина!» або: «Ніколи не відкладайте на завтра те, що можна зробити післязавтра» *(О. Уайльд)*. Неперевершеними майстрами парадоксів були О. Уайльд і Дж. Б. Шоу.

Психологі́чний рома́н — різновид роману, у якому автор ст**авить за** мету зображення й дослідження внутрішнього стану людини й найт**онших по**рухів її душі. **П. р.** сформувався у французькій і російській реалістич**ній літе**ратурі у XIX ст., його яскравими прикладами є «Червоне і чорне» Стендаля, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «Анна Кареніна» Л. Толстого.

Реалі́зм — літературний напрям, представникам якого притаманне правдиве й усебічне зображення й дослідження дійсності (і застосування типізації життєвих явищ). У 1830-х роках **Р.** розвинувся у Франції, а згодом в інших європейських країнах. На відміну від романтиків, які зосереджували увагу на внутрішньому світі людини, основною для реалістів стає проблема взаємин

людини й середовища, впливу суспільно-історичних обставин і формування духовного світу (характеру) особистості. Замість інтуїтивно-почуттєвого світосприйняття на перше місце в літературі виходить пізнавально-аналітичне, а типізація дійсності стає універсальним способом художнього узагальнення. Першим теоретиком **Р.** вважається художник Ж.-Д.-Г. Курбе, який у передмові до каталогу виставки своїх творів під назвою «Реалізм» (1855) обґрунтував програмові засади напряму. Геніальний письменник-реаліст Л. Толстой закликав: «Живіть життям описуваних персонажів, показуйте в образах їхні внутрішні відчуття; і самі особи зроблять те, що їм потрібно зробити за їх характерами». **Р.** притаманні раціоналізм, психологізм, соціологізм та історизм. Характер і вчинки героїв зумовлені їх соціальним походженням і суспільним станом, умовами повсякденного життя й психологічною ситуацією. У реалістичній літературі переважають епічні прозові жанри, зокрема роман, послаблюється роль лірики. Митці **Р.** намагаються дослідити життя людини за допомогою художніх образів, щоб сформулювати певні закони чи правила людського буття, у філософському плані вони надають перевагу розв'язанню поставлених проблем на засадах загальнолюдських цінностей. Серед письменників-реалістів XIX ст. насамперед потрібно назвати Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Діккенса, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Некрасова, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка.

Си́мвол — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому, на відміну від знака, має безкінечні тлумачення. «Символ є справжнім **С.** лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він проголошує своєю таємною (ієратичною і магічною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатоликий, багатозначний і завжди темний в останній глибині» *(В. Іванов)*. У поезії символістів **С.** притаманні спонтанність (несподіваність, непередбачуваність) з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування. Яскравим **С.** у літературі є образ п'яного корабля з однойменного вірша А. Рембо.

Символі́зм — напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції, а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). Основною рисою **С.** є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Теоретиком **С.** вважається Ш. Бодлер. Він висунув «теорію відповідностей», за якою всі предмети та явища, відчуття й почуття невидимо пов'язані в одну невиразну, містичну цілісність. Завдання митця — угадати, відчути, побачити ці зв'язки, «розплутати» їх, показати таємничу залежність усього на світі. Інформаційно-розповідна функція мови в поезіях символістів суттєво зменшується, поступаючись місцем функції сугестивній (навіювальній). Традиційно до символістів відносять творчість П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме.

Синесте́зія (*грец.* synaesthesis — одночасне відчуття) — художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різнорідних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що призводить до синтезу, поєднання кількох відчуттів: наприклад, запахи «ніжні, як гобой.., щедрі, злі, липучі, як смола» *(Ш. Бодлер)*; дощ «солодко шумить» *(П. Верлен)*; зірниця «рожево

плакала» *(А. Рембо)*. **С.** робить образ туманним і непроясненим, тому, поряд із натяком, символом і звукописом, вона є важливим засобом творення сугестії.

С. випливає з природної властивості людини одночасно переживати враження, отримані за допомогою кількох органів чуття, що й призводить до синтезу кількох відчуттів. За своєю психологічною природою **С.** є «міжпочуттєвою» асоціацією. Певний подразник, діючи на відповідний орган чуття, іноді поза бажанням людини, викликає не лише відчуття, притаманне певному органу чуття, але й водночас додаткове відчуття чи уявлення, властиве іншому органу чуття.

Найрозповсюдженішим проявом **С.** є т. зв. «кольоровий слух» (*А. Рембо*, «Голосівки»), коли звук поряд із слуховим відчуттям викликає і кольорове. Подібну асоціацію бачимо в поєднанні кольору й температури: у багатьох людей жовтогарячий колір викликає відчуття тепла, а синьо-зелений — холоду.

Особливе місце займає **С.** в поетичній творчості Ш. Бодлера та символістів. В українській літературі **С.** найяскравіше втілилася у ліриці П. Тичини — поета, схильного і до «кольорового слуху», і до «слухового кольору». Синестетичне поєднання цих чинників створює «мальовничу музичність» як характерну ознаку т. зв. «кларнетизму» («Мов золото-поколото, / Горить-тремтить ріка, / Як музика»).

Соціа́льно-психологі́чна про́за — прозові твори, у яких порушуються важливі суспільні проблеми й відтворені явища, які визначають особливості влаштування суспільства через розкриття психології героїв, їхніх думок, прагнень і переживань.

Суге́стія (*латин.* suggestio — натяк, навіювання) — вплив на читача не через аргументацію чи логічну систему висновків (раціональний вплив), а за допомогою навіювання йому певного настрою. **С.** стала однією з головних художніх ознак у поезії символістів, які розглядали творчість як магію, надаючи великого значення настроєвості твору, відкидаючи його буквальне тлумачення й надаючи читачеві абсолютну свободу в трактуванні сюжетів і образів (важлива естетична установка символістів — «про неясне говорити неясно»). У поезії **С.** найчастіше реалізується за допомогою звукопису, натяку, використання символу й асоціації. У сугестивній поезії головну роль відіграють асоціативні зв'язки, яскрава метафорика, синтез художніх явищ у межах багатозначного ліричного сюжету, активізація ритмомелодики. Така поезія близька до музики, бо головним стає мелодійність тексту («найперше — музика у слові»), а не лексичне значення слів. У такій ліриці найпомітніше притаманне символізму зменшення ролі інформаційно-розповідної функції поетичної мови й активізація сугестивної. До сугестивної поезії належать вірші П. Верлена й А. Рембо.

Філосо́фський рома́н — великий епічний твір, у якому безпосередньо подається світоглядна і/або етична позиція автора, порушуються важливі філософські проблеми, вирішенню яких підпорядковані сюжет, характери та вчинки персонажів. Серед **Ф. р.** XIX ст. особливе місце займають твори Ф. Достоєвського та Л. Толстого, яких часто називають «письменниками-філософами».

Навчальне видання

Ковбасенко *Юрій Іванович*

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 10 класу
загальноосвітніх навчальних закладів
(рівень стандарту)

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Видано за рахунок державних коштів. Продаж заборонено

На обкладинці підручника використані роботи:
Й. О. Содемарк — портрет Стендаля;
Г. Курбе — портрет П. Верлена
та фото пам'ятника Ф. Достоєвському в м. Москві.

Редактор *М. Жук*
Макет та художнє оформлення *В. Кушніренка*
Художній редактор *Ю. Мітченко*
Технічний редактор *І. Селезньова*
Комп'ютерна верстка *С. Злочевської*
Коректори *І. Барвінок, С. Романичева*

Підписано до друку 17.06.2010. Формат 60х90/16.
Гарнітура Петерсбург. Друк. офс. Ум. друк. арк. 17,5.
Обл.вид. арк. 19,12. Ум. фарбовідб. 70,0.
Тираж 112296 прим.(1-й завод 1- 50000 прим.).
Замовлення № 0-642

Видавництво «Грамота»
Кловський узвіз, 8, м. Київ, 01021
тел./факс: (044) 253-98-04, тел.: 253-90-17, 253-92-64
Електронна адреса: gramotanew@bigmir.net
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництва «Грамота»
у ТОВ «Видавництво Фоліо»,
вул. Чубаря, 11, м. Харків, 61002
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 3194 від 22.05.2008 р.

ВИДАВНИЦТВО
ГРАМОТА

9 789663 492636