



AB 106676



СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА



Академічний рівень,
профільний рівень

10

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
(наказ МОН України № 177 від 3.03.2010 р.)*

Автори:

Д.С. Наливайко – «Загальна характеристика літератури XIX ст. Реалізм як напрям у світовій літературі», «Панорама французької прози середини XIX ст.», «Фредерік Стендаль», «Оноре де Бальзак», «Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини – другої половини XIX ст.» (с. 142–145), «Шарль Бодлер», «Літературний процес на межі XIX–XX ст. Символізм як літературний напрям. Нові пошуки в поезії», «Поль Верлен», «Артур Рембо», «Художні відкриття С. Малларме», «Загальна характеристика прози на межі XIX–XX ст.», «Еміль Золя»;

К.О. Шахова – «Панорама англійської прози середини XIX ст.», «Волт Вітмен», «Оскар Уайльд», «Майстерність Чехова-прозаїка»;

Є.В. Волощук – методична концепція та методичний апарат;

Н.М. Нагорна – «Панорама російської прози середини XIX ст.», «Федір Достоєвський», «Лев Толстой»;

Л.О. Кисельова – «Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини – другої половини XIX ст.» (с. 145–147), «Микола Некрасов», «Знакові постаті російської поезії XIX ст.: Ф. Тютчев, А. Фет»);

Н.Д. Білик – «Чарлз Діккенс».

Наукову експертизу проводив
Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України.

Психолого-педагогічну експертизу проводив
Інститут педагогіки НАПН України.

Експерти, які здійснювали експертизу:

Матюшкіна Т.П., Чернігівський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, декан, доцент, кандидат педагогічних наук;

Мотуз В.П., районний навчально-методичний центр Солом'янського району м. Києва, методист;

Каєнко Н.Г., відділ освіти Новоукраїнської районної державної адміністрації Кіровоградської області, методист;

Шевчук Л.Г., Хмельницький спеціалізований ліцей-інтернат поглибленої підготовки в галузі науки, учитель-методист.

*У художньому оформленні обкладинки використано роботи
А. Мухи, В. Дідківського*

© Наливайко Д.С., Шахова К.О.,
Волощук Є.В., Нагорна Н.М.,
Кисельова Л.О., Білик Н.Д., 2010
© Видавництво «Генеза»,
оригінал-макет, 2010

ПУТІВНИК ДО ПІДРУЧНИКА

Дорогі десятикласники, цього року ви вивчатимете світову літературу XIX ст., ознайомитеся з творчими шляхами таких видатних письменників, як Стендаль і Бальзак, Діккенс і Вітмен, Достоевський і Толстой, Золя і Уайльд, Некрасов і Верлен, прочитаєте їхні найкращі твори, що увійшли до скарбниці духовної культури людства. Багато з цих творів, зокрема «Червоне і чорне», «Гобсек», «Пригоди Олівера Твіста», «Злочин і кара», «Анна Кареніна», своєю появою засвідчили утвердження нової художньої системи – реалізму. Література середини XIX ст. характеризується тісним взаємозв'язком між реалістичними й романтичними тенденціями, однак найголовніше те, що її наскрізною ідеєю є любов і співчуття до людини. Саме тому твори красного письменства позаминулого століття формують особистість з високими моральними принципами, здатну самостійно мислити й творчо діяти. Література цього періоду не лише розкривала глибинний зміст повсякденного життя та без остраху аналізувала найгостріші конфлікти своєї доби, а й сягала універсальних, вічних проблем людського існування. Ось чому твори великих майстрів слова XIX ст. суголосні сучасності й здатні збагачувати наше уявлення про світ і місце людини в ньому.

Створюючи підручник, який ви тримаєте в руках, автори виходили з того, що література пов'язана з життям суспільства, з його історією, але не є їхнім прямим відбитком. Зв'язок між літературою і суспільним життям опосередковується громадською та індивідуальною свідомістю, ідеологією та психологією, ментально-емоційними комплексами, зрештою – усією духовною культурою тієї чи іншої епохи. Дійсність, її конфлікти й виклики породжують думки, емоції, судження, пристрасті, які набувають у літературі завершеного художнього втілення як у вигляді «відображення життя у формах самого життя», що характерно передусім для реалістичної та натуралістичної літератури, так і у формах символічних, алегоричних, з використанням міфологічних, історичних, фантастичних образів і мотивів, що притаманно романтизму та іншим нереалістичним літературним напрямам і течіям.

У 10-му класі ви ознайомитеся не лише з літературою середини XIX ст., а й з творами, написаними на межі XIX–XX ст. У цей період, що визначається як окрема доба в історії культури, розвиток літератури урізноманітнюється, виникають нові течії (імпресіонізм, натуралізм, неоромантизм, символізм та інші) і кожна з них вносить свої теми й барви в мистецтво слова.

Підручник, за яким ви протягом року вивчатимете світову літературу, написано відповідно до чинної навчальної програми академічного рівня для класів суспільно-гуманітарного, художньо-естетичного, філологічного й спортивного напрямів. Він складається з трьох частин.

Частина перша «*З літератури реалізму*» містить оглядову статтю й п'ять розділів, присвячених творчості видатних прозаїків XIX ст. – Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Діккенса, Ф. Достоевського, Л. Толстого. У частині другій, що має назву «*Традиції і новаторські зрушення в поезії середини – другої половини XIX ст.*», вияскравлюється розвиток лірики в зазначений період. Ця частина складається з оглядової статті й п'яти розділів, які ознайомлюють, відповідно, з творчістю М. Некрасова, В. Вітмена,



III. Бодлера, а також з поезією найяскравіших французьких символістів П. Верлена й А. Рембо. Частина третя – *«Роман ранньомодерністської доби»* – знову повертає нас до царини прози, але вже такої, що фіксує нове світовідчуття, нову естетику й новий спосіб художнього мислення, які активно формувалися на межі XIX–XX ст. До неї увійшли вступна стаття й два основних розділи, присвячених творчості Е. Золя й О. Уайльда.

У кожному з розділів нарис про письменника, що містить аналіз окремих його творів, структурований за основними рубриками – *«Віхи життя, віхи творчості»* та *«Відкрита книга»*. Їх доповнюють додаткові рубрики *«Точки дотику з Україною»*, *«Nota bene»* й *«Подробиці»*, назви яких чітко вказують на різновид вміщеної в них інформації. Окрім «монографічних» тем (тобто нарисів про письменників і їхні твори), до підручника включено й огляди, марковані рубрикою *«Сторінками історії літератури»*. Опрацювання цих матеріалів особливо важливе для учнів філологічного профілю, однак, на нашу думку, буде корисним і для учнів інших гуманітарних напрямів, оскільки передбачає формування засадничих уявлень про перебіг літературного й загальнокультурного процесів у XIX ст.

Окремо варто сказати про рубрику *«Скарбниця філолога»*, яка має на меті не лише окреслити «профільний» аспект викладених у загальних розділах знань і розширити філологічну ерудицію, а й репрезентувати твори, які є знаковими для літератури XIX ст. До їхнього числа належать, зокрема, романи *«Пармський монастир»* Стендаля, *«Батько Горіо»* О. де Бальзака, *«Великі сподівання»* Ч. Діккенса, *«Ідіот»* Ф. Достоєвського, *«Війна і мир»* Л. Толстого, оповідання А. Чехова, поезії Ф. Тютчева, А. Фета й С. Малларме. Рубрика *«Скарбниця філолога»* розрахована на учнів філологічного профілю й усіх тих, хто цікавиться зарубіжною літературою і хоче поглибити своє уявлення про неї.

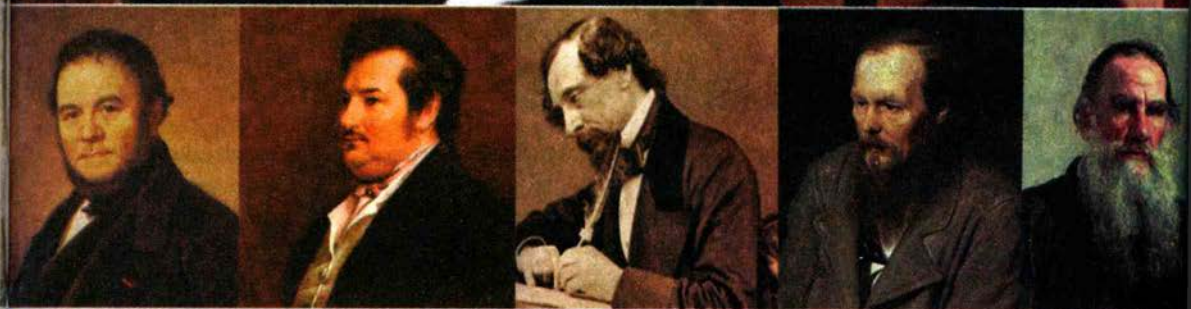
Наприкінці кожної теми подано диференційовані за чотирма рівнями *запитання і завдання для самоконтролю*, а також *теми самостійних досліджень, рефератів, творів і проектів, призначених для мультимедійної презентації*. З урахуванням орієнтації на інтерактивні засоби навчання до системи запитань і завдань включено також такі, що передбачають роботу в парах і групах. Окрім того, до запитань і завдань, розроблених для академічного рівня, додаються *запитання і завдання для філологічного профілю*. Сподіваємося, усе це допоможе вам в опануванні програмового матеріалу.

Бажаємо успіху й задоволення від вивчення курсу світової літератури в 10-му класі!

Автори



ЧАСТИНА ПЕРША



*З літератури
реалізму*

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЛІТЕРАТУРИ ХІХ ст. РЕАЛІЗМ ЯК НАПРЯМ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У ХІХ ст. в Європі та США була створена напрочуд розмаїта література, яка значно збагатила духовну й художню культуру людства. Основними її напрямками чи, точніше, системами художньої творчості були романтизм і реалізм.

Літературу романтизму ви вивчали в 9-му класі, а відтак маєте нагоду детально ознайомитися з літературою *реалізму*.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Реалізм – літературно-художній напрям, який остаточно сформувався приблизно в середині ХІХ ст. і розробив принципи аналітичного осмислення дійсності та життєво достовірного її зображення в художньому творі. Реалізм розкривав сутність життєвих явищ через змалювання героїв, ситуацій та обставин, «узятих із самої дійсності». Письменники цього напрямку досліджували зовнішні (конкретні соціально-історичні) та внутрішні (психологічні) чинники описуваних ними подій, втілювали в персонажах не лише індивідуальні людські характери, а й типові риси представників певних суспільних верств (саме завдяки реалізму виникло уявлення про соціально-психологічні типи). Глибокий аналіз у реалістичних творах поєднувався з гострою критикою суспільного життя, порушенням моральних і філософських проблем. З реалізмом ХІХ ст. пов'язані імена Стендаля, О. де Бальзака, П. Меріме, Г. Флобера, В. Теккерея, Ш. Бронте, Ч. Діккенса, І. Гончарова, І. Тургенєва, Ф. Достоевського, Л. Толстого, А. Чехова, М. Некрасова, Т. Фонтане, Марка Твена та інших письменників.

Передусім слід визначити розташування реалізму й романтизму в часі та встановити співвідношення між ними. Було б великим спрощенням вважати, що романтизм припадає лише на першу половину ХІХ ст., а реалізм – на другу й вони обмежуються жорсткими часовими рамками. Насправді романтизм у літературі продовжував розвиватися і в другій половині століття, пізніше трансформуючись у неоромантизм, а розвиток реалізму розпочався вже в 30–40-х роках ХІХ ст.

Отже, романтизм і реалізм – це основні художні системи ХІХ ст., які розвивалися як у часовій послідовності, так і синхронно. Однак при цьому романтизм був домінуючим¹ художнім напрямом у літературі першої половини ХІХ ст., а реалізм – у другій його половині, принаймні до останніх десятиліть.

Разом з тим неможливо чітко розмежувати романтичну й реалістичну літературу, особливо в першій половині ХІХ ст. У творчості багатьох видатних письменників 20–40-х років, яких прийнято було однозначно відносити до реалістів (Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, М. Гоголь та інші), потужно виявився романтичний струмінь, а їхні індивідуальні стилі кожен на свій лад синтезували реалістичні, романтичні й інші елементи. Таким чином, вдавшись до загального розмежування, довелося б краяти творчість цих митців навпіл або й на кілька частин. Та й самі вони

¹ Домінуючий – провідний, панівний.

не усвідомлювали себе реалістами, натомість визнаючи приналежність до «сучасного мистецтва», протилежного «старому», класицистичному, до мистецтва, що поєднувало реалістичні й романтичні тенденції. Виокремлення реалізму як художнього напрямку й розмежування його з романтизмом відбулося вже в другій половині XIX ст. і то не до кінця.

Загалом же реалістична література, порівняно з романтичною, – це інший духовний і художній світ, породжений іншим історичним періодом. Романтизм розквітнув у буремну добу, центром якої була Велика французька революція 1789–1799 рр., і став потужним художнім втіленням цієї доби, її ідеальних надій і – ще більшою мірою – її гірких розчарувань. Щодо реалізму, то він виник у «прозаїчну епоху», яка настала після великих потрясінь кінця XVIII – початку XIX ст. У цей період стабілізації і «мирного» розвитку нового буржуазного суспільства, коли на перший план виступили утилітарно-практичні цінності, складався інший тип взаємин між людьми, інша мораль і психологія. Звісно, такі зміни вимагали нових засобів і форм художнього вираження, нової художньої системи, внутрішньо відповідної сучасності, її духу й стилю життя, здатної найадекватніше її осягнути й висловити. Такою художньою системою і став реалізм 30–80-х років XIX ст.

Типологія і естетика реалізму

У XIX ст. визначальною рисою реалізму вважалася «правдивість» – у розумінні «вірності дійсності», яку відображає митець. У зв'язку з цим варто зазначити, що справжнє мистецтво завжди є правдивим, адже незмінно прагне відображати істини й цінності людського буття, які, однак, не залишаються незмінними. Той чи інший художній напрям стає домінуючим і «правдивим» за певної доби саме тому, що виявляється здатним дати найпереконливіші відповіді на її виклики, найповніше виразити «істини буття», як вони мисляться й переживаються сучасниками.

Утім, за реалістом не випадково закріпилася його назва: він тісно пов'язаний з настановою реалістичного (тобто заснованого на досвіді) сприйняття й витлумачення дійсності. Тут буде доцільним вдатися до порівняння його в цьому плані з романтизмом.

Одна з найсуттєвіших рис романтизму полягає в тому, що чільну роль у художній творчості він відводить уяві. Власне, уява була для романтиків і засобом пізнання, і його художньою реалізацією. Представники романтичного напрямку вважали, що уява наділена дивовижною здатністю проникати в речі та явища, втілювати їх у поетичних образах і картинах; і чим вона розкутіша й потужніша, тим глибше проникнення й досконаліше втілення. Саме тому видатний англійський поет-романтик П.Б. Шеллі проголошував, що поезію в загальному розумінні можна визначити як «вираження уяви».

Реалізм як художня система має іншу стратегію творчості й ґрунтується на спостереженнях, вивченні та аналізі дійсності. Творчість письменників-реалістів є, власне, художнім осмисленням і узагальненням цього вивчення й аналізу. Отже, ідеться не лише про відмінність «творчих методів», а й про різний «будівельний матеріал» у творах романтиків і реалістів. Відомий французький філософ і вчений І. Тен заявляв, що реалістичний роман за своєю сутністю є сукупністю спостережень і досвіду, а відтак кожна освічена людина на матеріалі своїх спостережень і життєвого



досвіду може написати один чи два пристойних романи. Звісно, це перебільшення, але воно в загострено-парадоксальній формі висвітлює істотні особливості реалістичного способу творчості.

Щоправда, у вже згадуваних письменників першої половини XIX ст. Бальзака, Стендаля, Діккенса, Ш. Бронте, Меріме, Гоголя активність уяви та її роль залишалися на високому рівні, але ж їхня творчість значною мірою перебувала в річищі романтизму і не піддається остаточному зарахуванню до реалістичної художньої системи. Ситуація змінилася в другій половині століття, коли реалізм остаточно самовизначився й рішуче відмежувався від романтизму. Тепер на перший план було висунуто настанову «достовірності» відображення дійсності, суть якої полягала в збереженні дійсних пропорцій і масштабів у змалюванні повсякденності, персонажів і обставин; рішучому засудженню піддавалися романтичні «фантазії» та «перебільшення». Чітку формулу цієї естетичної настанови реалізму дав російський критик М. Чернишевський: *«Зображення життя у формах самого життя»*.

Важливо також пам'ятати, що реалізм є породженням епохи, позначеної домінуванням науки в царині духовно-практичної діяльності та її великим впливом на літературу. З-поміж інших типів і напрямів художньої творчості він вирізняється тим, що з усіх завдань мистецтва, багатofункціонального за своєю природою, на перший план висуває завдання пізнавальне. Можна навести багато висловлювань тогочасних письменників і критиків, у яких наголошувалася ця особливість реалізму, але обмежимося промовистим зізнанням Г. Флобера: *«...я зрозумів одну річ, одну дуже важливу річ, що для людей нашої породи [письменників] щастя полягає в пізнанні й ні в чому іншому»*.

Поетика реалізму

Примітною особливістю реалізму є те, що, звертаючись до тієї чи іншої теми, письменник водночас осмислює її як художнє дослідження певного явища чи проблеми. Такої свідомої настанови не знайдемо в літературі жодного іншого напрямку. Відповідно аналітичність стає однією з визначальних рис реалістичної творчості. Про її аналітичний дух і пафос чи не першим висловився О. де Бальзак: *«Перш ніж писати твір, письменник має проаналізувати всі характери, перейнятися всіма звичаями, обійти всю землю, відчути всі пристрасті, бо всі пристрасті, країни, звичаї, характери, природні явища і явища моральні – усе має пройти через його аналіз»*. А відомий російський критик В. Белінський проголошував: *«Дух аналізу, нестримне прагнення досліджувати, пристрасне, повне ворожості й любові мислення зробилося тепер життям справжньої поезії»*. Найбільшою мірою цим завданням відповідала соціально-психологічна проза.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Соціально-психологічна проза – одне з найяскравіших досягнень реалізму XIX ст., у якому реалізувалася характерна для цього напрямку настанова на ретельний аналіз суспільного життя і внутрішнього світу особистості. Від початку формування реалізму в ньому розвивалися дві течії: *соціологічна*, що акцентувала увагу на дослідженні суспільства як певної цілісності (Бальзак), та *психологічна*, першо-

рядним об'єктом дослідження якої була особистість, вписана в конкретний історико-суспільний контекст (Стендаль). Результатом їхньої взаємодії та взаємозбагачення в межах літературного процесу стало формування потужного пласта реалістичної соціально-психологічної прози з притаманною їй системою пріоритетів, естетикою та поетикальною специфікою. Найвизначнішими творцями цієї прози вважаються О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, В. Теккерей, Ч. Діккенс, Л. Толстой, Ф. Достоевський, І. Тургенєв, І. Гончаров, Г. Джеймс та інші. Одним з найхарактерніших явищ соціально-психологічної прози є жанр *соціально-психологічного роману*, який набув надзвичайного поширення в реалістичній літературі XIX ст.

Дослідницьке спрямування орієнтувало літературу на науку й наукову методологію. Особливо виразно така орієнтація виявилася у французькому реалізмі, сягнувши апогею в течії натуралізму, за походженням і типом творчості спорідненій з реалізмом. Притаманна вона була й творчості українських літераторів, зокрема І. Франка, який наголошував на тому, що письменник повинен розумітися на науці й науковій методології мислення, і називав свій метод «науковим реалізмом».

Новим і принципово важливим у поетиці реалізму є також те, що він відмовився від поділу життєвих явищ на «високі» й «низькі», «естетичні» й «неестетичні» і відповідно від поділу на «високі» й «низькі» жанрів і стилів. Співвіднесення зображуваного з умоглядними естетичними категоріями високого й низького, трагічного й комічного, яке вважалося обов'язковим у художній практиці попередніх епох, втратило для реалістів сенс. Важливою для них була відповідність зображення самій дійсності, що сприймалася як єдине й водночас суперечливе ціле, у якому поєднуються і переплітаються високе й низьке, трагічне й смішне, прекрасне й потворне.

Із цією настановою на відповідність дійсності в реалістичній літературі пов'язане зображення часу й простору. Час стає в ній історичним і відтворюється якомога конкретніше, а історизм набуває значення одного із засадничих принципів естетики й поетики. У творчості реалістів історизму притаманна універсальність: він однаковою мірою охоплює як людину – її внутрішній світ і характер, так і зовнішній світ – її життєве середовище. При цьому історизм насамперед виявляється в зовнішньому світі, у змалюванні середовища, обставин, відносин тощо, а згодом входить, так би мовити, усередину героя, виявляється в його свідомості, характері, психології.

Істотною рисою реалістичної літератури є також те, що особливо увагу вона приділяє аналітичному зображенню людини в соціумі, розкриттю діалектичного взаємозв'язку характерів і соціального середовища, зокрема показу того, як середовище «ліпить» характер. Можна сказати, що історизм реалістів значною мірою набуває змісту соціального історизму. Наймасштабніше й найрельєфніше цей зміст виявився у творах таких відомих письменників-реалістів, як Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс, Л. Толстой. Однак більшою мірою це властиво реалістичній творчості 20–40-х років XIX ст., на наступному етапі соціальність та історизм дедалі відчутніше відтісняються природою, біологією, психологією, тобто існуванням людини поза соціально-історичним виміром.

У реалістичній літературі маємо також специфічний тип автора й пов'язаний з ним переважаючий тип оповіді.



Nota bene. Тут варто нагадати, що автор у художній творчості – це не лише особистість митця, його присутність у творі в прямій чи «прихованій» формі. Автор – це й певний погляд на зображуване, певна його концепція, вираженням якої є весь твір. При цьому автор зовсім не обов'язково вдається до прямого висловлення в тексті (відступів, пояснень, коментарів тощо). Так, у драматичних і деяких епічних творах це висловлення втілюється в загальній структурі художнього тексту, у таких його складових, як опис, показ, розповіді й діалоги персонажів. Зрештою, кожний твір є продуктом духовно-творчої діяльності митця і з цього впливає присутність автора в усіх без винятку його складових. —

Щодо типу автора в реалістичній художній системі, то це передусім автор-деміург¹, який визначає себе як всезнаючу абсолютну силу в створюваному ним художньому світі. «Автор знає все!» – безапеляційно заявляє В. Теккерей у знаменитому романі «Ярмарок суєти». Флобер порівнював художній твір зі світобудовою, а його автора з Богом: «Він має бути у творі, як Бог у світобудові, – всюди і ніде».

Отже, у своїх творах письменник-реаліст ХІХ ст. почувався повноправним і повноважним деміургом, відтак створений ним художній світ поставав у всеосяжному висвітленні й витлумаченні свого творця. Звісно, допускалися й часткові точки зору, часткові тлумачення, що належали персонажам або розповідачам, але вищою, об'єднуючою була інтерпретація автора, яка виражала його світобачення. Автор міг бути «невидимим», як це характерно, наприклад, для Г. Флобера, Л. Толстого та Джордж Еліот, міг бути присутнім у творі й відігравати в ньому активну роль, як-от у Гоголя чи Теккерей, але «деміургічна» позиція його від цього не послаблювалася.

Підробіці. Ця позиція базується на впевненості в безмежних можливостях художнього пізнання, тісно пов'язаній із системою світогляду, яка домінувала в ХІХ ст. за доби реалізму. Світ, людина, буття сприймалися як щось складне, але по суті своїй єдине й таке, що піддається пізнанню й витлумаченню, у принципі – до самих глибин, до першооснов і першопричин. Власне, цей пізнавальний оптимізм, ця віра в те, що розум та інтуїція митця здатні проникати в усе суще й адекватно його виражати, становлять підвалини реалістичної літератури ХІХ ст. Її митці могли бути скептиками й песимістами в загальносвітоглядному плані, особливо у ставленні до суспільства та його перспектив, але скепсис і песимізм не поширювалися на характер їхнього художнього мислення й творчості. Тут вони залишалися «деміургами» в означеному вище розумінні. —

Ще однією принципово важливою рисою поетики реалізму є переважання індивідуальних стилів письменників над загальними стилями напряму й течій. Ця особливість була новою для літературно-художньої творчості загалом. Напрямам попередніх епох, за винятком романтизму до певної міри, властива підпорядкованість індивідуальних стилів загальним, що найяскравіше виявилось в класицизмі з його кодексом законів і правил. Усі вони оперували стійкими моделями жанру, сюжету, персонажів, слововживання, формами й канонами, які спиралися на тра-

¹ Деміург – творча сила, творець.



дицію. Що ж до письменника-реаліста, то він у принципі непідвладний готовим моделям і формам, вільний у доборі виражальних засобів, відповідних зображуваним явищам. За словами відомого німецького письменника-реаліста Т. Фонтане, справжнім майстром стилю є автор, який «здатний постійно змінювати стиль залежно від предмета, про який ідеться». Ця свобода індивідуальних стилів, їхнє вільне співвідношення із загальними стилями були успадковані наступними напрямками й течіями літератури, зокрема модернізмом.

Жанрова система реалізму

У кожному літературному напрямі складається своя система жанрів, яка є його внутрішньою властивістю. Усередині цієї системи встановлюється певна ієрархія жанрів залежно від їхньої ролі в літературному процесі. Відповідно ті жанри, що посідають чільні місця, справляють відчутний вплив на інші жанри, на поетику й стиль напряму в цілому.

Принципова новизна жанрової системи реалізму полягає в тому, що вперше в історії літератури провідну роль у ній почали відігравати прозові жанри – роман, повість, оповідання. Безперечно, це було зумовлено тими глибинними зрушеннями й змінами, які відбулися внаслідок стабілізації буржуазного устрою і тієї «прозаїзації» життя, про яку вже згадувалося. Прозові жанри, й насамперед роман, виявилися найбільш придатними для художнього освоєння нових реалій сучасності та їх адекватного відображення. Відтак роман розкриває закладені в ньому можливості й постає як справді універсальний жанр щодо охоплення різних сфер життя, зокрема тих, що традиційно вважалися «неестетичними» чи «непоетичними», та їх «переплавлення» у високі здобутки мистецтва.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Роман – великий епічний жанр, який набув значного поширення в літературі XIX ст. (хоча зародження цього жанру відноситься ще до часів античності). Роман відтворює життя в усій його повноті та розмаїтті. В основу роману найчастіше покладено зображення долі героя (або кількох героїв) упродовж тривалого часу, інколи – навіть кількох поколінь. Події, пов'язані з долею персонажів, зазвичай розгортаються на широкому історичному й суспільному тлі. Характер людини в романі відтворюється в його зв'язку з соціально-історичним середовищем. Жанр роману дозволяє передати найбільш глибокі й складні процеси життя, порушити проблеми загальнолюдського значення, приділити пильну увагу процесу формування й еволюції особистості.

У реалістичній літературі з'явилося багато відгалужень романного жанру, які нерідко називають жанрами, хоча точніше було б визначити їх як жанрові різновиди роману. Так, *соціально-побутовий роман* має на меті дослідження процесів соціального життя, повсякденної дійсності, звичаїв і уявлень, характерних для суспільства (або його прошарків) за певної доби. У центрі уваги *психологічного роману* знаходиться внутрішній світ особистості в його зумовленості конкретними історико-суспільними чинниками. У рамках *соціально-психологічного роману* відбувається поєднання й взаємодія тенденцій, притаманних соціально-побутовому та психологічному. У деяких реалістичних



творах до цих аспектів додається широка філософська проблематика, що надає підстави визначати їх як *філософські романи*.

Утім, незважаючи на потужний розвиток реалізму в середині XIX ст., він не був всеохоплюючим художнім напрямом. Це стосується не лише деяких видів мистецтв (наприклад, музики, що залишилася переважно романтичною), а й літератури, певних її родів і жанрів. Реалізм масштабно виявився в епічних прозових жанрах, але цього аж ніяк не можна сказати про лірику (в європейських і американській літературах середини XIX ст. вона, на відміну від прози, залишилася переважно романтичною) і почасти про драматургію (у драматургії більшості європейських країн реалізм утверджується приблизно в останній третині XIX ст.).

Подробиці. Чим же пояснюється слабкий розвиток ліричної поезії в реалістичній літературі? Відповідаючи на це запитання, слід взяти до уваги, по-перше, позалітературні чинники, зокрема «прозаїчний» характер дійсності буржуазної епохи, яка створювала духовну й емоційну атмосферу, несприятливу для розквіту ліричної поезії. По-друге, внутрішні чинники – зокрема специфіку реалізму як художньої системи, орієнтованої на зовнішній, передусім соціальний світ, його дослідження й аналітичне відображення. Це не означає, що особистість, суб'єктивний світ не цікавили реалістів, – ідеться про переважну спрямованість на об'єктивно існуюче, розгортання твору в об'єктивному часопросторі, у який включається особистість і її внутрішній світ. Тимчасом романтизм є мистецтвом, вісь якого зміщена в царину суб'єктивності, духовного й душевного життя особистості. Звісно, це життя не припинялося й за доби буржуазної прози, однак художньо втілювалося переважно в ліричній поезії романтичного типу або ж у близьких до неї формах. —

Своєрідність реалізму в національних літературах

Як і кожному художньому напрямку, реалізму притаманний комплекс спільних ознак і рис; водночас йому властива внутрішня диференційованість. Причому крім течій, на які поділяється реалізм, у його межах існують істотно відмінні національні види й варіанти. Так, наприклад, французька реалістична література суттєво відрізняється від англійської, англійська – від німецької, німецька – від російської і так далі. Ці відмінності не обмежуються певними особливостями форми творів, а охоплюють різні рівні їхньої структури.

Своєрідність національних варіантів реалізму впливає передусім зі специфіки його співвідношення з дійсністю, зокрема з життям певної країни за певної історичної епохи. Ця дійсність не лише наповнює зміст творів реалістичної літератури, а й активно впливає на їхню художню форму, що тяжіє до адекватності дійсності і в її національній специфіці.

Велика роль у розвитку реалістичної літератури в різних країнах належала культурно-історичним чинникам. Як уже зазначалося, література існує не сама по собі, вона є складовою духовної культури, яка становить системну єдність. У цій єдності за різних епох визначаються домінанти, що справляють суттєвий вплив на інші види духовно-творчої діяльності людини, зокрема й на літературу. Такі домінанти можуть бути різними в національних культурах однієї епохи, що виразно виявилось за доби реалізму.



Повнота й потужність розвитку реалізму в різних літературах середини XIX ст. залежали також від місця й ролі літератури в національній культурі, у духовному й громадському житті країни. Особливо повнотою і своєрідністю відзначається російська реалістична література, але пояснюється це не якимсь її специфічним «національним духом», а насамперед тим, що розвивалася вона в особливих умовах «імперії царів». За словами О. Герцена, *«у народу, позбавленого... свободи, література – єдина трибуна, з висоти якої він змушує почути голос свого обурення й своєї совісті»*. Російська література виступала дійсним центром громадського й духовного життя країни, охоплювала всі його сфери й прагнула дати відповіді на всі нагальні запитання. Можна з певністю твердити, що в жодній країні Західної Європи реалістична література не посідала такого визначного місця в системі духовної культури і разом з тим не сягала такого високого художнього рівня, який особливо переконливо засвідчується творчістю Л. Толстого й Ф. Достоєвського.

Протилежна ситуація склалася в німецькій літературі середини XIX ст. Вона не знала злету реалізму, навпаки, за тих часів переживала спад і втратила світове значення, яке мала в «епоху Гете», тобто від 70-х років XVIII ст. до 30-х років XIX ст. Причиною такого стану речей було зокрема те, що в системі тогочасної німецької культури домінували швидше філософія і музика, ніж література.

У формуванні й розвитку реалізму в європейських літературах важлива роль належала національним естетичним і художнім традиціям. Варто також звернути увагу на його контакти з іншими художніми системами в процесі становлення й розвитку: особливе значення для національних видів реалізму мали взаємозв'язки й взаємодії з романтизмом, які по-різному склалися у французькій, англійській, російській та інших літературах.

Французький реалізм можна назвати завершеним втіленням реалістичної літератури тих країн, де відбулися глибинні соціальні перетворення й стабілізувалося буржуазне суспільство. Визначення «критичний реалізм», яке в минулому застосовувалося до всієї реалістичної літератури, найбільшою мірою відповідає саме реалізму французькому. Критикуючи сучасність, його представники були послідовними й непоступливими. Звідси розвиненість аналітизму як стильової константи, що проймає весь французький реалізм. З нею тісно пов'язана орієнтація на науку й наукову методологію, що дедалі посилюється у французькому реалізмі. Розпочавшись у Бальзака з формулювання певних принципів реалістичного методу, ця орієнтованість у другій половині XIX ст. переростає в справжній культ науки, і Флобер уже проголошує: *«На часі ввести в мистецтво невмолимий метод і точність природничих наук»*. «Об'єктивний метод», що закріплюється у французькій реалістичній літературі другої половини XIX ст., визначає її поетику. Твір розуміється передусім як художнє дослідження явищ дійсності, від яких автор відмежовується: перебуваючи поза твором, письменник спостерігає і аналізує їх з якоїсь вищої, абсолютної точки зору, уподібнюючись до вченого-дослідника.

Англійська література відзначається особливо глибокими реалістичними традиціями, що зазвичай пояснюється як своєрідністю історії країни, так і особливостями національного характеру англійців, їхньою схильністю до практичної діяльності, нелюбов'ю до теоретичних умоглядів і тверезістю світосприйняття. В англійській літературі реалізм набув



значного розвитку вже у XVIII ст. і після «романтичної паузи» переконливо продовжився у XIX ст.

Характерною особливістю історії англійської літератури є те, що важлива роль у ній належала етико-моральному чиннику (ідеться про етико-моральну доктрину, що склалася на основі протестантської етики англійського ранньокapіталістичного суспільства). Наочно це виявилось в тому, що англійські реалісти у своїх творах на чільне місце висували етичні завдання, моральний бік проблем і колізій, тяжіли до потрактування життєвих явищ і розв'язання проблем в координатах етико-моральної системи.

Тому хоч Англія і була найпотужнішою промисловою країною XIX ст., в якій бурхливо розвивалися природничі науки, англійські реалісти не сприйняли об'єктивно-безсторонній, «анатомічний» підхід до життя й людини. Акцентування етично-моральних моментів поєднувалося в них з «людяним ставленням» до персонажів, емоційною насиченістю оповіді, навіть з деякою сентиментальністю. Не прагнули англійські реалісти й до самоусунення з твору: активна присутність автора виявляється в Діккенса, Теккерей та інших письменників. Яскравої своєрідності англійській реалістичній літературі надає органічно їй притаманний комічно-гумористичний струмінь.

У російській реалістичній літературі був неможливий насмішкувато-гумористичний, поєднаний з моралізаторством підхід до дійсності, поширений в англійській літературі. З її духом і пафосом був несумісний і критично-аналітичний, але водночас науково-констатуючий метод, який у другій половині XIX ст. усталився у французькій реалістичній літературі. Російські реалісти тяжіли до критицизму й викривального пафосу, однак «безідеальність», у яку дедалі помітніше впадав французький реалізм, була їм чужою. Вони мали свою позитивну програму, свої ідеали, нерідко забарвлені утопізмом. Духовно-естетичною домінантою їхньої творчості можна назвати зосередженість на людині й людських цінностях. Невіддільним від неї є утвердження духовно-моральної сутності людини, невловимої в «наукових» системах координат, яке з особливою силою прозвучало у творах найвидатніших російських письменників XIX ст. – Пушкіна, Гоголя, Толстого, Достоевського. Не відриваючи людину від життєвого середовища, російські реалісти разом з тим переконливо доводили, що вона не сходить до впливів середовища й біологічної природи і зберігає свою духовно-моральну самоцінність.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

1. Стисло схарактеризуйте реалістичний напрям. Визначте його головні особливості. Назвіть імена видатних письменників-реалістів.
2. Поясніть, чому неможливо чітко розмежувати романтизм і реалізм у літературі XIX ст. Наведіть конкретні факти для обґрунтування своєї відповіді. У чому полягають головні відмінності між романтизмом і реалізмом?
3. Чим був спричинений розквіт реалістичного роману в літературі XIX ст.? Наведіть приклади жанрових відгалужень реалістичного роману.
4. Підготуйте мультимедійну презентацію проекту «Спільні закономірності в літературі й живописі реалізму».



ПАНОРАМА ФРАНЦУЗЬКОЇ ПРОЗИ СЕРЕДИНИ XIX ст.

Формування реалізму у французькій літературі розпочалося ще на межі XVIII–XIX ст. Суттєвою особливістю літературного процесу у Франції середини XIX ст. є те, що реалізм розвивався у взаємозв'язку й взаємодії з романтизмом. І Стендаль, і Меріме, і Бальзак брали участь у романтичному русі й спільно з романтиками боролися за «нове мистецтво» проти класицизму, «старого мистецтва» феодально-абсолютистського суспільства. Однак якщо романтики покладалися на уяву, що була для них і засобом осягнення буття, і художньою реалізацією цього осягнення, то реалісти, за словами Стендаля, визнавали існування «залізних законів» реальності й наголошували на необхідності їхнього пізнання.

У 30–40-х роках XIX ст. у французькій літературі визначаються деякі з основних реалістичних течій, як-от *соціальна*, або соціологічна, та *психологічна*, зачинателями яких були відповідно Бальзак і Стендаль. Визначальною рисою соціальної, «бальзаківської», течії є те, що предметом зображення в ній виступає суспільство як цілісність, його побут і звичаї, процеси й колізії. Це не означає, що окрема особистість не цікавила Бальзака. Річ у тім, що людина в нього постає передусім як «клітина» суспільства і на передній план висуваються її риси, відповідні саме цій грані. У Стендаля бачимо дещо інше: у центрі його уваги знаходиться особистість, що вводить в суспільно-історичну панораму. Власне, Стендаль теж не сумнівався в тому, що особистість є часткою соціуму, але саме вона цікавила цього письменника передусім, і в його романах суспільство постає ніби переломленим через особистість, її свідомість, долю, психологію. Це й надає творчості Стендаля характеру психологічного реалізму.

До цієї течії належав також П. Меріме, принаймні в другий, реалістичний, період творчості.

Проспер Меріме (1803–1870) розпочав свій творчий шлях у середині 20-х років XIX ст. як активний учасник романтичного руху. Один за одним з'являлися його твори, не схожі на попередні за тематикою і жанровою природою. Основним внеском Меріме у французьку реалістичну літературу є новелістика. Власне, йому належить велика заслуга в розвитку новелістичного жанру. Новелістиці цього митця притаманний вагомий романтичний елемент, внутрішній зв'язок з романтизмом, що поєднує його зі Стендалем і Бальзаком. Найвиразніше цей зв'язок виявився в інтересі Меріме до екзотичного, виняткового, фантастичного, що стало важливою складовою структури багатьох його новел. Переважна частина новел написана на екзотичні сюжети, їхніми героями виступають корсиканці («Матео Фальконе», «Коломба»), іспанці й цигани («Душі чистилища», «Кармен»), італійці («Федеріго»), литовці («Локіс»), негри («Таманго»). Концептуальну основу цих творів становить харак-



терне романтичне протиставлення «природного стану» й цивілізації – не на користь останній.



В. Симонов.
Кармен

людськими якостями, тими, що найбільше цінував Меріме: вона завжди вірна своїй цілісній натурі, чесна й щира в тому, що є для неї найважливішим, – у своїх почуттях. Кармен властива внутрішня свобода, відстоюючи яку, вона воліє краще вмерти, ніж поступитися. У цьому й полягає людська гідність і привабливість героїні. —

Точки дотику з Україною. Україна посіла помітне місце в історичних і художніх творах П. Меріме. У книжці «Епізод з російської історії. Лжедмитрії» (1853) письменник запропонував оригінальну гіпотезу, за якою самозванець був запорозьким козаком. «Тільки козак, який виріс на Січі, – аргументує Меріме, – де лише мужність і красномовство давали пошесті, де командувати обирали лише найсміливіших і найхитріших, міг виплекати план узурпації, що вжахнув би польського чи російського дворянина». Ця гіпотеза була покладена й в основу історичної драми «Перші кроки авантюриста» (1852), у якій автор прагнув, за його словами, «написати цю історію так, як вона могла б відбутися». Дія VI акту драми відбувається на Січі, а головним її героєм виступає молодий запорозький козак Юрій.

1854 р. з'явився історичний нарис «Козаки України та їхні останні отамани», у якому Меріме знайомив співвітчизників з історією українського козацтва. Центральне місце в цьому творі відведено Визвольній війні середини XVII ст. й Богдану Хмельницькому. Це ніби перший ескіз до книжки Меріме про видатного українського полководця й державного діяча, що вийшла друком 1863 р. Головну заслугу Хмельницького автор вбачав у тому, що «цей великий муж прагнув визволити українців або козаків, своїх співвітчизників, від ярма польської шляхти». —

Рубежем в історії французької літератури XIX ст. вважається 1848 р., коли в країні відбулася Лютнева революція. Ця подія, а також проголо-

шення Другої республіки, державний переворот 1851 р. й встановлення Другої імперії справили значний вплив на літературний процес, викликавши до життя нові явища й тенденції.

Найістотнішими серед таких змін були перехід провідної ролі до реалізму; виникнення та поширення нових напрямів і течій – натуралізму, імпресіонізму, символізму та неоромантизму, які у французькій літературі останніх десятиліть XIX ст. висуваються на перший план. Романтизм не зникає у Франції і в другій половині століття, він продовжується у творчості таких видатних письменників, як В. Гюго і Жорж Санд, але водночас трансформується в неоромантизм і символізм, що найвиразніше виявляється в останній третині століття.

Перехід до нового етапу реалізму у французькій літературі збігся зі зміною поколінь письменників-реалістів: 1842 р. іде з життя Стендаль, 1850-го – Бальзак, після 1848 р. поступово завмирає художня творчість Меріме. Натомість заявляє про себе нове покоління: Ж. Шанфлері й Л. Дюранті, які в 50–60-х роках активно пропагували реалізм і ввели в широкий вжиток цю назву напряму; Г. Флобер, Е. і Ж. Гонкури; згодом – Е. Золя, Гі де Мопассан, А. Доде та інші.

Центральною постаттю французької реалістичної літератури 50–70-х років XIX ст. був, безперечно, **Гюстав Флобер** (1821–1880). Рання творчість Флобера розвивалася в річищі «несамовитої романтики» – течії пізнього французького романтизму, що поширилася в 20–40-х роках. У другій половині 40-х років Флобер поступово відходить від «несамовитої романтики» і стає на позиції реалізму, але реалізму іншого типу, ніж бальзаківський. У вересні 1851 р. письменник розпочинає роботу над романом «**Пані Боварі**» – твором, який знаменує не лише новий етап його творчої біографії, а й новий етап розвитку французької та європейських літератур.

Однак це не означає, що з романтизмом було повністю покинчено. Усе було набагато складніше: Флобер переходить до іншого стилю письма, розробляє «*об'єктивний метод*» (який був сприйнятий у різних варіаціях провідними французькими письменниками другої половини XIX ст. – братами Е. і Ж. Гонкурами, Гі де Мопассаном, Е. Золя та іншими), але в душі, у своєму світосприйнятті залишається романтиком. Неважко помітити, що його об'єктивність приховує обурення й ненависть до дійсності, і в тому, з якою гіркотою й зневагою письменник змальовує «життя кольору плісняви», відчувається темперамент романтика.

Те, що Флобер зображував у «Пані Боварі», не викликало в нього ні симпатії, ні захоплення. Навпаки, змальований у творі світ провінційного міщанства пробуджував у автора глибоку відразу, на що він постійно скаржився в листах. Письменник ставив перед собою завдання «з людської гнилі», з «життя кольору плісняви» створити твір мистецтва, зробити цікавим для читачів середовище провінційних обивателів, при цьому відмовившись від арсеналу літературних засобів і форм, яким користувалися його попередники.

Підроблиці. Особливе місце в романі «Пані Боварі» посідає лихвар Лере, який відіграв лиху роль у долі головної героїні. Лихварі належать до репрезентативних образів «Людської комедії» Бальзака, тому в змалюванні Лере з усією наочністю розкривається відмінність Флобера від його попе-





О. Ренуар.
Дівчина в білому

редника. Лере найменше схожий на бальзаківських «тигрів» фінансового світу, на того ж таки Гобсека, у якому поєднуються скнара й філософ. У Флобера лихвар Лере пересічний, буденний. Це дрібний хижак, павук, що тихенько плете павутиння, у якому заплутується недосвідчена Емма Боварі. Дочекавшись слушного моменту, він накидається на свою жертву і підштовхує її до самогубства. Лихвар Лере доповнює картину «побуту провінції» – без нього вона була б не такою виразною. —

У центрі роману – образ Емми Боварі, до якого сходяться сюжетно-тематичні лінії твору, навколо якого зосереджується його ідейний зміст. Автор ставить свою героїню в особливу ситуацію: Емма належить до міщанського світу й водночас протистоїть йому. Притаманне Флоберові змалювання персонажів у реальній життєвій повноті, без умовного поділу на «позитивних» і «негативних» виявляється тут надзвичайно виразно, унеможливаючи однозначність підходу до нескладного, на перший погляд, образу провінційної міщанки.

Свою героїню Флобер не наділив ні розумом, ні освіченістю, ні хорошим смаком. У духовному плані вона не піднімається над рівнем пересічних обивателів. Усе те, про що мріє, чим захоплюється, до чого прагне Емма, позначене банальністю, викликає іронічну посмішку.

Героїня виховувалася в пансіоні при монастирі, де зачитувалася романами, у яких «тільки й мови було, що кохання, коханці, коханки, переслідувані дами, що мліють у відлюдних альтанках... дрімучі ліси, сердечні жалі, присяги, ридання, сльози й цілунки, човни при місячному світлі, соловейки в гаях, кавалери, хоробрі, як леви, сумирні, як ягнята, добродесні, як ніхто, завжди гарно вбрані й сльозоточиві, як урни». Під впливом тих романів власне й сформувався життєвий ідеал Емми, головними компонентами якого є кохання, кавалери, блиск «романтичного» життя. Однак разом з тим Флобер наділив свою героїню душевним неспокоєм, прагненням до якогось іншого життя, тобто тими рисами, які найбільше цінував у людині. Вони не лише вирізняють Емму з-поміж оточення, а й протиставляють її обивательському середовищу. Саме в цьому полягає основна драматична колізія твору. Звісно, ідеали Емми, її мрії й прагнення банальні, у чомусь навіть смішні, однак героїня вкладає в них усю душу. Вона дійсно страждає, по-своєму протестує проти укладу життя провінційного містечка – аж до своєї «недоладної» смерті.

Nota bene. Г. Флобер приголомшив читачів і критиків, заявивши: «Емма Боварі – та це ж я!» В одній паризькій газеті навіть з'явилася карикатура, що зображувала письменника, чоловіка майже двометрового зросту, з широченними плечима й могутніми вусами, у легковажному дамському вбранні своєї героїні. Однак заява Флобера була не жартом і не містифікацією. Це було зізнання в тому, що, створюючи образ пані Боварі, він

спирався, зокрема, й на власний психологічний досвід. Письменник теж переживав розлад із навколишнім світом, невдоволення життям, бажання іншого, того, що конкретно не існує, щоправда, відчуваючи все це на незрівнянно вищому духовному рівні. —

Наприкінці 60-х – на початку 70-х років у французькій літературі формується *натуралізм*. Генетично, тобто за своїм походженням, і типологічно, тобто за типом художньої творчості, цей напрям найтісніше пов'язаний з реалізмом.

Найвидатнішим письменником натуралізму і його провідним теоретиком слушно вважається **Еміль Золя** (1840–1902). Головний його твір – двадцятитомний цикл романів «*Ругон-Маккари*» з промовистим підзаголовком «Природна й соціальна історія однієї родини в епоху Другої імперії», який формулює генеральну концепцію задуму (про натуралізм і творчість Золя докладніше йтиметься в окремих розділах підручника).

Особливе місце в тогочасній французькій літературі посідає **Гі де Мопассан** (1850–1893) – один з найвідоміших письменників останньої третини XIX ст. Власне, майже весь його творчий доробок був створений протягом одного десятиліття, у 80-х роках, а це шість романів, дев'ятнадцять новелістичних збірок (включаючи й посмертно видані три збірки, усього близько трьохсот творів), дві книжки подорожніх нарисів!

Світоглядно-естетична система й засадничі принципи поетики творів Мопассана вписуються в контекст натуралізму. Так, письменник визначав людину як істоту, що підпорядковується передусім біологічним законам. Соціальна сфера життя, на його переконання, є чимсь побічним і навіть не ідентичним людській природі. Мопассан визнавав, що в людині закладено два начала – духовне й біологічне, які по-різному співвідносяться в різних індивідуумах, але схилився до думки, що переважна більшість людей підвладна в першу чергу поклику «натура», винесеному зі світу живої природи.

Nota bene. Звідси, власне, основна тема романів і численних новел Мопассана, у яких ідеться про силу «природного нутра», владу грубих і егоїстичних інстинктів та їх носіїв, що впевнено й комфортно почуваються в житті. Завершеним уособленням людей такого типу є Жорж Дюруа – головний герой роману «Любий друг» – пройдисвіт і грубий самець, який, безсоромно використовуючи жінок, часто й грабуючи їх, упевнено просувається до багатства й вершин влади. Тимчасом люди духовного складу виявляються в Мопассана страждальцями. Звідси й гіркота і смуток, якими визначається тональність багатьох його творів, зокрема романів «Життя», «Монт-Оріоль», численних новел, іноді цілих збірок, як-от «Місс Гарріет», «Іветта», «Маленька Рок» та інших.

Мопассан вважав, що письменник перш за все повинен «відтворювати й пояснювати природу засобами мистецтва», насамперед людську природу. При цьому він наголошував, що людей «слід зображувати такими, якими вони є» і «цікавитися передусім спонукальною причиною кожного вчинку... й особливо спонуками, властивими всім людям, їхніми інстинктивними імпульсами». Щодо цього, на думку Мопассана, люди всіх класів і прошарків однакові, представники вищих класів відрізняються лише тим, що «справжні причини своїх вчинків вони вміють маскувати умовностями, фальшивістю, лицемірством і облудою». Увага



митця була сконцентрована на тому, що властиво людській природі в цілому, але виявляється в різних формах, притаманних певним суспільним верствам та індивідуумам. У цьому їй полягала та «нещадна, страшна й свята правда», говорити про яку людям Мопассан вважав найпершим обов'язком письменника. —

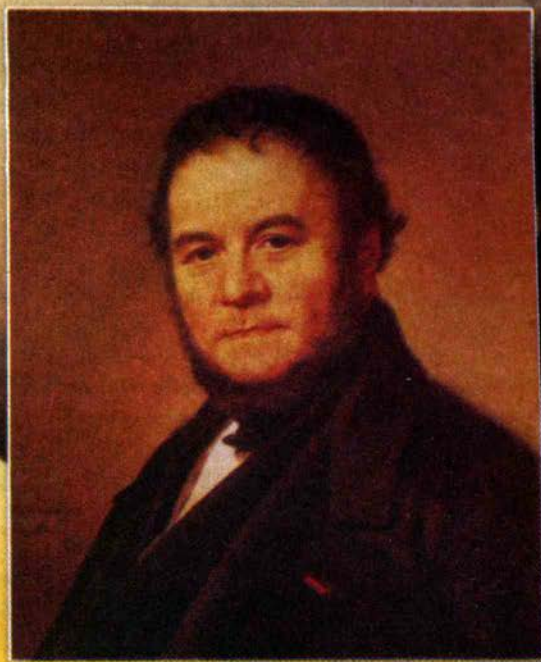


ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

1. Які теми й жанри розвивав у своїй творчості П. Меріме?
2. Які натуралістичні елементи наявні в прозі Гі де Мопассана?
3. Що мав на увазі Г. Флобер, проголошуючи: «*Емма Боварі – та це ж я!*»?
4. Наведіть приклади виявів соціальної та психологічної течій у французькому реалізмі. Поясніть головні відмінності між цими течіями.
5. Підготуйте презентацію проекту на тему «*Українська тематика у творчості П. Меріме*».

Описувати одяг героїв,
пейзаж, у якому вони пере-
бувають, риси їхніх облич?
Чи, може, краще описувати
пристрасті й погуптя, що
хвилюють їхні душі?

Фредерік Стендаль



Фредерік Стендаль

1783-1842

Фредерік Стендаль – видатний французький прозаїк XIX ст., одна з ключових постатей французького реалізму. Його творчість, позначена поєднанням романтичних і реалістичних тенденцій, увиразнила духовні пошуки особистості післянаполеонівської доби й започаткувала психологічну тенденцію французького реалізму XIX ст.

«...ВІН ЖИВ, ПИСАВ, КОХАВ»

За віком Стендаль був значно старшим за письменників, з творчістю яких пов'язується формування й перший етап французької реалістичної літератури. Початок свідомого життя і творчої діяльності Бальзака й Меріме припадає на 20-ті роки XIX ст., тобто на період Реставрації, для них революція 1789–1799 рр. і наполеонівська епоха були вже історією, тимчасом як Стендаль був сучасником і учасником цих подій. Його життя можна поділити на дві половини. Переламним у ньому є 1814 р., що став поворотним і в історії Франції: буремна епоха соціальних потрясінь і війн добігла кінця, поступившись «прозаїчній» буржуазній добі. Стендаль так і не зміг «прижитися» в новій реальності, і це глибоко позначилося як на його біографії, так і на творчості.



Віхи життя, віхи творчості

«Наздогін великій епосі...»

Справжнє ім'я і прізвище письменника – Анрі Бейль, а Фредерік Стендаль – один з псевдонімів, яким він найчастіше підписував свої твори. Анрі Бейль з'явився на світ 23 січня 1783 р. в Греноблі, що на півдні Франції, у родині адвоката. У семирічному віці майбутній письменник втратив матір, яку, за його словами, «любив божевільно». Батько, людина освічена, але суха й педантична, на все життя залишився для нього чужим. Освіту Анрі здобув у гренобльській Центральній школі – навчальному закладі, створеному революцією 1789–1799 рр., в якому основна увага приділялася природничим і точним наукам та громадянському вихованню. Хлопчина мав неабиякі здібності до математики, тому після закінчення навчання був направлений до столичної Політехнічної вищої школи.

Анрі Бейль приїхав до Парижа восени 1799 р., на другий день після державного перевороту, очоленого генералом Наполеоном Бонапартом, який проголосив себе першим консулом. До Політехнічної школи юнак так і не вступив, натомість записався в армію і взяв участь в італійському поході генерала Бонапарта 1800 р. То була перша зустріч з Італією, країною, що назавжди причарувала Анрі й посіла визначне місце в його подальшому житті й творчості.

Ще перед італійським походом Бейль почав писати. Наприкінці 1801 р. він звільняється зі служби і повертається до Парижа з твердим наміром присвятити себе літературі й «зрівнятися з Мольєром». У біографії початкуючого письменника настає трирічний «період самовиховання», наповнений інтенсивною самоосвітою й літературними вправами. Він вивчає філософію, естетику, літературу, театр, починає працювати над кількома комедіями, але жодну з них не завершує. У своїй творчості Бейль дотримується класицистичних орієнтацій, від яких згодом відійде, приєднавшись до романтичного руху; незмінною залишиться хіба що настанова з «математичною точністю» вивчати «мову пристрастей», «людське серце» і адекватно їх відтворювати.

Однак «період самовиховання» тривав недовго: Бейль був діяльною й енергійною натурою, до того ж треба було подбати про заробіток і влаштування майбутнього. Відтак 1806 р. він вступає на службу до військового

інтендантства, яким відає його далекий родич маршал Дарю. Виконуючи обов'язки імперського військового службовця, Бейль об'їздив усю Середню Європу, побував у Відні й Берліні (до речі, літературний псевдонім Стендаль походить від назви одного з міст на півночі Німеччини). У 1812 р. він брав участь у славнозвісному російському поході Наполеона, під час якого став свідком спалення Москви й панічного відступу «великої армії».

У 1814 р., після вступу союзних армій до Парижа і падіння імперії, Бейль, не сподіваючись на продовження кар'єри в поновленій монархії Бурбонів, подає у відставку і виїздить до Італії, де залишається до 1821 р. Так розпочинається новий етап біографії, у якому література стає основною справою життя письменника Стендаля. Він багато подорожує Італією, вивчає пам'ятки культури й мистецтва, але живе переважно в Мілані, де постійно відвідує оперу «Ла Скала», спілкується з молодими літераторами, що групувалися навколо часопису «Кончільяторе» і відігравали значну роль у становленні італійського романтизму. Власне, в Італії Бейль стає професійним письменником, але починає не з художньої, а з біографічної, критичної, історико-культурної літератури (до речі, саме вона за кількістю значно переважає в його творчій спадщині). 1817 р. виходять друком «Життєписи Гайдна, Моцарта і Метастазіо», у яких автор ознайомлює французів з музичним життям Австрії й Італії, та «Історія живопису в Італії». Того ж року видана й книжка «Рим, Неаполь і Флоренція», у якій змальовано тогочасну Італію, її суспільно-політичний устрій, побут і звичаї різних верств, культуру тощо. Цей твір примітний тим, що містить чимало сценки і замальовки з життя, які за своїм стилем належать до художньої прози, а крім того, саме він був уперше підписаний псевдонімом, під яким А. Бейль стане відомим у світі: «Барон де Стендаль, кавалерійський офіцер» – значилося на титулі видання.

В Італії Стендаль спілкується з карбонаріями – членами таємної організації, що боролася за визволення Італії з-під іноземного панування й створення республіки на зразок давньоримської. На зламі 20-х років австрійський уряд вдався до жорстоких репресій щодо карбонаріїв, і надалі залишатися в Італії Стендалю було небезпечно. Відтак 1821 р. він повертається на батьківщину. Згодом героїку руху карбонаріїв письменник відтворить у повісті «Ваніна Ваніні» (1829) й романі «Пармський монастир».

Подробиці. У Парижі Стендаль поринає в бурхливе літературне життя. Саме тоді у французькій столиці розпочинається знаменита «романтична битва» – завершальний акт боротьби романтиків з класицизмом і зміна літературних епох, яка тривала у Франції протягом кількох десятиліть. Цей період життя письменника, що завершився 1830 р., позначений надзвичайною творчою активністю. Стендаль розробляє чимало тем, працює в різних жанрах, активно виступає як критик, регулярно друкує статті у французьких і англійських часописах. 1822 р. він видає трактат «Про кохання», у якому, спираючись зокрема й на власний досвід, розвиває оригінальну теорію цього почуття, його «кристалізацію» і трансформації в різних соціальних середовищах та історичних епохах. За рік виходить друком книжка «Життя Россіні», що розповідає про видатного італійського композитора, який тоді почав «завойовувати» Париж, і перший випуск трактату «Расін і Шекспір» (1825 р. він буде продовжений другим випуском). Цей трактат є одним з найбільш значущих документів «романтичної



битви» з класицизмом, що розгорнулася у Франції в 20-х роках ХІХ ст. У 1827 р. Стендаль видає свій перший роман «Арманс», який не був сприйнятий ні критикою, ні читачами, а 1830 р., напередодні Липневої революції, завершує знаменитий роман «Червоне і чорне», що став вінцем творчості плідних 20-х років. —

Липневу революцію, яка покінчила з режимом Реставрації, Стендаль зустрів із захопленням і надіями, яким, однак не судилося справдитися: він досить швидко розчарувався в новому уряді, очолюваному королем-буржуа Луї-Філіппом. Критично-скептичне ставлення письменника до влади переконливо засвідчує роман «Люсьєн Левен». Тим часом Луї-Філіпп запрошує його на державну службу. Отримавши посаду французького консула, Стендаль оселяється в невеликому приморському місті Чівіта-Векк'я неподалік від Рима. Рятуючись від нестерпної нудьги провінційного існування, він часто подорожує Італією, проводить тривалі відпустки в Парижі. Утім, незважаючи на необтяжливість служби й достатню кількість вільного часу, письменник майже втрачає здатність творити. Протягом 1834–1835 рр. він працює над великим романом «Люсьєн Левен», але так і не завершує його. У 1836 р. Стендаль отримує тримісячну відпустку, яка завдяки протекції міністра іноземних справ фактично перетворюється на трирічну. Динамічна, заряджена духовною енергією атмосфера столиці повертає Стендалю творчу активність: він пише низку повістей і новел, зокрема майже весь цикл «Італійські хроніки», розпочинає багато творів, а 1839 р. створює роман «Пармський монастир».

Повернувшись до Чівіта-Векк'ї у серпні 1839 р., Стендаль працює над романом «Лам'ель», що так і залишився незавершеним. 15 березня 1841 р. у письменника стався перший інсульт, але йому вдалося перемогти у цьому «двобої з небуттям». Наступний удар, що трапився за рік, під час чергової паризької відпустки, виявився смертельним. 23 березня 1842 р. не стало одного з найкращих письменників Франції, який так і не був належно визнаний за життя.

Участь у романтичному русі

Як уже зазначалося, Стендаль був активним учасником романтичного руху й борцем за створення «нового мистецтва» у Франції. Відомий критик Ш. де Сент-Бев назвав його «гусаром романтизму», маючи на увазі те, що в тогочасній військовій тактиці гусарські полки були передовими загонами війська, які зав'язували бої. Сам митець, як і його молодший друг та однодумець П. Меріме, вважав себе «справжнім романтиком». На це дійсно були підстави, адже обидва письменники дотримувалися у своїй творчості деяких принципів романтизму.

Підроблиці. Так, переконаність Стендаля в тому, що предметом мистецтва сучасності має бути духовне й емоційне життя людини, вписується в загальну стратегію романтизму, який сконцентрував мистецьку увагу на внутрішньому світі особистості, відкрив «суб'єктивну людину» в її глибині, складності й неоднозначності. Ці тенденції, притаманні також творчості Стендаля, найбільш повно й інтенсивно втілювалися в його вершинних романах «Червоне і чорне» та «Пармський монастир». Іншим принципово

важливим аспектом естетико-художньої програми письменника, що вводить її в загальне річище романтизму, є надання переваги вираженню над зображенням, що в широкому розумінні означало відхід від «наслідувальних» художніх систем попередніх епох. —



Гравюра XIX ст.
Стендаль, А. де Вінї,
В. Гумбольдт, Ф. Жерар,
П. Меріме, Дж. Россіні
(зліва направо)

Знайомство Стендаля з романтизмом відбулося в перший італійський період його життя і творчості (1814–1821), коли він самовизначився як митець. В Італії письменник спілкується з молодими італійськими романтиками і повідомляє друзям, що «в Мілані відбувається запекла боротьба між романтиками й класиками... Я – шалений романтик, тобто я за Шекспіра й проти Расіна, за Байрона й проти Буало». Варто зазначити, що італійський романтизм виявився особливо близьким Стендалю і справив на його творчість значний вплив.

Повернувшись до Франції 1821 р., Стендаль активно включається в літературну боротьбу. У 1823 і 1825 рр. він видає двома брошурами літературний маніфест «Расін і Шекспір», у якому піддає беззастережній критиці класицизм і виступає палким поборником романтизму. Щоправда, у поняття «романтизм» Стендаль вкладав зміст, який в істотних моментах не збігався з загальноприйнятим у французьких романтиків. Письменник називав його, як це прийнято в італійців і англійців, «романтицизмом», щоб відмежувати від консервативних містичних течій, поширених у французькому романтизмі. Романтизм для Стендаля – це передусім мистецтво сучасності, що виражає її зміст і дух, тимчасом як класицизм – це мистецтво минулого, «маркізів XVII ст. у розшитих камзолах». «Романтизм, – пише він, – це мистецтво давати народам такі літературні твори, які при сучасному стані їхніх звичаїв та вірувань можуть принести їм найбільшу насолоду. Класицизм, навпаки, пропонує їм літературу, яка приносила найбільшу насолоду їхнім прадідам».

Щоб бути романтиком, твердив Стендаль, треба бути сміливим, власне, треба бути новатором, відкривати нові шляхи в мистецтві, вміти ризикувати, знаходити нові засоби й форми висловлення – на відміну від обережного класициста, котрий ні на крок не відступає від непорушних правил і авторитетних настанов. Письменник рішуче заперечував існування незмінних для всіх часів і народів ідеалів та взірців мистецтва, тобто його позачасових канонів, заявляючи, що «існує стільки ідеалів прекрасного, скільки різних форм носа і різних характерів».

Рух до реалізму

Відхиляючи класицистичні канони, Стендаль разом з тим визнавав існування «залізних законів» реальності й необхідність їх пізнання митцем. Він проголошував: «Необхідно, щоб уява засвоїла залізні закони реального світу і, відповідно, коригувалася ними». Це виводило його за межі романтизму, для якого уява була і засобом пізнання світу, і худож-



ньою реалізацією цього пізнання. Стендаль вважав, що уява має спиратися на осягнення законів реальності, на спостереження й аналіз, виявляв інтерес і до «наукових методів», зокрема фізіології та психології, а це вже ті риси й тенденції, якими характеризувався реалізм, що розвивався в першій половині XIX ст. На відміну від романтиків, письменники-реалісти (аж ніяк не заперечуючи ролі й значення уяви у творчому процесі) обрали шлях спостереження й вивчення життєвої конкретики.

Nota bene. Звісно, існували об'єктивні передумови й імпульси, які спрямовували Стендаля на шлях до реалізму. Проте вектор його творчого розвитку (як і інших письменників) не слід мотивувати виключно суспільно-історичними обставинами й закономірностями літературного процесу. Не менш важлива роль тут належить індивідуальному чиннику, особистості письменника. Навіть найреалістичніші твори є не лише відображенням дійсності, а й самовираженням особистості митця – його свідомості, світовідчуття, ментальності, темпераменту, підсвідомості тощо. Зрозуміло, що й спрямування творчого розвитку письменника великою мірою залежить від його особистості. —

Незважаючи на те, що життя Стендаля, принаймні перша його половина, було досить бурхливим і часом навіть драматичним, з точки зору зовнішніх виявів цього письменника навряд чи можна назвати яскравою особистістю, адже він не був надто діяльним і самовідданим у громадсько-політичних справах, не мав схильності жертвувати всім заради ідеалів. Утім, за словами одного з найкращих стендалезнавців Б. Реїзова, «протягом усього життя безперервно і за будь-яких умов...» митець «роздумував над великими проблемами буття, про щастя, про мистецтво, про людину й суспільство, про долю націй та про розум і розглядав ці питання всебічно, з різних, іноді несподіваних точок зору. У цьому, якщо хочете, й полягає героїзм цього звичайного життя, котрий не помічався самим Стендалем».

Варто додати, що Стендаль нічого не хотів приймати на віру, прагнучи до всього дійти власним розумом. Надзвичайно спостережливий, він одразу піддавав спостережене неупередженому аналізу й висловлював судження, які досить часто були незрозумілими сучасникам. Отже, і розумовий склад, і індивідуальні нахили письменника відповідали новому, реалістичному, напрямку, що формувався в тогочасній літературі. Стендаль був наділений сильною уявою, але прагнув тримати її в рамках, які сам же й встановлював (тут давалася взнаки класицистична традиція). Разом з тим у процесі творчості він забував про обмеження, даючи волю уяві. Так у постійному поєднанні протилежних прагнень народжувалися його твори, зокрема такі шедеври, як романи «Червоне і чорне» та «Пармський монастир».

То ким же зрештою був Стендаль – романтиком чи реалістом? Вочевидь, єдиною слушною відповіддю може бути така: і романтиком, і реалістом. Ці два напрями поєднувалися в його творчості, трансформуючись у неповторний індивідуальний стиль, якому неможливо відмовити в цілісності й органічності. Разом з тим треба визнати, що реалістична основа у творчій еволюції письменника набувала провідного змісту й значення.

Перший художній твір Стендаля, роман «Арманс», вийшов друком 1827 р., за часів загального захоплення історичним романом, яке у Франції

припало на 20-ті роки XIX ст. Це був роман про сучасність, більше того, – про сьогодні, що наголошувалося і в підзаголовку: «Сцени із життя одного паризького салону 1827 р.». Однак слід зауважити, що наведений підзаголовок відбиває лише одну з двох основних тем твору, яку можна визначити як соціально-побутову. Другою психологічною темою роману є історія любові двох молодих людей, але любові неможливої. І неможливо не тому, що перед закоханими постають непоборні соціальні чи сімейні перепони, а з причин фізіологічних. «Арманс» – це любовно-психологічний роман нового типу, побудований на фізіологічній колізії любовної драми, що, як і глибокі соціологічні аналізи, не було сприйнято тогочасними читачами й критиками.

Роман «*Люсьєн Левен*» Стендаль писав уже після Липневої революції, в 1834–1835 рр., коли французьке дворянство було відсунуте в тінь і до влади прийшли активні й цинічні ділки, для яких темні афери й брудні політичні інтриги були рідною стихією. Беззастережне панування меркантильних інтересів, корумпованість чиновників, голодні робітники й поодинокі ентузіасти-інтелігенти, що теж потерпають від злиднів, – таким постало перед письменником суспільство після «славних липневих днів». І Стендаль поставив собі за мету змалювати його якомога достовірніше, у стилі, що найбільшою мірою вписується в контекст реалістичної літератури XIX ст.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Назвіть справжнє ім'я Стендаля і поясніть походження його псевдоніма.
2. З якими історичними подіями було пов'язане життя письменника?
3. Назвіть найвідоміші романи Стендаля.

II рівень

1. Визначте найважливіші для розуміння творчості Стендаля факти його біографії. Розкрийте їхній вплив на світосприйняття письменника.
2. Схарактеризуйте коло мистецьких зацікавлень Стендаля. Назвіть твори, у яких відбулися ці зацікавлення.
3. Які теми розробляв Стендаль у своїх художніх творах?

III рівень

1. Що надало підстави Ш. де Сент-Беву назвати Стендаля «гусаром романтизму»?
2. Які особливості художнього мислення письменника наблизили його до реалістичного напрямку?
3. Що Стендаль вважав головною метою художнього зображення – зовнішню дійсність чи внутрішній світ людини?

IV рівень

1. Схарактеризуйте особистість Стендаля. Як вона виявилася в творчості письменника?
2. Ким був Стендаль – романтиком чи реалістом?
3. Як ви вважаєте, чому за життя митця його твори не здобули широкого визнання?





ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Як пов'язаний трактат Стендаля «Расін і Шекспір» з його участю в «романтичній битві» 20-х років?
2. Стендаль мріяв, щоб його поховали в Італії, а на могильному камені написали: «Тут спочиває Арріго Бейль, міланець: він жив, писав, кохав». Які грані особистості, життя й творчості письменника відобразило це його бажання?
3. Підготуйте повідомлення на тему «Стендаль та Італія».



Відкрита книга

РОМАН «ЧЕРВОНЕ І ЧОРНЕ»

Роман «Червоне і чорне» справедливо вважається одним з шедеврів Стендаля. Це роман про сучасність, про французьке суспільство періоду Реставрації, взяте в широкому діапазоні. Перед читачем розгортається життя провінції і столиці, різних класів і прошарків – провінційної і столичної аристократії, буржуазії, духовенства, навіть певною мірою соціальних низів, адже головний герой твору, Жульєн Сорель, син селянина-тесляра. Роман має підзаголовок «Хроніка XIX століття», який, проте, не означає дистанціювання від зображуваного в оповіді. Під XIX ст. тут розуміється період Реставрації (попередній період Імперії автор пов'язує з революцією 1789–1799 рр., тобто з XVIII ст.), а «хроніка» означає намір історично достовірно розповісти про цей період. Роман був написаний в останні місяці існування режиму Реставрації, у передчутті його близького краху, і став своєрідним підсумком цього періоду й водночас виразом йому.

«Червоне і чорне» як соціально-політичний роман

Поновлена окупаційними військами монархія Бурбонів була дворянською монархією, тобто політична влада належала в ній дворянству. Однак буржуазія вже панувала в економіці й готувалася взяти в свої руки політичну владу, що й відбулося, щойно Стендаль дописав роман. Ця повторна перемога – після революції кінця XVIII ст. – була неминучою вже й тому, що дворянство неухильно проймалося буржуазним духом, гроші й майнові інтереси для нього теж ставали головними цінностями життя. Змальовуючи в першій частині роману провінційний Вер'єр, Стендаль пише: тут «панує зачумлена атмосфера дрібних грошових інтересів, тут „приносити прибуток“ – велике слово, від якого залежить усе». Мер міста аристократ де Реналь, який пишається своїм походженням, також займається підприємництвом, він є хазяїном фабрики цвяхів, що приносить непоганий прибуток.

Твір сповнений соціальної динаміки, що укладається в основний вектор руху історії. Змальовуючи аристократів і буржуа, Стендаль відображає їхнє протистояння на суспільній арені, витіснення аристократії, що спи-



рається на родовитість і підтримку уряду, буржуазією, для якої головним знаряддям є гроші. Особливо наочно це виявляється в провінції. У маленькому Вер'єрі теж вирують політичні пристрасті – між дворянином де Реналем і буржуа-вискочкою Вально точиться запекла боротьба за посаду мера. Наприкінці роману автор повідомляє про обрання Вально і оцінює це як перемогу активного шахрая над пасивним честолюбцем. Аж ніяк не симпатизуючи аристократії (письменник належав до партії лібералів), Стендаль усунів чорною фарбою змалює буржуа Вально. Цей персонаж виявляє відсутність виховання й культури, будь-яких моральних засад, здатність до нищоті й підлості заради вигоди, вульгарність почуттів і смаків.

У другій частині твору дія переноситься до Парижа, у середовище столичної аристократії, яка постає в не менш критичному освітленні. Молоді аристократи – чудово вишколені, мають бездоганні манери, але безликі й безініціативні, нездатні самостійно мислити й діяти. Чи не найбільше в своєму житті вони переймаються тим, щоб у жодному разі не порушити пристойність і правила вищого товариства. Порівнюючи їх із простолюдином Жульєном Сорелем, розумна й прониклива Матильда де ла Моль без вагань віддає перевагу секретареві свого батька Сорелю, якому властиві енергійність, сильний характер, воля й рішучість.

Старше покоління аристократії пережило революцію й еміграцію, але так нічого й не зрозуміло, нічого не навчилося. Замість думати про збереження здобутого завдяки Реставрації, ці люди влаштовують провокаційну змову, спрямовану на те, щоб за допомогою європейських монархів покінчити з лібералами й повністю поновити «старий порядок». Як старше, так і молоде покоління аристократів панічно бояться нової революції, їх переслідує привид якобінської диктатури, тій же Матильді Жульєн уявляється як новий Дантон, котрий на випадок революції може врятувати її родину від гільйотини.

Подробиці. Окидаючи поглядом сучасне суспільство, Стендаль бачить, що в ньому панують боротьба між станами й прошарками. «У суспільстві, розщепленому, як бамбукове стебло, – узагальнює він, – головне завдання людини полягає в тому, щоб піднятися із свого класу у вищий, котрий зі свого боку докладає всіх зусиль до того, щоб не допустити цю людину до себе». Отже, натиск знизу викликає протидію згори, вищі прошарки намагаються зупинити наступ нижчих, відтак, на думку письменника, французьке суспільство постійно перебуває в передреволюційному стані, що будь-коли може вибухнути.

І справді, чи не з перших років свого існування режим Реставрації викликав у французької громадськості відчуття нетривкості, тимчасовості, яке поєднувалося з думкою про неминучість нової революції. Поділяючи такі умонастрої, Стендаль, котрий до того ж полюблив займатися соціально-



Паризьке видання роману «Червоне і чорне». 1928 р.



політичним аналізом і прогнозами, узявся дослідити, у якому соціальному прошарку накопичується революційна енергія і виростають нові Дантони й Робесп'єри. У результаті він дійшов висновку, що таким прошарком є молодь, із соціальних низів, освічена й енергійна, честолюбна й ображена у своїй самосвідомості, молодь, якій Реставрація перекрила всі життєві шляхи. —

Це той аспект твору, у якому він постає як соціально-політичний роман, що містить глибокий і точний аналіз правлячого режиму. Однак у структурі «Червоного і чорного» цей аспект, зрештою, виглядає як розгорнуте й активне тло, на якому відбувається основне дійство – драматична доля головного героя Жульєна Сореля, що вступив у двобій із суспільством Реставрації. З цієї точки зору «Червоне і чорне» розгортається як соціально-психологічний роман, якому притаманні глибина й тонкість психологічного аналізу.

«Червоне і чорне» як соціально-психологічний роман

Головною підставою для такого визначення жанрової специфіки твору є те, що в ньому означені соціальні процеси й колізії переломлюються крізь призму свідомості й реакцій центрального героя, його внутрішньої боротьби і, зрештою, його драматичної долі. Цей герой, простолюдин «із вражаюче своєрідним обличчям», належить до енергійної і честолюбної молоді із соціальних низів, яку режим Реставрації відкинув на задвірки суспільства. Селянський син, що випадково здобув освіту, Сорель одержимо прагне соціальної реалізації, відповідної своїм достоїнствам, але єдиним можливим шляхом досягнення честолюбної мети для нього виявляється пристосування до чужого й ненависного суспільства. Розуміючи, що повсюдно панують замасковані егоїзм і корисливість, герой вирішує опанувати «науку лицемірства», щоб скористатися нею в боротьбі за свою мрію. У романі докладно розповідається, як Жульєн, «одягнувши мундир, відповідний часові» й натягнувши машкару святенника, вправляється в цій «науці».



Ж. Енгр.
Портрет Наполеона
на імператорському троні

Вважаючи такі дії порядного від природи Жульєна вимушеними, Стендаль покладає відповідальність за них на режим Реставрації. Однак деякі його сучасники зрозуміли роман як апологію¹ лицемірства і навіть схильні були ототожнювати автора з персонажем, що спонукало письменника до пояснень. «Жульєн зовсім не такий лукавець, яким він вам здається, – писав Стендаль в одному з листів. – Деякі припиняють зі мною знайомство на тій підставі, що Жульєн – негідник і що він – мій портрет. У часи імператора [Наполеона] Жульєн був би цілком порядною людиною; я жив у часи імператора. Отже?..»

¹ Апологія – захист, вихвалання, звеличення; тут: захист з відтінком вихвалання.



Отже, негідні вчинки Жульєна зумовлюються життєвою необхідністю, створеною правлячим режимом. Звідси в героя не лише обожнювання Наполеона, а й відчуття того, що він запізнився з народженням і потрапив у чужу й ворожу йому епоху.

Він і справді виходець з іншої епохи, тієї епохи, що підняла до активного історичного життя весь третій стан, пробудила в ньому енергію і прагнення до самовивищення особистості, зробила доступними для молодих простолюдинів освіту й культуру. Уявлення Жульєна про свої можливості й належне йому місце в суспільстві походять з цієї епохи, нею ж було сформоване і непомірне честолюбство – рушій його прагнень і дій, а також «романтизм», про який ітиметься згодом. Словом, за конфліктом Жульєна Сореля зі своїм часом і суспільством стоїть масштабний конфлікт історичних епох, який постійно цікавив Стендаля. І не випадково одне з найпоширеніших «розшифрувань» назви роману засновується на порівнянні й конфлікті епох: червоне – символічний колір доби революції та наполеонівських війн, чорне – уніформа священика, в яку обрядився Жульєн Сорель, – символ епохи Реставрації та Священного союзу.

Внутрішня боротьба головного героя і його прозріння

Молодий і честолюбний Жульєн Сорель прагне зробити кар'єру в жорстокому, ворожому суспільстві. Для досягнення цієї мети в нього немає жодних засобів і можливостей, крім лицемірства, «мистецтво» якого він змушений опановувати, аби пристосуватися до ненависного середовища. Постійно відчуваючи себе в оточенні ворогів, Жульєн пильно контролює кожний свій крок, весь час діє і говорить усупереч своїм переконанням і моральній природі. Виснажливу боротьбу із самим собою, що точиться в його свідомості, Стендаль прирівнює до «подвигів Геркулеса».

Дотримуватися обраної «тактики» героєві не лише важко, а й огидно, і це вносить у його долю внутрішній драматизм, який дедалі поглиблюється, наприкінці твору набираючи трагічного звучання. Те, що відбулося з Сорелем, набуває характеру «трагічної провини», за яку він розплачується життям. Після фатального пострілу в мадам де Реналь герої починає по-іншому дивитися на світ. Відбувається кардинальна переоцінка цінностей, і Жульєн ніби прозирає: мета, до якої він так несамовито прагнув, тепер видається йому непотрібною ілюзією, породженою палкою уявою, загостреним відчуттям приниженості простолюдина й нерозумінням дійсної природи суспільства, у якому він хотів посісти гідне місце.

Визначальною рисою Жульєна Сореля, яка вирізняє його з-поміж оточення, є те, що в боротьбу із суспільством він вступає не заради кар'єри і збагачення. За аналогією з персонажами бальзаківських романів цього героя нерідко визначають як кар'єриста, однак стимули його поведінки виразно інші, ніж у бальзаківських героїв. Стендаль не випадково назвав мотиви й вчинки Жульєна «безумством» і пишався тим, що, за всієї їхньої незвичайності, вони такими не здаються. Тут варто зауважити, що, називаючи Сореля «безумцем», письменник начебто «відтворював» точку зору розважливих обивателів, тимчасом як у його власних очах це була позитивна риса героя, споріднена з романтичним піднесенням.

Багатьма гранями свого характеру й своєї долі Жульєн Сорель вписується в ряд романтичних образів Стендаля, таких як Фабріціо дель Донго, Ферранте Палла, Лам'ель та інші. Ця спорідненість особливо виразно виявляється у фіналі короткого життя Жульєна. Те, що відбувається з



героєм у в'язниці, коли він очікує вироку за скоєний в стані афекту злочин, можна кваліфікувати як повернення до самого себе, своєї людської сутності. Як уже зазначалося, Жульєн не лише звільняється від ілюзій, а й радикально переоцінює свої життєві цінності, усвідомлює непотрібність усього, до чого він так одержимо поривався. До колишніх намірів герой уже не може повернутися, але й іншого варіанта життя для нього не існує. Своєю промовою перед судом присяжних Сорель фактично виносить собі смертний вирок.

Жіночі образи роману

Цікавими й своєрідними є образи мадам де Реналь і Матильди де ла Моль. У морально-психологічному плані роману вони виступають тими полюсами, між якими промайнуло коротке життя Жульєна Сореля. Саме кохання до цих двох жінок віддзеркалює різні грані характеру героя. Об'єднує ці несхожі між собою «романи» лише те, що обидва вони починалися як тактичний хід з боку Жульєна, а з часом обертали-ся на справжню палку пристрасть, від якої «у нього вилітала з голови вся... честолюбна маячня, і він ставав просто самим собою». У творенні жіночих образів автор застосував викладену раніше в спеціальному трактаті теорію кохання, його видів і «кристалізацій» в різні епохи й у різних соціальних середовищах.



Кадр з кінострічки
«Червоне і чорне»
(режисер К. Отан-Лора,
1954 р.)

Мадам де Реналь – молода жінка з провінційної аристократії, щира й безпосередня, з вродженим відчуттям відрази до всього ничого й вульгарного, здатна на глибоке й самовіддане почуття. Розчарувавшись у чоловікові, вона відмовилася від особистого щастя й присвятила своє життя дітям і Богові. Однак зустріч з Жульєном пробудила в ній «любов-пристрасть, найвищу й благородну форму любові, доступну лише тим, кому чужі корисливості і честолюбність, лицемірство й егоїзм». Це почуття приносить героїні не лише щастя, а й тяжкі душевні муки, та навіть після того, як коханий ледве не позбавив її життя, жінка намагається стати йому опорою і відрадою в страшні дні очікування вироку. Коли Жульєна не стало, «вона не робила спроб покінчити з собою, але

через три дні після страти померла, обнявши своїх дітей» – цими словами закінчується роман.

Матильда де ла Моль належить до верхівки столичної аристократії і, що не менш важливо, до епохи романтизму, пік якої у Франції припадає на 20–30-ті роки XIX ст. Можна сказати, що вона уособлює романтичний індивідуалізм і романтичні фантастичні уявлення в специфічному жіночо-аристократичному контексті. Увагу Матильди, що зневажає безхарактерних молодих аристократів, привертає простолюдин Сорель. Її почуття до Жульєна, що починається як «почуття від голови» й живиться переважно честолюбством і марнославством, згодом істотно не змінюється – вона горда тим, що, зважившись на зв'язок і шлюб з сином селянина, вчинила те, на що не здатна жодна жінка з її середовища.

Коли Сорель потрапляє до в'язниці, Матильда розпочинає шалену боротьбу за його порятунок, але *«серед всіх тяжких хвилювань і страхів за життя коханого, якого вона не збиралася пережити, Жульєн вгадував у неї постійну потребу вразити світ своєю незвичайною любов'ю, величчю своїх дій»*. Він відчував, що *«гоноровита душа Матильди постійно потребувала аудиторії, глядачів»*. І після страти коханого Матильда діє у своєму стилі: наслідуючи королеву Маргариту Наваррську, яка власноруч поховала відрубану голову свого коханця Боніфація де ла Моля (предка Матильди, що жив у XVI ст.), вона збирається поховати голову Жульєна на вершині гори в його рідному краї.

У міру того як честолюбство в душі Жульєна згасало, він віддалявся від Матильди й повертався до мадам де Реналь, любов до неї відроджувалася й знову заповнювала його. Герой зізнається собі, що ніколи не почувався таким щасливим, як під час побачень з цією жінкою у в'язниці в останні тижні свого життя.

Особливості поетики й стилю роману

У розкритті всіх тих процесів і перипетій, які відбуваються в душі Жульєна Сореля, з особливою виразністю виявився *психологізм* Стендаля, що сягнув незвичайної тонкості й проникливості. І саме психологізм є фундаментальною рисою поетики роману *«Червоне і чорне»*.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Психологізм – художнє відтворення внутрішнього світу людини, її емоцій, думок, внутрішньої боротьби тощо.

У літературі відомі два основних види психологізму – *об'єктивний* і *суб'єктивний*, залежно від точок, з яких ведеться у творі оповідь, – зовнішньої, об'єктивної, чи внутрішньої, суб'єктивної. Відповідно в першому випадку оповідь ведеться від третьої особи, а в другому – від першої, тут суб'єкт дії і розповідач зливаються. Домінуючим засобом об'єктивного психологізму є *психологічний аналіз*, тобто аналітичне авторське відтворення процесів, що відбуваються у внутрішньому світі персонажів, у їхньому духовному й душевному житті, у свідомості й підсвідомості. Саме до цього типу психологізму вдавався Стендаль.

Роман Стендаля *«Червоне і чорне»* є одним з найяскравіших і найхарактерніших творів об'єктивного психологізму. У його художній структурі виокремлюються два рівні: розгортання дії, розповідь про наміри й вчинки героя, стосунки з іншими персонажами, його колізії й конфлікти і паралельно з цим – голос автора, який аналізує і пояснює все те, що відбувається з героєм, розкриває причини й мотивацію його дій. Так, лист Матильди до батька, у якому вона повідомляє про вінчання з Жульєном, змушує маркіза де ла Моля нарешті прийняти рішення. І тут відразу вступає у свої права автор: *«У цих виняткових обставинах владно подали голос усі найзначніші риси його характеру, викувані великими потрясіннями, що він пережив у молодості, злигодні еміграції зробили його фантазером... Однак та ж уява, що вберегла його душу від згубної трутизни золота, зробила його жертвою безумної пристрасті – домогтися для дочки будь-якою ціною титулу герцогині»*.





Кадр з кінострічки
«Червоне і чорне»
(режисер С. Герасимов,
1976 р.)

Далі подано розгорнутий внутрішній монолог маркіза де ла Моля, що містить тонкий всебічний аналіз характеру Жульєна: «Ні, немає у нього гнучкості й хитрості якого-небудь пронири, який не прогавить ні зручної хвилини, ні сприятливого випадку. А з іншого боку – я бачу, що він керується зовсім не високими правилами. Для мене це щось незрозуміле... Якась семінарська дрібна душа відчуває себе незадоволеною тільки від того, що не має грошей і життєвих благ. У нього зовсім інше: він нізащо не дозволить, щоб його зневажали».

У своєму романі Стендаль часто вдається до внутрішнього монологу у формі, запозиченій з класичної драматургії (де він, за сценічною природою драми, озвучується).

Відтак притаманний твору драматизм адекватно виражається у внутрішніх монологіях і діалогах героя, нерідко з уявними опонентами.

Роман «Червоне і чорне» не можна назвати безсюжетним або з послабленою сюжетністю, навпаки, тут маємо напружений і динамічний сюжет з драматичними колізіями й подіями, крутими поворотами дії, нарешті, з фінальною катастрофою. Однак гострий і захоплюючий сюжет не є для Стендаля самоціллю. Він підпорядковується завданню розкрити внутрішній світ і долю головного героя, пов'язані із зовнішніми чинниками, з конкретикою суспільно-історичного моменту, який теж піддається аналізу.

Ще однією визначальною рисою роману є динамічність оповіді. Вона впливає з характеру діяльного й честолюбного головного героя, що вступив у двобій з епохою і суспільством. Жульєн багато думає й аналізує, але це не гальмує розвиток дії. Його роздуми й аналізи введені автором у потік зовнішньої і внутрішньої дії, вираженням якої вони виступають, а тому не випадають із загального ритму оповіді. У «Червоному і чорному» Стендаль послідовно дотримувався девізу «Роман твориться дією» й унікав розгорнутих описів і докладних статичних характеристик, несумісних із цією настановою. Така особливість стилю виявляється й на мовному рівні твору, у тому, що частотність дієслів, тобто слів, що передають саме дію, майже дорівнює частотності іменників. А це нечасто спостерігається в романістиці (наприклад, у романі Бальзака «Батько Горіо» іменників удвічі більше, ніж дієслів). Характерною особливістю синтаксису «Червоного і чорного» є те, що автор тут віддає перевагу коротким «енергійним» реченням, насиченим напруженням і рухом.

На останок варто зазначити, що роман «Червоне і чорне» не був сприйнятий сучасниками Стендаля і спричинився до непорозумінь з автором. Лише невелике коло читачів у Франції та за її межами, серед яких були Бальзак і Гете, змогли зрозуміти й високо оцінити цей твір. Однак наприкінці XIX ст. інтерес до роману почав зростати, а в XX ст. «Червоне і чорне» справедливо визнали одним з найкращих романів у французькій і світовій літературах.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильний варіант продовження твердження.



У романі «Червоне і чорне» зображується життя французького суспільства...

- А. ...після Липневої революції.
 - Б. ...у період Реставрації.
 - В. ...упродовж усього XIX ст.
2. Укажіть правильний варіант продовження твердження.

Головний конфлікт роману відбувається...

- А. ...між дворянином де Реналем і буржуа Вально.
- Б. ...між мадам де Реналь і Матильдою де ла Моль.
- В. ...між Жульеном Сорелем і маркізом де ла Моєм.
- Г. ...між Жульеном Сорелем і його епохою.

3. Укажіть неправильний варіант продовження твердження.

Роман «Червоне і чорне» характеризується...

- А. ...напруженим динамічним сюжетом.
- Б. ...широким зображенням життя французького суспільства XVII ст.
- В. ...змалюванням успішної кар'єри героя, яка досягається ціною його внутрішнього пристосування до суспільних законів і правил.
- Г. ...психологічно майстерним відтворенням внутрішньої боротьби головного героя.

II рівень

1. Що висувається на перший план у романі «Червоне і чорне» – життя французького суспільства чи внутрішній світ головного героя?
2. Розкрийте зміст коментаря Стендаля до образу Сореля: «Жульєн зовсім не такий лукавець, яким він вам здається...»
3. Яку роль у розкритті образу головного героя відіграє кохання до мадам де Реналь і Матильди де ла Моль?

III рівень

1. За що й чому бореться Жульєн Сорель? Чи можна вважати фінал життя героя його поразкою? Обґрунтуйте свою точку зору.
2. Розкрийте сутність протиставлення жіночих образів у творі.
3. Як витлумачується символіка кольорів у назві роману?

IV рівень

1. Поясніть зміст жанрових визначень твору Стендаля як соціально-політичного й соціально-психологічного роману.
2. У чому виявляється стендалівський психологізм? Наведіть конкретні приклади.
3. Визначте основні риси характеру Жульєна Сореля.

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Чому, на вашу думку, Стендаль визначав Жульєна Сореля як романтика?
2. Визначте романтичні риси в образі Матильди де ла Моль.
3. Як стендалівський принцип «роман твориться дією» реалізувався в характері Жульєна Сореля та в розвитку сюжету твору? А як цей принцип позначився на художній мові роману?

Тема реферату: «Особливості психологізму в романі «Червоне і чорне»».

Теми творів: «Помилки й прозріння Жульєна Сореля»; «Два лики кохання в романі «Червоне і чорне»».





РОМАН «ПАРМСЬКИЙ МОНАСТІР»

«Пармський монастир» був написаний надзвичайно швидко – за п'ятдесят два дні наприкінці 1839 р. На батьківщині автора цей роман має репутацію найпоетичнішого його твору. Чи не найвідоміший учений-стендалезнавець А. Мартіно у статті «Поезія Стендаля» показав, що поезія проймає всю творчість письменника й найяскравіше втілюється в «Пармському монастирі». Дослідники констатують, що цей роман має два основних аспекти – поетичний і політично-побутовий, але визначальним вважають перший з них. Крім того, художня стратегія твору полягає у зниженні політично-побутового аспекту й піднесенні аспекту поетичного.

Стендаль зазначав, що роман створювався ним у стані самозаглиблення, коли його ніщо не відволікало і він, не забуваючи й про аналіз політичного життя та боротьби в Пармському князівстві, марив про світ і людей, сильних і цілісних, котрі, підносячись над жалюгідною колотнечею придворних і міщан, живуть палкими пристрастями й прекрасними почуттями. Це був романтичний ідеал Стендаля на «ренесансний» взірець.

Подробиці. Історія створення роману «Пармський монастир» допомагає глибше осягнути сам твір. У 30-х роках, навідуючись до Рима, Стендаль збирав італійські рукописні хроніки XVI–XVIII ст. і переробляв їх на повісті й новели. Серед інших до рук йому потрапила й невелика, на кілька сторінок, хроніка «Походження злету родини Фарнезе», яка привернула увагу письменника розповіддю про пригоди бурхливої молодості Алесандро Фарнезе, майбутнього папи Павла III (1534–1549). Спочатку Стендаль мав намір переробити цю хроніку на повість, але згодом вирішив написати на її сюжет роман. Коли роботу довелося припинити на два місяці, задум твору знову змінився: його дію було перенесено в XIX ст., Алесандро Фарнезе перетворився на Фабріціо дель Донго, з'явилися також Пармське князівство і фортеця, перенесена письменником у Парму із сусідньої Модени. Одне слово, з'явився роман «Пармський монастир», який, однак, зберіг деякі сюжетні мотиви повісті з часів Ренесансу: кохання героя, його ув'язнення і сенсаційна втеча з фортеці. Однак усе це в романі Стендаля набагато глибше й складніше. Зміна часу дії аж ніяк не була механічною акцією, багато в ньому залишилося від епохи Ренесансу: у сюжеті, у колориті багатьох сцен, у характерах героїв, у їхньому духовному складі й, нарешті, у їхніх портретних характеристиках. За свідченням автора та прямими посиланнями й натяками в тексті, портрети головних героїв якщо не «списувалися», то навіювалися творами видатних живописців італійського Відродження: Джина Сансеверіна нагадує полотно Леонардо да Вінчі, Клелія – Гвідо Рені, а Фабріціо – Корреджо, одного з улюблених митців Стендаля. —

У «Пармському монастирі» маємо накладання одного часу на інший, унаслідок чого їхні контури розпливаються. У результаті виникає нечіткий, двоїстий образ Італії, у якому поєднуються сучасне й минуле. Ми в Італії часів Священного союзу, але тут кохають і ревнують, плетуть

інтриги й убивають, нарешті, правлять так само, як і за часів Ренесансу. Тут здійснюється «жіноча вендета» – помста Джини князю Ранунціо, дуже схожа на ті, про які читаємо в давніх хроніках і новелах. Словом, у «Пармському монастирі» втілюється стендалівський «міф Італії», у якому поєднуються та Італія, яку він знав, і та, що була створена його інтуїцією, яку він вигадував і вимарював протягом життя, починаючи з дитячих літ, коли слухав про цю країну захоплюючі розповіді матері, в жилах котрої, за словами письменника, «текла італійська кров».

Роман розпочинається розгорнутою картиною піднесення й ентузіазму, викликаних вступом французьких республіканських військ в Італію 1796 р. Ця фреска, безпосередньо не пов'язана з головним героєм і його сюжетною лінією, допомагає багато чого в них прояснити. Безперечно, Фабріціо був далекий від політики, більше того, він стає цілковито аполітичною людиною, але ж буремні історичні епохи формують не лише громадсько-політичних діячів і революціонерів – вони породжують також романтиків-ентузіастів, яким є герой роману. Атмосфера епохи, а також вплив тітоньки Джини, дружини республіканського генерала П'єстрани, визначають виховання Фабріціо, який стає палким прихильником Наполеона, ототожнивши його з республікою. Коли ж навесні 1815 р. шістнадцятилітній герой дізнається, що його кумир утік з острова Ельба і розпочав похід на Париж, він дістається до Франції й бере участь у битві під Ватерлоо.

Nota bene. У романі з'являються знамениті розділи, у яких дається принципово нове змалювання війни. Прочитавши ці розділи в одній з паризьких газет, Бальзак написав авторові лист, у якому повідомив, що абсолютно захоплений «цим чудовим і правдивим описом» і «впав у гріх заздрості». Згодом Л. Толстой скаже, що ці розділи мали для нього особливе значення під час створення «Війни і миру»: *«Я більше, ніж будь-кому, зобов'язаний Стендалю. Він навчив мене розуміти війну. Перечитайте в "Chartreuse de Parme" розповідь про битву під Ватерлоо. Хто до нього описав війну такою, якою вона є насправді? Пам'ятаєте Фабріціо, який переїжджає поле битви і "нічого" не розуміє...»* —

Справді, Стендаль здійснив радикальний переворот у літературній баталістиці: війна в його романі зображена не з високої і узагальнюючої «генеральської» точки зору, а такою, як її сприймає рядовий учасник, – хаотичне нагромадження епізодів, у яких він не знаходить ніякого сенсу. Для такого змалювання війни письменникові став у пригоді досвід участі в багатьох наполеонівських кампаніях.

Щодо Фабріціо, то ні прикросці у Франції, де його заарештували й кинули до в'язниці як австрійського шпигуна, ні битва під Ватерлоо суттєво не вплинули на його характер і не розвіяли його романтичний ентузіазм. Найсерйозніші випробування чекали на героя вдома. І річ не лише в тім, що на батьківщині йому тривалий час довелося переховуватися від поліції та її добровільних помічників, включаючи й батька, маркіза дель Донго. Найтяжчою для Фабріціо виявилася та мертвотна атмосфера Реставрації, в її італійському варіанті, яка облягла його на батьківщині. Герой не стає в політичну опозицію до режиму, не прилучається до карбонаріїв, але в умовах режиму Реставрації, що в роздробленій Італії перетворювався на дрібну деспотію, немає місця і таким людям, як він, – людям з вільною





*Кадр з кінострічки
«Пармський монастир»
(режисер Крістіан-Жак,
1948 р.)*

душею і багатою уявою, з палкими почуттями і прагненням щастя. Фабріціо було втягнуто в придворні політичні інтриги й жорстоку боротьбу за владу, яка забезпечувалася впливом на князя. І сам князь, щоб зламати горду й незалежну герцогиню Сансеверіну, наказує кинути Фабріціо до в'язниці, де над ним невідступно нависає загроза вбивства.

У заключній частині роман знову входить в основне своє річище. Фабріціо замкнено в тюремній камері, вигадливо облаштованій комендантом, генералом Конті, й «поетично» названій ним «Сліпою покорою». Джина Сансеверіна й граф Моска вступають у відчайдушну боротьбу за героя, і в її перипетіях продовжується друга тематична лінія роману. Сам же Фабріціо, зустрівши Клелію, дочку коменданта, входить у фортецю, ніби в казковий замок.

Силою почуття, що спалахнуло відразу (подібне відбулося з Ромео, коли він зустрів Джульєтту; загалом у цій частині твір набуває виразно ренесансного колориту), ув'язнення перетворюється для нього «в чудове життя, в єдину можливість щастя» – бути поряд із Клелією, щодня її бачити, хоч і крізь ґрати, і від цього щастя він не бажає відмовитися навіть заради збереження життя. Парадоксально, але у в'язниці герой знаходить те, що вважає найціннішим, – любов і щастя, а відтак нехтує тим, що його оточує і загрожує йому смертю.

Після сенсаційної втечі з фортеці й смерті Ранунціо Ернесто IV Фабріціо був «реабілітований» наступником князя і отримав високий сан пармського архієпископа. Однак Клелія для нього була втрачена: її змусили вийти заміж за маркіза Крешенці. Тепер єдиний сенс свого життя герой вбачає в поверненні втраченого щастя, але на заваді йому стає обітниця, яку Клелія в критичну хвилину дала Мадонні, – ніколи більше не бачити коханого. Щоправда, вихід із цієї ситуації було знайдено, і, як зауважує Стендаль, цілком італійський – побачення закоханих відбувалися лише в темряві. Однак настає кінець і цьому щастю. Клелія помирає, а глибока любов і віра утримують Фабріціо від самогубства: «він сподівався зустрітися з Клелією в кращому світі, але усвідомлював, що заради цього немало треба спокутувати». Герой постригається в ченці в пармській чартозі – домініканському монастирі з особливо суворим статутом (ченці там повинні були дати обітницю мовчання), де за рік помирає. Назва цього монастиря була винесена автором у заголовок роману (в оригіналі він так і називається – «La chartreuse de Parme») і набула узагальнюючого символічного змісту.

Роман «Пармський монастир» не мав успіху в сучасників. Щоправда, цей твір оцінив Бальзак у відомому «Листі до Бейля», але на той час Стендаль уже втратив надію на широке визнання й вирішив, за його словами, «працювати для ХХ століття». Митець напророкував собі, що читати його твори почнуть наприкінці ХІХ ст., а відомим письменником він стане в 1935 р. Цікаво, що це пророцтво збулося напрочуд точно:

справді, Стендаля «відкрили» в останній третині XIX ст., а всесвітньо відомим письменником, класиком французької і світової літератур він став уже в XX ст. В Україні у XIX ст. творчість Стендаля залишалася невідомою і знайомство з нею припало на час загального визнання письменника. Українською мовою перекладено романи «Червоне і чорне», «Пармський монастир», а також збірку «Італійські повісті».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Роман «Пармський монастир» був написаний удвоє...
А. ...двох років.
Б. ...п'яти місяців.
В. ...п'ятдесяти двох днів.
2. Укажіть правильне продовження твердження.
На батьківщині Стендаля «Пармський монастир» має репутацію...
А. ...найпоетичнішого його твору.
Б. ...найскладнішого його твору.
В. ...найслабшого його твору.
3. Укажіть правильне продовження твердження.
Головним героєм «Пармського монастиря» є...
А. ...Алесандро Фарнезе.
Б. ...Фабріціо дель Донго.
В. ...граф Моска.

II рівень

1. Якою була творча історія роману «Пармський монастир»?
2. Як цей твір був сприйнятий сучасниками Стендаля?
3. У чому полягає двоїстість образу Італії, змальованого в «Пармському монастирі»?

III рівень

1. Як у романі «Пармський монастир» віддзеркалилися буремна доба наполеонівських походів і доба Реставрації?
2. На прикладі цього твору поясніть сутність новацій Стендаля в царині літературної баталістики.
3. Який стендалівський ідеал особистості втілений в образі Фабріціо дель Донго?

IV рівень

1. Визначте риси романтичного героя в образі Фабріціо дель Донго.
 2. Порівняйте портрети центральних персонажів «Пармського монастиря» з найвідомішими живописними портретами італійського Ренесансу.
 3. Порівняйте образи Жульєна Сореля з роману «Червоне і чорне» й Фабріціо дель Донго з роману «Пармський монастир». Визначте найважливіші спільні та відмінні риси цих героїв.
- Теми для самостійної дослідницької роботи: «"Міф Італії" в романі "Пармський монастир"; «Образ Пармського монастиря в романі Стендаля»; «Романтична концепція кохання в романі "Пармський монастир"».*



Складаючи опис людських вад і чеснот, занотовуючи найцікавіші вияви пристрастей, зображуючи характери, вибираючи найголовніші в житті суспільства події, створюючи типи за допомогою об'єднання рис окремих однорідних характерів, я, може, й зумію написати історію, що залишилася поза увагою безлічі вчених, — історію звичаїв.

О. де Бальзак



Оноре де Бальзак

1799–1850

Оноре де Бальзак – видатний французький письменник XIX ст., творець монументальної епопеї «Людська комедія», яка стала своєрідним літописом життя французького суспільства першої половини XIX ст. і одним з найпотужніших творів реалізму. Творчість Бальзака, позначена поєднанням романтичних і реалістичних тенденцій, посідає особливе місце у французькій та світовій літературах першої половини XIX ст.

ДОСЛІДНИК ЗАКОНІВ І ЗВИЧАЇВ СУСПІЛЬСТВА

Творчість О. де Бальзака посідає особливе місце у французькій і світовій літературах першої половини XIX ст. Належність Бальзака до реалістичної літератури не викликає сумніву, але якою мірою і чи є він взірцевим письменником-реалістом – це вже питання, яке потребує з'ясування.

Віхи життя, віхи творчості

Як стають літописцями доби

О. де Бальзак народився 20 травня 1799 р. у місті Турі в родині чиновника, помічника мера міста. Письменник мав селянські корені, однак і він сам, і його батько доклали чимало зусиль, аби довести своє дворянське походження.

Подробиці. Насправді їхній рід був започаткований селянином з крайнього півдня Франції на прізвище Бальса (від діалектного слова «бальс», що означає «стрімка скеля»). Батько письменника, Бернар Франсуа, був найстаршим сином у багатодітній селянській родині. Навчившись грамоти в сільського кюре, він спромігся стати секретарем ради в канцелярії короля Луї XVI і саме в цей час змінив селянське прізвище Бальса на дворянське Бальзак, додавши до нього частку «де», що засвідчує дворянське походження. Під час революції наприкінці XVIII ст. Б.Ф. де Бальзак став членом Генеральної ради комуни Парижа й надбав значний капітал, постаючи армію провіантом. —

Родина майже не займалася вихованням Оноре. У вісім років його віддали до Вандомського колежу, де панував суворий нагляд за вихованнями й охоче вдавалися до тілесних покарань. У цьому закладі майбутнього письменника вважали малообдарованим: він почувався тут самотнім і пригніченим, напевне, тому й навчався посередньо. Чи не єдиною розрадою Оноре на той час були книжки. Читав хлопець багато, але через безсистемний добір літератури його знання мали дещо хаотичний характер.

Здобувши середню освіту, Бальзак записується вільним студентом у Школу права, відвідує лекції в Сорбонні, серйозно цікавиться філософією і літературою. Водночас працюючи помічником у конторі нотаріуса, юнак знайомиться з реальним життям. Тут перед майбутнім письменником відкрився світ, який згодом став світом його знаменитої епопеї «Людська комедія».

1819 р. закінчивши правничий факультет і здобувши ступінь бакалавра права, О. де Бальзак отримав можливість зробити успішну буржуазну кар'єру: він міг би стати компаньйоном, а потім і власником нотаріальної контори, що цілком відповідало планам його батьків. Утім, відчуваючи в собі літературне покликання, Оноре чинить рішучий опір і зрештою домагається дозволу стати письменником. Сім'я вирішує надати йому два роки для випробування: за цей час юнак мусив написати коли не шедевр, то в усякому разі твір, що засвідчив би його літературний хист. Оселившись у мансарді, Бальзак розпочинає роботу над твором у «високому жанрі» – віршованою трагедією «Кромвель». Ознайомившись із резуль-

татами його творчості, родина винесла нищівний вирок (слід зауважити, цілком справедливий, адже трагедія була написана такими важкими й незграбними віршами, що читати її було просто неможливо).

І все ж таки, незважаючи на цю невдачу, Бальзак відстояв право займатися літературною творчістю. Попрощавшись з «високим жанром», він звертається до «низького» – роману в тому його різновиді, що культивувався тогочасною «комерційною літературою» і був призначений для масового читача. Тоді з'явилися численні «поденники пера», які дуже швидко, іноді групами по кілька чоловік, писали такі твори за трафаретом, в основу якого було покладено пригодницький і готичний романи, що виникли за доби передромантизму. Від 1822-го до 1825 р. Бальзак написав вісім романів такого плану й виступив співавтором ще кількох подібних творів. Згодом він дуже критично ставився до цих опусів і ніколи не включав їх до зібрань своїх творів.

1826 р. у творчості Бальзака настає більш ніж дворічна пауза. Розчарувавшись у можливості досягти матеріальної забезпеченості за допомогою пера, він вдається до комерційної діяльності. Результатом цієї спроби став борг у сорок п'ять тисяч франків, який письменник сплачував майже до кінця життя.

Улітку 1828 р. Бальзак повертається до творчості, але вже на іншому рівні: відтепер він серйозний митець, який вкрай відповідально ставиться до кожного свого твору. Свідченням цього став роман «*Шуани*» (1829), в якому письменник змалював контрреволюційний селянський рух (так звану шуанерію) на заході Франції, у Бретані й Вандеї, що розпочався під час революції 1789–1794 рр. і тривав до початку XIX ст.

Особливе місце у творчій еволюції Бальзака належить роману «*Шагренева шкіра*», опублікованому 1831 р. Цей твір, що започатковує «Філософські етюди» (другу частину «Людської комедії»), водночас є своєрідною прелюдією до всієї епопеї. У «Шагреневій шкірі» письменник прагнув осягнути сучасне життя як універсальну й суперечливу цілісність і втілити його в узагальнених образах і колізіях за допомогою фантастики, символу, міфу. Бальзак вважав, що митець може творити міф свого часу – схожий на стародавній за рівнем узагальненості життєвих явищ, але вільний від його ірраціонально-містичних елементів.

Наступною принципово важливою віхою творчого шляху Бальзака став роман «*Ежені Гранде*» (1833). Автор надавав йому особливого значення в розвитку літератури, зазначаючи, що в цьому творі «відбулося завоювання абсолютної правди в мистецтві», бо тут драма виявлена й розкрита в найпростіших обставинах повсякденного життя міщанської родини. Причини драматизму сучасного життя письменник вбачає в майнових інтересах, владі грошей. «Більше, ніж в будь-який час, – говориться в романі, – гроші владарюють над законами, політикою і звичаями».

Становлення Бальзака на обраному шляху творчості завершується романом «*Батько Горіо*» (1834), який справедливо вважається одним з його шедеврів.

Особистість письменника

Середина 30-х років у біографії О. де Бальзака примітна тим, що в цей час визначається не лише стиль його творчості, а й стиль життя в цілому: встановлюється характерна для великих митців майже повна єдність

життя й творчості, історія життя дедалі більше зливається з історією творчості й поглинається нею. Працюючи по п'ятнадцять-шістнадцять годин на добу, більшу частину життя Бальзак проводить за письмовим столом, поринувши у світ створюваної ним «Людської комедії».

Однак це зовсім не означало, що власна біографія письменника зійшла нанівець, що він перетворився на відлюдника, який підміняє дійсний світ вигаданим. Таке суперечило його природі. Людина бурхливого темпераменту й непогамовної енергії, Бальзак не втрачає інтересу й смаку до життя, залишаючись надзвичайно активним і діяльним. Йому просто ніколи: його obsідають грандіозні задуми, підганяє честолюбство і, можливо не меншою мірою, неблаганні кредитори, які вимагають сплати боргів.

Писав Бальзак ночами, коли ніщо не могло відволікти його від творчості, по шість-вісім годин. Митець не визнавав роботи уривками: «Я не зможу працювати, якщо змушений буду перервати роботу й вийти хоча б на прогулянку. Я ніколи не працюю годину або дві». Йому необхідно було надовго занурюватися в уявний світ своїх героїв, жити їхнім життям. Лягаючи спати раннім вечором, Бальзак прокидався десь близько дванадцятої і йшов до кабінету, де не було нічого, крім простого письмового столу, на якому лежали кілька книжок класиків (для натхнення), стос паперу і застругані воронячі пера. Творив письменник, одягнувшись у знаменитий балахон, схожий на чернецьку рясу.

Подробиці. Творчий процес Бальзака чудово змальований у біографічній книжці відомого австрійського письменника С. Цвейга. От наприклад: «Бальзак пише й пише, без пауз, без зупинки, його фантазія, запалавши, горить невпинно. Вона, наче лісова пожежа, перебігає від стовбура до стовбура, все палкіше й несамовитіше – і, нарешті, вогонь охоплює все навкруги. (...)

Година, дві, три, чотири, п'ять, шість годин, іноді сім і навіть вісім. Жоден екіпаж більше не котиться по провулку, ані звуку в будинку й кімнаті, лише тихеньке скрипіння пера та зрідка шелест відкладеного аркуша. Надворі вже світає, але Бальзак про це не знає. Його день – це тільки невеличке коло від свічки, і немає жодних людей, крім тих, що він щойно створив, ніяких доль, крім тих, що він вигадав у процесі творчості; немає простору, немає часу, немає світу, крім того, що знаходиться в його власному космосі».

Утім, навіть безмежна воля не може зарадити, коли запас сил вичерпано. Певно, будь-хто припинив би роботу, але Бальзак не здається, він підводиться й готує каву, щоб знову й знову приводити в рух стомлену уяву. Проте з часом дія кави стає все коротшою, і йому доводиться збільшувати кількість цього «підступного зілля». Говорячи про один зі своїх творів, митець зізнавався, що довів його до кінця лише завдяки «потокам кави». Таке зловживання тонізуючим напоєм поволі, але невідступно руйнувало від природи міцний організм письменника.

Іноді Бальзак скаржився: «Завжди одне й те саме: ніч за ніччю і все нові томи. Але ж те, що я хочу створити, таке величне й неосяжне». —

У другій половині 30-х років у творчому доробку О. де Бальзака з'являються романи зі складною структурою. Це зумовлювалося прагненням письменника до комплексного зображення сучасного суспільства в





Ж. Гранвіль.
Бальзак
на прогулянці

різних його аспектах і виявах, у всеосяжному зв'язку й всепронизуючих колізіях. Звідси творення романів зі складною композицією, з великою кількістю персонажів, що представляють різні класи й прошарки суспільства, з розгортанням і переплетінням кількох сюжетних ліній. Такими, зокрема, є «Втрачені ілюзії», «Розкоші й злиденність куртизанок», «Кузина Бетта», «Селяни». Серед названих слід виокремити роман «Втрачені ілюзії», який вважається одним з найкращих і найвідоміших творів Бальзака. У ньому набуває подальшого розвитку критика буржуазного індивідуалізму, у якому письменник вбачав найбільше соціальне лихо сучасності.

Останній спалах творчої активності О. де Бальзака припав на другу половину 1846 р. Надалі вона неухильно йшла на спад і остаточно згасла десь за півтора року до смерті письменника. Його здоров'я, зруйноване титанічною працею, невмолимо погіршувалося, кожна сторінка тепер коштувала великих зусиль. У червні 1847 р. в одному з листів Бальзак скаржився: «Мій мозок, мій розум говорять, що уява, творча здатність вперто завмерли в мені й уляглися, немов вередливі кози».

Шоги допитку з Україною. Сповнені трагізму останні роки митця в основному минули в Україні. У цілому Бальзак прожив тут більше двох років. Уперше він приїхав до Верхівні, маєтку графині Евеліни Ганської неподалік від Бердичева, 13 вересня 1847 р. і пробув там до 4 лютого 1848 р. У листопаді 1847 р. Бальзак побував у Києві, який справив на нього велике враження. Письменник навіть замовив літографії з краєвидами Києва, аби прикрасити парадні сходи свого нового паризького будинку. Наприкінці вересня 1848 р. Бальзак вдруге прибув до Верхівні і залишився там до 23 квітня 1850 р. У цей час він ще двічі відвідує Київ.

Входження України в життя і певною мірою у творчість Бальзака пов'язане з його стосунками зі згаданою вище Е. Ганською, дружиною багатого поміщика, якому серед численних маєтків належало й село Верхівня. Варто зазначити, що ці стосунки становлять чи не найбільш інтригуючий, «романтичний» сюжет у біографії митця.

У лютому 1832 р. Бальзак одержав листа без зворотної адреси за підписом «Іноземка», у якому висловлювалося захоплення його творами і, зокрема, його тонким розумінням жіночої душі. Через певний час корес-



понтентка відкрила своє ім'я і між ними зав'язалося жваве листування. Уперше письменник побачив Ганську в серпні 1833 р. у Невшателі (Швейцарія), згодом вони зустрічалися в Женеві (грудень 1833 р.) і Парижі (весна 1835 р.).

Спілкуючись з подружжям Ганських, Бальзак відкрив для себе Україну. Згодом у «Листі про Київ» він напише: *«Я слухав розповіді про степи, селян, снігопади, управителів і, нарешті, про поєднання цивілізації з варварством, і все це у таких висловах і в такому фантастичному освітленні, що Україна стала мені здаватися єдиним у світі краєм, де я зміг би ще побачити цілком нові явища і людей»*. Торкалися Ганські й практичних тем: про поміщицьке землеволодіння, про труднощі господарювання, про «невдячність» і «варварство» селян, про їхню «підривну діяльність» тощо. Цією інформацією митець скористався, пишучи роман «Селяни».

Після смерті чоловіка Е. Ганської в 1843 р. Бальзак їде до Петербурга, щоб дістати згоду Миколи I на одруження з графинею (за тодішніми законами піддані Російської імперії могли взяти шлюб з іноземцем лише з особистого дозволу царя). Знаючи, що Микола I співчуває французьким легітимістам¹, письменник розраховував на успіх, але його чекало розчарування. У відповідь на прохання про аудієнцію він отримав знущальну записку: «Пан де Бальзак письменник і пан де Бальзак дворянин може взяти карету, коли йому заманеться». Бальзакові нічого не залишалось, як негайно покинути Петербург.

У вересні 1847 р. О. де Бальзак вирушає в першу подорож до України, яку описує в незавершеному нарисі «Лист про Київ» (його текст обривається в той момент, коли карета мандрівника під'їжджає до маєтку Ганських). Найцікавіші в цьому творі, опублікованому лише 1927 р., сторінки про життя українських селян. Письменник змалював їх щасливими пейзажами², які безтурботно живуть в мальовничих селах серед родючих нив. *«Всюди, – пише Бальзак, – я бачив групи селян і селянок, які йшли на роботу або поверталися додому, дуже весело, безтурботною ходою і майже завжди з піснями»*. Те, що живеться їм нібито краще, ніж селянам французьким, письменник пояснює порівняно слабким поширенням буржуазних відносин на українське село. На тій підставі, що багатих селян тут дуже мало й вони не зазнали руйнівного впливу «фінансового начала», Бальзак схильний вважати їх щасливими. Однак з часом, у листах до рідних і друзів, які письменник надсилав з Верхівні, постає інша картина, не схожа на змалювану в нарисі патріархальну ідилію.

Під час другого гостювання у Верхівні здоров'я Бальзака дедалі погіршується. У листах на батьківщину він звинувачував у хворобах «су-




Саулен. Портрет мадам Ганської

¹ Легітимісти – партія правої французької аристократії, прибічником якої Бальзак проголосив себе 1832 р.

² Пейза́н – умовно-идилічний образ селянина в художній літературі, живописі, театрі.



ворий український клімат», насправді ж то була розплата за непомірну працю та постійне перенапруження, які виснажили могутній організм. Письменник просить у графині Ганської згоди на одруження. Жінка вагається, але врешті-решт, за словами французького письменника А. Моруа, «жалість, кохання й слава взяли гору, і вона дала згоду на шлюб». Вінчання відбулося 14 березня 1850 р. у бердичівському костьолі Св. Варвари. Наприкінці квітня того ж року подружжя виїхало до Парижа. Бальзак повернувся на батьківщину в такому тяжкому стані, що довелося терміново скликати консиліум лікарів. Однак медицина вже не могла зарадити, і 18 серпня 1850 р. творця «Людської комедії» не стало.

В Україні знайомство з творчістю О. де Бальзака розпочалося ще за життя письменника завдяки російським перекладам, які з'явилися в 30-х роках ХІХ ст. Його твори згадував у своїх повістях Т. Шевченко, І. Франко вбачав у ньому одного з найвидатніших письменників-реалістів французької та європейської літератур. Українською Бальзака починають перекладати з останньої третини ХІХ ст.: наприклад, 1884 р. у Львові вийшов друком роман «Батько Горіо», а наприкінці 80-х років було розпочато видання десятитомного зібрання творів митця, яке, на жаль, припинилося на п'ятому томі. Найбільше українських перекладів Бальзака було видано в 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. (тут варто відзначити внесок відомого письменника В. Підмогильного). 

«Людська комедія»: у майстерні митця

Тематика і структура

Вважаючи себе літописцем сучасної епохи, «істориком суспільства», О. де Бальзак уже в середині 30-х років починає думати про циклізацію своїх творів, об'єднання їх в одне ціле і робить перші кроки в цьому напрямку. У листі до Е. Ганської від 26 жовтня 1834 р. він виклав план нового видання, який, власне, є першим начерком структури «Людської комедії». У ньому йдеться про те, що видання складатиметься з трьох частин, зведених «у вигляді ярусів, що височітимуть один над одним». Перший ярус – це «Етюди про звичаї», де «будуть зображені всі соціальні явища так, що жодна життєва ситуація, жодна фізіономія, жоден чоловічий або жіночий характер, жоден життєвий уклад, жодна професія, жодна суспільна верства, жодна французька провінція, все, що стосується дитинства, зрілого віку, старості, політики, правосуддя, війни, – усе це не буде забуте...» За ним «ітиме другий ярус – “Філософські етюди”, оскільки після показу наслідків треба розкрити їхні причини. В “Етюдах про звичаї” я опишу почуття і їхню гру, життя і його рух. У “Філософських етюдах” я поясню, звідки й чому виникають почуття, що таке життя, де ті межі, ті умови, поза якими не можуть існувати ні суспільство, ні людина. Після того як я огляну суспільство, щоб його описати, я його ще раз перегляну, щоб винести йому остаточний вирок». Про «третій ярус» своєї грандіозної «споруди» Бальзак пише: «Далі, після наслідків і причин, ітимуть “Аналітичні етюди” (сюди ввійде “Фізіологія шлюбу”), оскільки після всього цього повинні досліджуватися основи речей».

На початку 40-х років зазначені частини письменник об'єднує спільною назвою «Людська комедія», яка вдало передає специфічний зміст утвореного цілого і водночас дає йому оцінку (далеко не однозначну). За основ-

ним змістом та інтонацією творення – це швидше трагікомедія людського існування в новому світопорядку, який, на думку Бальзака, ставить під загрозу все високе, гідне, прекрасне в людині та її житті. Не варто забувати й про те, що назва епопеї виникла не без впливу Дантової «Божественної комедії», у якій слово «комедія» аж ніяк не пов'язане зі сферою комічного.

Підроблиці. У 1842 р. Бальзак написав передмову до «Людської комедії» і опублікував її проспект, який у загальних рисах збігається зі схемою, описаною в листі до Е. Ганської. Однак є між ними й істотні розбіжності. У проспекті частина «Етюди про звичаї» була не лише розширена, а й поділена на шість розділів-«сцен»: «*Сцени приватного життя*», «*Сцени провінційного життя*», «*Сцени паризького життя*», «*Сцени воєнного життя*», «*Сцени політичного життя*» і «*Сцени сільського життя*». Письменник напружено працює, заповнюючи каркас «Людської комедії», вносить певні зміни в раніше написані твори, щоб вони краще відповідали вимогам цілого. —

Важко сказати, яким був би обсяг «Людської комедії», якби Бальзаку вдалося повністю здійснити свій задум, адже він весь час змінювався. За каталогом, складеним 1844 р., «Людська комедія» мала вмістити сто сорок чотири твори, з яких автор встиг написати дев'яносто шість.

Найважливіше те, що «Людська комедія» – це не просто об'єднання окремих елементів у величезне ціле, не лише кількісна величина, а й нова якість, нова художня структура. Об'єднавши й пов'язавши окремі твори, Бальзак тим самим подолав їхню статичність як замкнених сфер життя, переніс акцент на рух, динаміку «суспільного цілого». У результаті він досягнув не лише вражаючої масштабності, а й надзвичайної глибини в зображенні сучасності, розкрив зміну не історичних епох, а суспільно-історичних формацій.

Критично ставлячись до буржуазної сучасності, викриваючи і засуджуючи її, Бальзак водночас захоплювався динамікою своєї доби, розмахом і масштабністю процесів, що в ній відбувалися. У передмові до «Людської комедії» письменник проголошує, що сучасне французьке суспільство «грандіозне», що механізм його «величезний», що сучасна епоха «велична», чим і обґрунтовується необхідність творів, які відповідали б цим масштабам.

У «Людській комедії» Бальзак надзвичайно повно й докладно відобразив конкретику життя французького суспільства першої половини XIX ст. І все ж таки поширений погляд на «Людську комедію» лише як на масштабну соціально-побутову фреску, а на її творця – як на знаменитого письменника-побутописця є однобічним. «*“Етюди про звичаї”*, перша частина, – зазначається в передмові, – це лише основа, повна образів, трагедій і комедій, над якою підніматимуться “Філософські етюди”, призначення яких полягає вже не в змалюванні життєвих явищ, а в поясненні їхніх причин, їхніх рушійних сил».

«Етюди про звичаї»: дійсність і її інтерпретація

В «Етюдах про звичаї» – першому «ярусі» «Людської комедії» – автор поставив за мету всебічно змалювати сучасне французьке суспільство. Тут дійсно не оминається жодна його верства, жодний прошарок, їхні по-



бут і звичаї, заняття й пристрасті. Увага письменника прикута передусім до головного процесу змін, що відбувалися в країні, – до зміни дореволюційного порядку пореволюційним, витіснення аристократії буржуазією, яка спирається на силу грошей. Це всеосяжний конфлікт «Людської комедії», без з'ясування котрого годі збагнути глибинний зміст її окремих творів.

Спостерігаючи сучасність, Бальзак дійшов висновку, що створене революцією наприкінці XVIII ст. суспільство, яке проголосило особистий інтерес своїм базовим принципом, тим самим відкрило простір для виявлення таких негативних нахилів і пристрастей людської природи, як егоїзм, корисливість, жадоба насолод. Суспільство розпалося на атомі-індивідууми, які, прагнучи передусім особистої вигоди, перебувають у стані безупинної боротьби між собою. Суспільний організм роз'їдали індивідуалізм і корисливість, які виявлялися в пануванні «фінансового начала», грошей.

У «Людській комедії» автор послідовно, крок за кроком показує, як згубно діє ця сила на суспільні звичаї, мораль, політику, правосуддя, на різні сфери суспільного й приватного життя. Однак чи не з найбільшою експресією і драматизмом показує Бальзак її руйнівний вплив на родинні стосунки.

Nota bene. Проаналізувавши соціально-політичну ситуацію в країні й суспільну практику буржуазії, письменник доходить висновку, що буржуазія не є тим класом, якому можна довірити політичну владу й управління суспільством. На думку Бальзака, її енергійність і практицизм можуть приносити користь у царині економіки, але засадничі принципи її життєдіяльності, перенесені в соціополітичну сферу, перетворюються на руйнівні. У цій сфері необхідні такі якості, як безкорисливе служіння загальним інтересам, вірність «принципу честі», тобто якості, котрі видавалися письменникові несумісними з соціальною природою буржуазії, її «комерційною сутністю».

Заперечуючи верховенство буржуазії в суспільстві, Бальзак робить вибір на користь аристократії. Вочевидь, певну роль тут відіграли й аристократичні захоплення та претензії письменника, але не вони були головним чинником. Відверто ідеалізуючи аристократію і уможлядно протиставляючи її буржуазії, Бальзак хотів бачити в ній клас, що має необхідні досвід і якості для того, щоб стояти біля державного керма. Вікові традиції державної діяльності, моральний кодекс, блискуче виховання й висока культура – усе це робило аристократію в очах письменника верствою, найпридатнішою для управління країною. Йому хотілося вірити, що, на відміну від буржуазії, яка керується «принципом вигоди», аристократія є верствою, для якої визначальним є «принцип честі». —

Аристократична утопія гостро суперечила реальній дійсності і прагненню Бальзака бути правдивим «істориком суспільства». Не відмовляючись від неї, письменник разом з тим залишався вірним настанові на достовірне відтворення суспільних реалій. Цілком очевидно, що в його творах процеси розкладу й деградації аристократії відображені надзвичайно виразно й переконливо, що, зрештою, перетворює «Людську комедію» на «безперервну елегію з приводу непоправного розкладу вищого суспільства» (Ф. Енгельс).

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Назвіть основні факти біографії О. де Бальзака.
2. Чим уславився цей письменник в історії літератури?
3. Назвіть найвідоміші твори Бальзака.

II рівень

1. Що пов'язувало О. де Бальзака з Україною?
2. Поясніть назву й розкрийте сутність задуму «Людської комедії».
3. Яку кількість творів охоплює «Людська комедія»?

III рівень

1. Схарактеризуйте особистість О. де Бальзака.
2. Як створювалася «Людська комедія»? Які чинники зумовили виникнення її задуму?
3. Опишіть структуру бальзаківської епопеї.

IV рівень

1. Схарактеризуйте суспільно-політичні погляди О. де Бальзака. У чому полягала їхня утопічність?
2. Чим «Людська комедія» відрізняється від звичайної збірки романів, повістей і оповідань?
3. Які теми розробляв у своїй творчості О. де Бальзак?

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Розкрийте унікальність задуму «Людської комедії».
2. Чи відповідає дійсності визначення О. де Бальзака як побутописця? Аргументуйте свою відповідь.
3. Прочитайте й законспектуйте авторську передмову до «Людської комедії». Визначте найважливіші міркування письменника щодо змісту своєї епопеї.
4. Що надає підстави називати О. де Бальзака літописцем сучасного йому суспільства?

Теми рефератів: «Місце й функції "Етюдів про звичай" в "Людській комедії"»; «Місце й функції "Філософських етюдів" у "Людській комедії"».



Відкрита книга

ПОВІСТЬ «ГОБСЕК»

Повість «Гобсек» існує в двох редакціях, досить між собою відмінних. Перший її варіант, що має назву «Небезпеки безпутного життя», був написаний 1830 р. і того ж року з'явився у першому томі збірки «Сцени приватного життя». У 1835 р. Бальзак ґрунтовно переробив повість і опублікував її під назвою «Татусь Гобсек» у «Сценах паризького життя»,



а в 1842 р. включив її до першого видання «Людської комедії» під остаточною назвою «Гобсек».

Важко сказати, що безпосередньо спонукало Бальзака до переробки твору, але те, що вона пов'язана зі зміною світоглядних засад письменника, яка відбулася на початку 30-х років, не підлягає сумніву. В обох варіантах повісті зображуються аристократи й лихвар Гобсек, але постають вони в істотно відмінному освітленні, по-різному розставляються акценти.

Nota bene. У першому варіанті на передній план висувається аристократична родина де Ресто і наголошується на моральному розкладі аристократії (про це свідчить і назва першої редакції); Гобсек у художньому просторі твору розміщується дещо збоку. Він і тут – «людина-вексель», «уособлення влади золота», але ще здатний виявляти деякі людські почуття. Так, лихваря зворушує простий хрестик і миртова гілочка в кімнатці бідної дівчини Фанні, він готовий скасувати її борг на тисячу франків і навіть подарувати коштовний перстень.

У другому варіанті твору в центрі авторської уваги перебуває Гобсек (це закріплено й зміненою назвою), а сім'я де Ресто дещо відсувається. У повість вводиться біографія Гобсека, покликана пролити світло на те, як виростають жорстокі й байдужі до моралі «фінансові тигри». Разом з тим біографія якоюсь мірою пов'язує Гобсека з «авантюрним періодом» розвитку капіталізму, періодом початкового нагромадження капіталу. Загалом у другому варіанті Гобсек «бронзовіє», його серце остаточно перетворюється на «зливоч металу». Погляд старого «стає поглядом бога», який читає в серцях і помислах людей, людські нещастя й страждання його не зворушують. Тепер, побачивши згадувані реліквії Фанні, Гобсек лише вигукує: *«Бідна простота! Вона ще в щось вірить!»* Лихвар нещадний до своїх боржників, які прозвали його «татусем Гобсеком... з любові до парадоксів чи для глуму». Письменник називає їх «жертвами»: *«Іноді його жертви обурювалися, кричали в нестямі, а тоді раптом западала мертва тиша, наче в кухні, коли там ріжуть качку».* —

Гобсеку властива певна «третьостанова» антипатія до аристократії. І виявляється це не лише в тому, що він навмисне бруднить своїми чобітьми килими в розкішних особняках. Підштовхуючи аристократів до розорення й моральної деградації, лихвар відчуває зловтіху, навіть щось близьке до помсти за несправедливі привілеї та розкіш. Спостерігаючи за хитруваннями й запобіганнями графині де Ресто, він подумки говорить їй: *«Розплачуйся за всю цю розкіш, за свій титул, за своє щастя, за переваги, якими ти користуєшся. Щоб охороняти своє добро, багатії винайшли трибунали, суддів, гільйотину, до якої дурні люди самі пориваються, наче метелики до вогню. Та хоч ви й спите на шовках і шовками укриваєтесь, а під усмішкою скрегочете зубами і страшні химери впиваються вам пазурами в серце».*

Головний герой повісті наділений передусім непомірною жадобою збагачення. Бальзак підкреслює це його прізвищем, в основі якого – французьке дієслово «gobeg» (глитати, хапати), що можна перекласти як «глитай». Однак разом з тим гроші не є для Гобсека самоціллю (цим, до речі,

він відрізняється від старого Гранде та інших персонажів цього типу). Цей персонаж поєднує в собі скнару-лихваря й надміру честолюбного філософа, гроші для якого до всього ще й могутній засіб владарювання над людьми через їхні пристрасті, інстинкти, бажання, марнославство. У золоті, переконаний Гобсек, зосереджені всі сили, що правлять людьми, і той, хто за допомогою того ж золота підпорядковує їх собі, забирає у свої руки владу над людьми. *«Хіба можуть у чомусь відмовити тому, у чийх руках мішок із золотом? – розмірковує лихвар. – Я досить багатий, щоб купувати людську совість, щоб управляти міністрами через тих, хто має на них вплив, починаючи із секретарів і кінчаючи полюбовницями? Хіба це не влада, хіба не могутність?»*



Ю. Гершкович. Ілюстрація до повісті «Гобсек»

Однак слід зауважити, що Бальзак не вважав цю владу абсолютною, універсальною. В іншому монолозі устами Гобсека він уточнює, що ця влада всесильна «в суспільствах європейської цивілізації» і називається вона «особистим інтересом», причому останні слова подаються в тексті повісті курсивом. Тими персонажами твору, що морально не піддаються силі, уособлюваній Гобсеком, є не аристократи, а простолюд, стряпчий Дервіль і вже згадвана Фанні. Непохитний у своїй непідкупності, відданості принципам честі й обов'язку, Дервіль викликає повагу навіть у Гобсека, який, за всієї своєї упередженості щодо людської природи, довіряє йому.

Безперечним центром повісті є образ Гобсека, який піднімається над іншими персонажами, до якого сходяться всі її сюжетно-тематичні лінії. Творячи його, Бальзак вдався до перебільшень і гіперболізації, до поєднання внутрішніх і зовнішніх контрастів (скнара-лихвар та інтелектуал-філософ, людина із зовнішністю й способом життя дрібного крамаря і «золотий ідол», який повеліває «жертвами»). Образ Гобсека і за художнім змістом, і за структурою не вписується в реалістичну художню систему й недвозначно тяжіє до романтичної традиції. Цей образ і повість загалом є промовистим прикладом органічного поєднання реалістичних і романтичних елементів у індивідуальному стилі Бальзака.

Фінал повісті достоту ефектний. У міру наближення до смерті скупість Гобсека стає маніакальною, витісняє всі інші нахили й переростає в сліпий інстинкт, доведений до абсурду. Кімнати двох поверхів будинку лихвар перетворює на склад, заповнений величезною кількістю провіанту й товарів, які він не наважувався продати купцям, боячись продешевити. *«Я мало не задихнувся від смороду, в якому злилося безліч всіляких запахів. Усе кишіло червою і комашнею»,* – розповідає Дервіль, якому довелося давати лад «спадку» Гобсека. Зрештою, все це набуває значення метафори безплідності антигуманної діяльності героя, що завершилася руйнуванням його власної особистості.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть неправильне продовження твердження.
Гобсек – це...
А. ...лихвар.
Б. ...скнара й філософ.
В. ...дбайливий господар.
Г. ...честолюбець титанічного масштабу.
2. Укажіть правильне продовження твердження.
Скарби, накопичені Гобсеком упродовж життя...
А. ...були перетворені на надійний капітал.
Б. ...були вкладені в нові прибуткові справи.
В. ...пропали без будь-якої користі.
3. Укажіть правильне продовження твердження.
Визначальною рисою характеру Гобсека є...
А. ...пристрасть до лихварства.
Б. ...жага золота.
В. ...любов до мистецтва.
Г. ...помста аристократам за несправедно нажите багатство.

II рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Втілена в образі Гобсека влада золота...
А. ...поширюється на всіх без винятку членів суспільства.
Б. ...не поширюється на представників третього стану.
В. ...не має сили над аристократами.
2. Укажіть правильне продовження твердження.
Прізвище Гобсек утворене від французького слова, яке означає...
А. ...«глитати», «хапати».
Б. ...«позичати».
В. ...«володарювати».
3. Що відрізняє Гобсека від звичайного лихваря?

III рівень

1. Як ви гадаєте, чому Бальзак центральним героєм своєї повісті зробив саме Гобсека?
2. Що символізує фінал твору?
3. Чи доводилося вам зустрічати людей, близьких за своїм світоглядом до бальзаківського Гобсека? Якщо так, то як ви до них ставитеся? Що б ви сказали Гобсеку, якби могли з ним зустрітися?

IV рівень

1. Чим відрізняються редакції повісті «Гобсек»? Розкрийте зв'язок між змінами в другому варіанті твору й світоглядними позиціями письменника.
2. Визначте в образі Гобсека романтичні й реалістичні риси.
3. Ким, на вашу думку, є Гобсек – прагматиком чи романтиком? Обґрунтуйте свою відповідь.

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Які нові грані життя французького суспільства відкрив Бальзак з допомогою образу Гобсека?





2. У процесі читання повісті визначте внутрішні й зовнішні контрасти в образі лихваря.

3. Знайдіть у портреті Гобсека метафори й порівняння, використані перекладачем твору, і розкрийте їхню художньо-смыслову функцію.

Теми творів: «Життєва філософія Гобсека: її сила та слабкість»; «Володар чи раб: роздуми над образом Гобсека»; «Ілюзорні й істинні цінності в повісті "Гобсек"».

Скарбниця філолога

РОМАН «БАТЬКО ГОРІО»

Роман «Батько Горіо» (1834–1835) був створений за надзвичайно короткий час. Після його виходу у світ Бальзак у листі до Е. Ганської зізнавався: *«Твір цей написано за сорок днів; за ці сорок днів я не спав і вісімдесяти годин. Проте тепер я можу триумфувати»*. Роман мав такий величезний успіх у читачів, що Бальзакові стало навіть образливо за свої попередні твори, зокрема за «Луї Ламбера» й «Лілею в долині»: письменник вклав у них немало своїх роздумів, спогадів, ліризму, тимчасом як «Батько Горіо» є «об'єктивним романом», у якому зображується зовнішня дійсність.

Композиція і жанрові особливості роману

Подібно до інших творів Бальзака, роман «Батько Горіо» містить докладні описи інтер'єрів, звичаєвих і побутових деталей, портретів персонажів, їхнього одягу, манер тощо. Особливо це характерно для експозиції творів, зокрема й роману «Батько Горіо» з його знаменитим описом пансіону мадам Воке, який став хрестоматійним. Письменник був переконаний, що без побутових елементів, без описовості сюжет не буде правдивим, але ці скрупульозні, детальні описи були для нього не самоціллю, а засобом виявлення залежності характеру й ментальності персонажів від життєвого середовища.

Разом з тим описи в романі «Батько Горіо» (як і в інших творах Бальзака) – це ніби декорації, у яких розгортається драматична дія, набираючи дедалі більшого напруження. Відтворення драматизму сучасного життя та виявлення його прихованих причин і в цьому романі залишається першорядним завданням автора. Єдину можливість зробити сучасність цікавою для читачів Бальзак вбачає у виявленні під її безбарвною поверхнею бурхливих пристрастей, драматичних колізій, потаємних глибин, які бентежать розум і почуття. Гостро відчуваючи драматичну природу сучасного динамічного суспільства, письменник скрізь знаходить приховані драми – вони розігруються і в розкішних особняках аристократів, і в жалюгідних притулках для злидених, таких, як пансіон мадам Воке.

Тут перед нами постають різні соціальні світи, що є полюсами тогочасного суспільства, причому Бальзак не лише протиставляє їх, а й прагне розкрити внутрішні зв'язки між ними. Співвіднесені між собою, ці світи по-новому освітлюють один одного, розкриваючи нові грані й власти-



вості. Так виникає стереоскопічність художнього зображення, характерна для «Людської комедії» і водночас робиться важливий крок на шляху до комплексного художнього осягнення «суспільного цілого», до його всебічного змалювання, що було генеральною метою Бальзака.

Історія батька Горіо, її соціальний і моральний зміст

Не так вже й багато в літературі персонажів, так само занурених у побут, у суто сімейні справи й переживання, як старий Горіо. І разом з тим його образ сповнений глибокого драматизму, що виростає з побутово-повсякденної сфери. Нота драматизму з'являється вже під час першого знайомства з батьком Горіо, коли він постає в портретній галереї типів, що населяють пансіон мадам Воке: *«Тут, серед вісімнадцяти нахлібників, теж знайшлося убоге, знедолене створіння, цап відбувало, на якого градом сипалися насмішки... Таким посміховиськом став колишній вермішельник, батенько Горіо... Звідки ж взялася ця майже злісна зневага, це презирливе гоніння найстарішого пожилця, це нешанобливе ставлення до чужої біди?»*

Далі розповідається передісторія Горіо, з якої ми дізнаємося, що цей старий, надбавши великий статок і вигідно видавши дочок заміж, відійшов від справ і оселився в пансіоні Воке. Тоді він ще мав десять тисяч річного прибутку, багато цінних речей і користувався неабиякою повагою хазяйки пансіону та його мешканців. Однак із часом старий Горіо почав убожити і, переселяючись у дедалі гірші кімнати, зрештою опинився в жалюгідній комірчині під дахом. Через чотири роки, коли розпочинається дія роману, «він став сам на себе не схожий», «мав вигляд сімдесятилітнього діда – тупого, тремтячого, блідого», який «в одних викликав огиду, в інших – жалість».

Що ж сталося зі старим Горіо? Бальзак піднімає завісу над його таємницею поступово, у міру того, як проникає в неї інший герой роману – Ежен Растіньяк. Ми дізнаємося, що старого безжально оббирають його дочки, Анастазі й Дельфіна. Обидві вони мають заможних чоловіків (старша одружена з графом де Ресто, а молодша з банкіром Нусінгеном), але постійно звертаються до батька по гроші, які витрачають в основному на коханців. Згодом дочки забирають у зубожілого Горіо все до нитки, розбивають йому серце і залишають помирати на самоті.

Таку жорстоку сімейну драму переживає батько Горіо. І хоча драма ця не виходить за межі родини, вона набуває і досить виразного соціального змісту. Її підґрунтя і її руйнівна сила – у дії того ж таки «фінансового начала», у силі грошей, яка виявляється зокрема й у формі безжального егоїзму. *«Фінансовий принцип – це не що інше, як закоренілий егоїзм»*, – писав Бальзак, переводячи названий принцип у соціально-психологічну площину. Перед смертю Горіо відкривається гірка істина: гроші виступають таємним регулятором і у сфері сімейних відносин. *«Якби я був багатий, – скаржитися він Растіньякові, – якби я не віддав їм*



О. Дом'є. Ілюстрація до роману «Батько Горіо»

багатство, а зберіг у себе, вони були б тут, і мої щоки лисніли б від їхніх поцілунків. Я жив би в особняку... Дочки прийшли б у сльозах, разом із чоловіками й дітьми. Так би воно й було! А тепер нічого. За гроші можна купити все, навіть дочок».

Утім, поширене потрактування образу Горіо лише як жертви егоїзму дочок, який переростає в аморальність, є однобічним. Воно спрощує задум автора, адже відповідальність за те, що Анастасі й Дельфіна вирости саме такими, Бальзак великою мірою покладає саме на їхнього батька.

У цей сюжет письменник заклад сувору моралістичну ідею, що стосується обов'язку батьків і виховання дітей. Згідно з нею, незважаючи на самовіддану любов до дочок, Горіо – поганий батько. Засліплений батьківським почуттям, основу якого становить біологічний інстинкт, він задовольняв будь-які примхи своїх улюблениць, тим самим розбещуючи їх, розвиваючи в них безмежний егоїзм. Щастя дітей Горіо уявляв за хибним стереотипом, поширеним у міщанському середовищі: у дитинстві і юності надмірна розкіш, потім – вигідний шлюб...

Виховання молодого людини суспільством. Образ Растіньяка

З образом Ежена Растіньяка в роман увійшла тема молодого людини в буржуазному суспільстві. Основний зміст цієї теми, що стала однією з центральних у «Людській комедії», – показ того, як суспільство, засноване на «принципі вигоди», розбещує молодого людину, яка досягає життєвого успіху ціною моральної деградації. Ежен Растіньяк є тим героєм «Людської комедії», у якому ця тема, весь комплекс проблем і колізій, з нею пов'язаних, втілилися найбільш повно й переконливо. Слід зазначити, що Растіньяк є одним з найвідоміших героїв Бальзака, а його ім'я стало загальним для певного типу людей – розумних, успішних кар'єристів, не надто розбірливих у засобах досягнення мети й не позбавлених разом з тим певних симпатичних рис.

Nota bene. Однак у романі «Батько Горіо» показано лише становлення Ежена Растіньяка, його прощання з ілюзіями молодості, не позбавлене драматизму моральне переродження. Про зрілого Растіньяка, кар'єриста й цинічного лицаря наживи, читач дізнається з інших творів «Людської комедії», де він уже не виступає центральним героєм. У романі «Батько Горіо» Растіньяк ще не сповідує «релігію грошей», вони ще не стали його заповітною метою. На цьому етапі гроші для нього виступають необхідністю, втіленою в життєвих обставинах і потребах, неможливою зовнішньою силою, тим «фатумом» сучасності, про який ішлося вище. —

Виходець із аристократичної, але збіднілої родини з Південної Франції Ежен Растіньяк отримав відповідне виховання, та й від природи був людиною не злою і не користолюбною. Тут варто зазначити, що історія Растіньяка, подана в романі «Батько Горіо», вплітається в генеральну тему «Людської комедії» – тему розкладу й загибелі аристократії в буржуазному суспільстві. Численній родині доводилося в усьому собі відмовляти, щоб виділяти Ежену, який був її останньою надією, тисячу двісті екю річних, необхідних для навчання в Парижі. Ці обставини «збільшували десятикратно його бажання досягнути успіху в житті й пробуджували жагоду

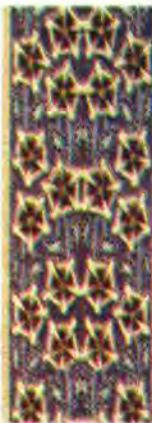


висунутися». Проте, «як це властиво великодушним людям, йому хотілося всього досягнути лише завдяки своїм заслугам».

Отже, спершу Растіньяк хоче завоювати багатство й становище в суспільстві працею, енергією і талантом. Коли через певний час Вотрен запропонує йому свій «проект» – прямий і швидкий, але злочинний шлях до багатства, – Растіньяк його відхилить, хоч і визнає «залізну логіку» спокусника. Він твердить самому собі: *«О ні! Хочу трудитися благородно, свято, хочу працювати день і ніч, щоб тільки трудом досягнути багатства»*. Однак для того, щоб піти цим шляхом, треба мати величезні духовні й моральні сили, притаманні, як згодом покаже Бальзак у «Втрачених ілюзіях», лише великим митцям, мислителям, громадським діячам, тобто людям, які живуть великою ідеєю. Растіньяк – звичайна людина, честолюбна й жадібна до життєвих благ. Поступове переродження героя письменник розкриває з рідкісною повнотою й психологічною вмотивованістю, із численними точними, вихопленими з життя деталями. Столиця повна спокус, перед якими не може встояти Растіньяк, – і от з часом *«демон розкоші вжалив його серце, лихоманка наживи заволоділа ним, від жадоби золота пересохло в горлі»*. Найголовнішим чинником переродження героя Бальзак вважає пізнання ним суспільства, тих дійсних законів і прагнень, якими воно живе.

Дедалі виразніше, пише Бальзак, світ поставав перед Растіньяком *«таким, яким він є: в безсиллі моралі й закону перед багатством»*. Тобто власний досвід героя підтверджував повчання його «наставників» – віконтеси де Босеан і каторжника Вотрена, а його друг Б'яншон, учений-медик і безкорисливий подвижник науки, визнав, що їхні докази не суперечать «законам природи». Проти всього цього протестує лише голос совісті, моральне почуття, на яке вирішив було покладатися Растіньяк. Однак моральна драма, яку переживає герой, у фіналі твору закінчується перемогою середовища, де панують егоїзм і закон вигоди.

У фіналі твору Растіньяк дозріває для того, щоб, прийнявши закони й «правила гри» суспільства, кинути йому знаменитий виклик: *«Тепер подивимось, хто кого»*. Утім, варто наголосити, що моральна драма цього героя є центральною колізією роману, сповненою глибокого соціально-психологічного змісту, пов'язаного з основною проблематикою «Людської комедії».



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

I рівень

1. Оберіть найкоректніший і найповніший варіант продовження твердження.

Трагедія Горіо полягає в тому, що...

А. ...раніше він був багатий і успішний, а потім зубожів.

Б. ...через раптове зубожіння він змушений животіти в найжалюгіднішій комірчині пансіону Воке і зрештою помирає, покинутий своїми близькими.

В. ...він став жертвою жорстокого егоїзму своїх доньок.

Г. ...його беззастережна батьківська любов розбестила доньок, перетворила їх на моральних монстрів, які вбили батька своїм прагматично-споживацьким ставленням.

2. Укажіть правильне продовження твердження.
У романі «Батько Горіо», як і в інших творах «Людської комедії», Бальзак вважав головним своїм завданням...

А. ...вбудувати захоплюючий пригодницький сюжет.
Б. ...виявити життєву драму під поверхнею безбарвної буденності.

В. ...описати побут людей свого часу.

3. Яка з наведених нижче характеристик Растіньяка не відповідає дійсності?

А. Растіньяк від самого початку був готовий перетворитися на прагматичного кар'єриста.

Б. Растіньяк – виходець із збіднілої аристократичної родини, яка потерпала від жорсткої матеріальної скрути.

В. Растіньяк прибув до Парижа, щоб власними працею і талантом зробити кар'єру.

Г. Пізнаючи суспільство, Растіньяк усвідомлює неминучість своєї моральної деградації.

II рівень

1. Чому стало можливим моральне переродження Растіньяка?

2. Яку моралістичну ідею Бальзак вклав в історію батька Горіо?

3. Визначте коло основних проблем, порушених у романі «Батько Горіо».

III рівень

1. Яка загальна ідея об'єднує лінії Растіньяка та Горіо?

2. Підготуйтеся до виступу в дискусії «У чому мають рацію і в чому помиляються батько Горіо й Ежен Растіньяк?».

3. Знайдіть спільні риси в романі «Батько Горіо» і повісті «Гобсек».

IV рівень

1. Як зміна задуму вплинула на художню структуру роману «Батько Горіо»?

2. Як у системі персонажів роману «Батько Горіо» відображається структура французького суспільства, його контрасти й суперечності?

3. Які загальні принципи «Людської комедії» втілилися в романі «Батько Горіо»?

Теми для самостійної дослідницької роботи: «Функції описів у романі "Батько Горіо"»; «Мовні характеристики персонажів роману "Батько Горіо"».



ПАНОРАМА АНГЛІЙСЬКОЇ ПРОЗИ СЕРЕДИНИ XIX ст.

Література Англії XIX ст. становить важливий, художньо яскравий розділ в історії світового красного письменства. На початку цієї доби творили великі поети-романтики Байрон, Шеллі, Кітс, уславлений історичний романіст В. Скотт, творчість яких вплинула на розвиток літератури більшості країн Європи й Америки. Так, романтичну поезію світу важко уявити без могутньої постаті Дж.Г. Байрона, а розвиток роману за часів панування реалістичної художньої системи багато чим завдячував творчим знахідкам «шотландського чарівника», як називали В. Скотта, автора «Айвенго». У нього вчилися і О. де Бальзак, і О. Пушкін, і П. Куліш, і багато інших прозаїків-романтиків та реалістів.

Літературні шукання й досягнення 30–70-х років XIX ст. в Англії відбувалися під знаком реалізму. Однак цей напрям не з'явився раптово. В англійській літературі йому передував довгий і плідний розвиток форм зображення життя за доби Просвітництва.

Nota bene. Важливо наголосити, що критичний пафос, широке використання всіх форм іронії, гумору, сатиричне осмислення негативних рис як окремого індивіда, так і суспільства в цілому – визначна риса англійських письменників XVII–XIX ст. від Дж. Свіфта (1667–1745) до Е. Троллопа (1815–1882). Значення іронії й сатири в англійській літературі значно більше, ніж в інших літературах тих самих періодів. Це стає особливо помітним, якщо порівняти стиль Бальзака і Діккенса або Стендаля і Теккерера, твори яких літературознавці відносять до класичного реалізму першої половини XIX ст. —

Дуже цікавою і оригінальною ланкою між просвітницьким реалістичним романом і романами Діккенса й Теккерера є прозова творчість видатної англійської письменниці Джейн Остен (1775–1817). Культурологічні опитування на зламі другого й третього тисячоліть, проведені в Англії, засвідчили, що читачі цієї країни за популярністю ставлять її на друге місце після Шекспіра – найвідомішого письменника всіх часів.

Творчий доробок Джейн Остен становить шість романів, серед яких найвідоміші «Гордість і упередження» (1813) і «Нортенгерське абатство» (1818, посмертна публікація). За своєю художньою сутністю вони були справжнім відкриттям у царині реалістичного письма, психологічно тонкого зображення характерів, відтворення способу життя певних кіл англійського суспільства на межі XVIII–XIX ст.

У 1837 р. на англійський престол вступила королева Вікторія, яка правила країною понад шістьдесят років – аж до 1901-го. Для Британської держави період правління Вікторії характерні могутність і стабільність, енергійний розвиток капіталізму. Це була доба, за якої країна відігравала важливу роль у світовій політиці. За ім'ям королеви цей історичний період



Є. Трофимова.
Ілюстрація до роману
«Нортенгерське
абатство»



отримав назву «вікторіанська доба», а письменників тих часів називають вікторіанцями.

Подробиці. Вікторіанці створили напрочуд повну, яскраву й розмаїту панораму життя країни своєї доби. Життя англійців XIX ст. зображене цими майстрами слова іноді так виразно, чітко й докладно, що сучасний читач відчуває себе свідком усього, про що розповідається на сторінках численних романів тих часів. Ілюзія причетності до вигаданих письменниками персонажів і подій буває такою приголомшливою, що читачеві видається, ніби він на власні очі бачить сцени з життя тих людей, чує їхні розмови. Він знає про Англію XIX ст. так багато, як і про власну країну за тих часів, а іноді навіть більше. Міф про «стару добру Англію», великою мірою створений літераторами цієї країни разом зі своїми емоційно чутливими і наділеними жвавою уявою читачами, виявився реальнішим, ніж сама дійсність, і, певно, його не зможуть змінити, а тим більше спростувати, найсерйозніші наукові дослідження. —

Творчості найбільшого письменника вікторіанської доби – Чарлза Діккенса буде присвячено окремий розділ, тому наразі доцільно дати загальну характеристику інших видатних письменників тих часів.

Першим серед них слід назвати **Вільяма Мейкпіса Теккерея** (1811–1863), який за своїм талантом був безумовно другим найбільшим прозаїком Англії XIX ст. (щоправда, його популярність у читачів не можна прирівняти до слави Діккенса). Якби Теккерей не написав нічого іншого, крім роману «*Ярмарок суети*» (1847–1848), він усе одно належав би до найвідоміших письменників-реалістів XIX ст.

Nota bene. Головний образ, який не лише фігурує в назві твору, а й пояснюється в тексті майже півсотні разів, – «ярмарок суети», або «ярмарок марнославства». Цю метафору Теккерей запозичив з великого англійського прозового твору XVII ст. «Шлях паломника» Дж. Беньяна. У цій християнсько-релігійній алегорії описується важкий шлях паломника Християна «із цього світу в інший», долаючи який, йому довелося зупинитися на станціях «Ярмарок Суети», «Болото Відчаю» і «В'язниця Сумнівів». У Теккерей образ ярмарку життєвої суети, біблійний у своїй основі, втрачає характер абстрактно-алегоричного позначення місця страждань грішної людини і перетворюється на цілком конкретний реалістичний і дуже місткий образ світу, у якому панує гонитва за грішми. —





Ілюстрація автора до роману
«Ярмарок суети»

Події в романі «Ярмарок суети» відбуваються в 10–30-х роках XIX ст. на Британських островах і на континенті. Твір Теккерея має підзаголовок «Роман без героя». І дійсно, тут дуже багато старанно виписаних персонажів, доля яких простежується протягом багатьох років, але всі вони за мірою до них авторського інтересу й відведеним їм у романі місцем приблизно однакові. Жодного з них письменник не виокремлює своїм особистим ставленням, своєю симпатією або любов'ю. Це одне з пояснень підзаголовка «Роман без героя». Іншим поясненням може бути й те, що Теккерей не наділив жодного з персонажів такими позитивними рисами, які б допомогли йому стати справжнім героєм у морально-етичному плані, стати прикладом

для наслідування. У романі багато героїв у літературному розумінні цього слова, але немає жодного позитивного героя з великої літери. Щоправда, є один персонаж, який начебто всупереч волі автора «вибивається» на чільне місце і перебуває в центрі всіх конфліктів і подій. Це Ребека Шарп – «антигероїня» роману.

Соціальна зумовленість характеру Ребеки Шарп простежується в романі дуже переконливо. Є похмура суспільна визначеність у тому, що ця обдарована, енергійна, вольова жінка марнує своє життя, манівцями йдучи до своєї мети – багатства, весь час балансує на межі вульгарного злочину, діє підступно й аморально, руйнує не лише свою репутацію, а й своє «я».

Є в романі і безперечно позитивний персонаж, хоча й не головний, – людина добра, безкорислива, безмежно скромна, вірна й віддана в любові. Це бідолашний закоханий капітан (згодом – полковник) Доббін. Навіть найприскіпливіше око не знайде в його вдачі якихось відразливих, неприємних рис. Негарний і незаможний Доббін – дуже симпатична людина, але, незважаючи на мужність і душевну силу, героєм його назвати не можна: надто дрібній меті присвятив він своє життя, надто блідий і пересічний його внутрішній світ.

У критиці неодноразово згадувалося, що вже у вступному слові до «Ярмарку суети» Теккерей наголошує на умовності своїх персонажів, називає їх ляльками ярмаркового театру маріонеток. Ці маріонетки дуже схожі на людей, але рухаються не з власної волі, а відповідно до того, за яку ниточку смикає їх лялькар. Звідки ця метафора в романі? Хіба герої Теккерея не наділені щирими почуттями? Хіба вони бездушні й безвольні ляльки з тирсою замість серця? Звісно, автор інакше замислив цей образ, інший зміст вклав у відомий вислів: «Світ – театр, а люди в ньому – актори» (у цьому випадку навіть не актори – маріонетки). Так в образній формі він втілює своє філософське розуміння суті історії та суспільного розвитку. Письменник усвідомлював, що людина залежить від історичного процесу: історія впливає на людську долю, обставини життя формують особистість, тимчасом як окрема людина дуже мало або зовсім не має впливу на історію, не може докорінно змінити обставини свого існування. Однак Теккерей був мудрим знавцем життя і добре розумів, що хоч якою

підневільною є людина у світі, від неї самої залежить, буде вона порядною чи обере нечесний шлях.

Літературна діяльність сестер Бронте – Шарлотти, Емілі Джейн і Анн – припадає на 40-ві роки XIX ст. Ці напрочуд обдаровані письменниці прожили коротке й нещасливе життя. Народжені в сім'ї сільського священника з Йоркширу, вони чудово змалювали у своїх творах суворий болотяний край, у якому зростали. У прозі і віршах сестри Бронте втілили прагнення талановитих, непересічних людей до щастя, краси, любові, яких їм не вистачало в сірому, безбарвному житті.

Найвідомішою із сестер була **Шарлотта Бронте** (1816–1855). Два її кращих романи «*Джейн Ейр*» (1847) та «*Ширлі*» (1849) і в наші дні мають успіх у читачів. Починаючи з 1934 р. роман «*Джейн Ейр*» був неодноразово екранізований. Історія гувернантки, що закохалася в хазяїна таємничого замку, його велике почуття до бідної дівчини-сироти, яке він змушений приховувати, бо одружений із хворою, божевільною жінкою, – усе видається нині давно відомим сюжетом. А річ у тім, що авторки так званих «жіночих романів» безсоромно використовують віднайдене Ш. Бронте, спрощуючи й збіднюючи видатний твір.

У своєму романі письменниця використала форму автобіографічної оповіді й завдяки цьому не лише створила глибоко психологічну, багату на відтінки почуттів і шляхетних думок прозу, а й зробила цілком обґрунтованою атмосферу таємничості, яка огортає оповідь. Джейн повідомляє читачеві про життя своїх працедавців те, що знає сама. І лише поступово перед ним розкривається глибинна правда драматичного твору. По своїй суті роман Ш. Бронте трагічний. Коли, здавалося б, на перешкоді єднанню закоханих уже не стоїть третя людина, у замку спалахує страшна пожежа. Рятуючи інших, коханий Джейн, Рочестер, втрачає зір і перетворюється на жалюгідного каліку. Однак любов дівчини сильніша за удари долі, вона дарує Рочестеру волю до життя й надію на щастя. У романі багато рис, характерних для романтичної естетики. Це ще один приклад того, що реалістичні й романтичні тенденції в літературі першої половини XIX ст. були надзвичайно близькими.

Художня спадщина ще одного відомого вікторіанця – **Ентоні Троллопа** (1815–1882) налічує майже півсотні романів. Однак, як це найчастіше буває в надто плідних авторів, не всі його твори витримали випробування часом. Проте найкращі з них, зокрема ті, що входять до циклу «*Берсетширські хроніки*», читати і цікаво, і повчально. У цих романах Троллоп показав себе блискучим майстром психологічного портрета, умілим архітектором сюжету, вигадливим і вправним драматургом у побудові вузлових сцен, часто комедійних, на межі з фарсом.

Після смерті Троллопа в авторитетних літературних колах Англії найбільшим з усіх романістів почали називати **Джорджа Мередіта** (1828–1909). Мередіт дійсно був одним з найоригінальніших і найзначніших вікторіанців, а найкращим у його творчому доробку вважається роман «*Егоїст*» (1879). Події цього сатиричного твору розгортаються у дворянському поміщицькому середовищі, на тлі якого виразно виписаний один персонаж – патологічний егоїст сер Вілобі Паттерн.

Підроблиці. Важливими для розуміння роману «Егоїст» є такі слова автора: «*Найбільша книга на землі – книга егоїзму. Її з успіхом можна було б назвати книгою землі, бо в ній представлена вся земна мудрість*». Такий досить

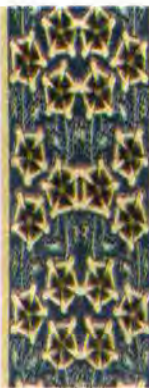


похмурий погляд на принципи існування людини був характерним для Мередіта. Однак водночас він вважав завданням кожної порядної, мислячої людини, літератора в першу чергу, робити все можливе для розвінчання егоїстичних почуттів і вчинків; для викорінення снобізму¹, байдужості до ближніх; робити якомога більше для гуманізації суспільства навіть тоді, коли всі зусилля здаються марними. —

Серед англійських класиків, які творили в середині XIX ст., була жінка незвичайної людської вдачі й літературного таланту – Мері Анн Еванс, яка стала відомою під псевдонімом Джордж Еліот (1819–1880). Ці чоловічі ім'я й прізвище були даниною тогочасним уявленням про роль жінки в суспільстві й мистецтві. Згадаймо талановиту французьку письменницю Аврору Дюдеван, що уславилася як Жорж Санд, або українську письменницю Марію Вілінську-Маркович, яка прибрала собі псевдонім Марко Вовчок. Для того щоб стати письменницею в ті часи, жінці потрібно було виявити неабияку силу характеру й волі, кинути виклик консервативному суспільству.

Як і Дж. Остен, Джордж Еліот писала про те, що добре знала з власного досвіду. Найбільш відповідало художнім смакам письменниці те, що вона називала «спенами з життя». Не випадково її найвідоміший роман «Міддлмарч» (1871–1872) має підзаголовок «Сцени провінційного життя».

У творчості Джордж Еліот прагнула до абсолютної правдивості, намагалася бути реалісткою в повному розумінні цього слова і сформулювала це як художницьке кредо у своєму першому романі «Адам Бідл»: *«Моє головне прагнення полягає в тому, щоб уникнути вигаданих картин і давати правдиве зображення людей і предметів, як вони відбилися у моїй свідомості. Дзеркало, безумовно, не позбавлене дефектів, і віддзеркалення часом може виявитися неточним або тьмяним; але я вважаю себе зобов'язаною з найбільшою можливою точністю відтворити перед вами це віддзеркалення так, начебто я свідчила б під присягою».*



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

1. Чим характеризувалася вікторіанська доба в історії Англії та англійській літературі? Розкрийте зміст поняття «вікторіанство».
2. Назвіть видатних письменників англійського реалізму.
3. Чому своєму твору «Ярмарок суєти» В. Теккерей дав підзаголовок «Роман без героя»?
4. На що спрямована увага автора в романі «Егоїст»?

Теми рефератів: «Творчість В. Теккерей»; «Художні особливості роману Ш. Бронте "Джейн Ейр"»; «Творчість Дж. Остен у літературному контексті XIX ст.»; «Англійські жінки-письменниці XIX ст.: твори і долі»; «Літературні джерела й традиції англійського реалізму XIX ст.».

¹ Снобізм – від *сноб*: людина, яка вважає себе носієм вищої інтелектуальності та вишуканих смаків і зневажливо ставиться до людей з іншими поглядами й смаками. У вікторіанській Англії снобами також називали тих, хто намагався уподібнитися до представників вищих верств суспільства, удавав із себе «аристократа».

Сервантес дошкульно висміяв іспанське лицарство, довівши Іспанії її дику безглуздість. У своїй більш скромній царині я мав на меті притлумити несправжнє виблискування, яке оточує те, що існує насправді, показавши його в усій непривабливості й огидній голизні.

Ч. Діккенс



Чарлз Діккенс

1812–1870

Чарлз Діккенс – англійський прозаїк XIX ст., автор соціально-психологічних романів, які зображували повсякденне життя сучасного йому суспільства й утверджували гуманістичні засади людського буття.

В індивідуальному стилі письменника органічно поєдналися реалістичні й романтичні, побутові й фольклорно-міфологічні елементи.

Творчість Діккенса яскраво виразнює англійський менталітет і англійський характер.

З «ВЕЛИКИМИ СПОДІВАННЯМИ» В СЕРЦІ

Ч. Діккенс є одним з найвидатніших і найсвоєрідніших письменників англійської і європейської літератур XIX ст. Романи цього митця глибоко закорінені в національну літературну традицію, для якої характерні зануреність у сміхову стихію і схильність до зображення дивацтв, увага до побуту й уміння витворювати характери за допомогою побутових деталей, посилений інтерес до проблем моралі.



Віхи життя, віхи творчості

Пристрасний гуманіст

Ч. Діккенс народився 7 лютого 1812 р. неподалік від великого портового міста Портсмута в родині дрібного чиновника Адміралтейства (так до 1964 р. називалося військово-морське відомство Великої Британії). У 1814 р. Діккенси переїхали до Лондона. Коли майбутньому письменнику виповнилося одинадцять років, його безтурботне й забезпечене життя хлопця з «середнього класу» (у свідомості англійців поділ на суспільні верстви був надзвичайно важливим) кардинально змінилося. Через нерозважливість батько Чарлза потрапив до лондонської боргової в'язниці Маршалсі (пізніше вона буде докладно зображена письменником у романі «Маленька Дорріт»). Опинитися в борговій тюрмі міг будь-хто, навіть через незначний борг, причому ув'язнення могло тривати роками, в залежності від волі кредитора. Разом з ув'язненим годувальником за певну платню в тюрмі могла проживати і його родина. Skorиставшись такою можливістю, мати майбутнього письменника з молодшими дітьми перебралася до в'язниці, а Чарлза забрали зі школи і відправили працювати на фабрику з виробництва вакси.

Таке життя тривало недовго, близько півроку, але залишило глибокий і болісний слід у душі письменника. Вчасно отримана Діккенсом-старшим спадщина визволила родину з боргової ями, і Чарлз поновив навчання, однак його шкільна наука була нетривалою, тому в дорослому віці він змушений був надолужувати освіту. Основними «університетами» Діккенсового дитинства були твори Дефо, Смоллета, Філдінга, інших англійських романістів XVIII ст. та «Дон Кіхот» Сервантеса.

У 1827 р. юнак залишає школу й невдовзі влаштовується працювати репортером. На цей час припадає і початок його письменницької діяльності. У 1836 р. побачила світ перша книжка Діккенса «Нариси Боза», до якої увійшли нариси й оповідання, написані впродовж 1833–1835 рр. Водночас початкуючий письменник самостійно поповнює знання в Британському музеї і бере уроки акторської майстерності, готуючись до професійної сцени. Однак випадкова хвороба зруйнувала його плани. Можливо, Англія втратила тоді великого актора, проте дістала геніального письменника. А театр так і залишився захопленням Діккенса на все життя.

Nota bene. Ч. Діккенса можна назвати улюбленцем літературної долі. Він зажив слави ще зовсім молодою людиною, не маючи й двадцяти п'яти років, і залишався успішним до кінця життя. Щоправда, не слід забувати

про титанічну працю, результатом якої був цей винятковий успіх: за майже чотири десятиліття літературної діяльності письменника на світ з'явилося п'ятнадцять романів, низка оповідань, кілька книжок нарисів, п'єси. Однак цим літературна діяльність Діккенса не обмежувалася: багато уваги він приділяв редакторській справі й у різний час видавав два літературно-художніх журнали – «Домашнє читання» й «Цілий рік. —

Перший період творчості Ч. Діккенса припав на середину 30-х років XIX ст. У цей час вийшов друком його роман *«Посмертні записки Піквікського клубу»*, який зробив письменника по-справжньому знаменитим. «Піквікський клуб» – «комічна епопея», структурована у звичній для англійської романістики XVIII ст. формі роману «великої дороги». Група «піквікістів» – четвірка звичайних англійців, які у специфічному комічному освітленні виглядають «диваками», – мандрує дорогами «старої доброї Англії», переживаючи різноманітні пригоди, часом і драматичні, однак завжди зі щасливим фіналом.

Після виходу у світ «Посмертних записок Піквікського клубу» за Діккенсом міцно закріпилася репутація письменника-гумориста, яку він більшою або меншою мірою виправдовував у творах першої половини 40-х років. Комічне в Діккенса виявляється у двох основних різновидах – *комізмі характерів* і *комізмі ситуацій*, але комізм характерів привертає до себе значно більшу увагу, особливо у ранніх творах.

За період кінця 30-х – середини 40-х років Діккенс створює низку соціальних романів *«Пригоди Олівера Твіста»* (1837–1839), *«Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі»* (1838–1839), *«Крамниця старожитностей»* (1840–1841), *«Життя і пригоди Мартіна Чезлвіта»* (1843–1844). Ці твори побудовані у формі життєпису дитини або підлітка, які проходять через складні випробування, зберігаючи при цьому моральну чистоту.

Крім того, у 40-х роках Діккенс працює в жанрі *різдвяного оповідання*, який він сам і створив (*«Різдвяна пісня»*, *«Дзвони»*, *«Цвіркун за пічкою»*, *«Битва за життя»*, *«Людина, яку переслідує привид»*). Характерними рисами цього жанру є наявність драматичної події, яка щасливо закінчується напередодні Різдва; перетворення злих героїв на добрих, як правило, внаслідок втручання надприродних сил – привидів, духів тощо; атмосфера дива, піднесення, просвітлення, умиротворення, яка передається читачеві. Один з провідних мотивів різдвяних оповідань – відродження душі – став улюбленим мотивом усієї творчості Діккенса.

Nota bene. *«Різдвяна філософія»* – так часто визначають ідейний комплекс, що склався в «різдвяних оповіданнях», але знайти його неважко й у великих творах письменника. Як писав Діккенс в одному з листів, *«різдвяна філософія»* – це *«погляд на життя з веселої точки зору, нещадне препарування обману, піднесений настрій... і струмінь яскравого, щиросердного, щедрого, радісного, променистого зображення всього, що стосується домашнього вогнища»*. Саме в Діккенса найпоетичнішого художнього втілення набув один з ключових елементів світовідчуття вікторіанського середнього класу – розуміння дому як захищеної території, де панують родинне тепло і взаєморозуміння, берегинєю яких є жінка. Принципово важливою складовою «різдвяної філософії» є християнські моральні норми, почерпнуті письменником з Нового Заповіту,



який він схарактеризував так: «...краща з книг, які будь-коли були або будуть відомі людству, вона викладає кращі з правил, якими може керуватися людина». Любов до ближнього, всепрощення, милосердя, чистота душі, вірність, безкорисливість – ось ті правила, що створили підґрунтя позитивної програми Дікенса. —

Період творчої зрілості письменника припав на кінець 40-х – 50-ті роки. Одним з найкращих творів, написаних Ч. Діккенсом на цьому етапі творчості, є роман «Домбі і син» (1848). Феномен, що знаходиться в центрі цього роману, за ім'ям головного героя і його носія отримав назву «домбіцентризм».

Підробіцці. Цей феномен, сформований добою розквіту англійської буржуазії, був іронічно прокоментований Діккенсом на початку твору: «Земля була створена для того, щоб Домбі і Син могли на ній торгувати, сонце і місяць, – щоб світити їм. Річки потекли й моря простерлись, щоб було де плавати їхнім кораблям. Веселка обіцяла їм гарну годину. Вітри тільки або сприяли, або перешкоджали. Зірки та планети оберталися на орбітах, щоб не зрушився світ, центром якого був торговельний дім “Домбі й Син”. Загальноновживані скорочення набували для містера Домбі іншого змісту і стосувалися лише їхньої фірми: А.Д. було вже не *Appo dotinì*, року Божого, а *Appo... Домбі і Сина*». «Домбіцентризм» Діккенс трактує не стільки як індивідуальну рису героя, скільки як родову рису англійського комерсанта вікторіанської доби, який, завдяки своїй «справі», відчуває себе ледве не центром світобудови. —

Роман «Домбі і син» складається з двох сюжетних циклів, у розгортанні яких автор демонструє фальш життєвих цінностей свого героя й уражає його гординю. Помирає маленький Поль, спадкоємець і продовжувач



Обкладинка першого видання роману «Девід Копперфілд»

справи містера Домбі, розбилися надії на шлюб з красунею Едіт, зазнає краху його фірма. Однак епілог твору дихає заспокоєнням і примиренням. Знайшовши притулок біля сімейного вогнища своєї дочки Флоренс, яку колись вважав за «фальшиву» монету, Домбі тішиться любов'ю до маленької онуки, тим самим демонструючи каяття перед Флоренс і переконуючи читача у відродженні своєї особистості.

Особливе місце серед діккенсівських творів 50-х років посідає роман «Девід Копперфілд» (1850). У цьому творі письменник ніби знову повертається до життєпису дитини, але написаний він в істотно іншій манері, зі значно глибшим проникненням у життя. «Девід Копперфілд» – роман про дитину й водночас відтворення світу, побаченого очима дитини. Однак «доросла» точка зору у творі теж присутня: «Маленький хлопчик, що подорожує цим романом, подорожує не один: його тримає за руку й веде

дорослий двійник, доросліше "я", яке в кінці роману приведе його до самого себе, з ним зіллється» (Т. Сільман). Діккенс доволі часто звертався у своїх романах до автобіографічних матеріалів, але настільки відверто, як у «Девіді Копперфілді», він себе ніколи не розкривав; тож цей твір має неабияку цінність і як джерело відомостей про його автора, адже ні мемуарів, ні спогадів письменник не залишив. Проте автобіографічність не лежить у «Девіді Копперфілді» на поверхні, вона переплітається з художнім вимислом. Це літературна версія життя Діккенса, організована й перероблена відповідно до вимог мистецтва. І все ж таки, закінчуючи роман, письменник мав право сказати: «Мені здається, що я посилаю в туманний світ частку самого себе».

Романами «Повість про два міста» (1859) і «Великі сподівання» (1859–1860) закінчується період літературної активності Діккенса, вони ж започатковують пізній етап творчості митця. У 60-х роках Діккенс пише порівняно небагато, публікація останнього незавершеного роману «Таємниця Едвіна Друда» відбулася вже після смерті письменника, у серпні-вересні 1870 р.

Nota bene. У пізніх романах Діккенс зосереджує увагу на *таємниці*. Власне, вона була присутня майже в усіх романах письменника починаючи з «Олівера Твіста». Зазвичай таємниця стосувалася обставин народження й сімейних зв'язків того чи іншого персонажа, та вже у ранніх романах вона виконувала не лише розважальні функції, не лише інтригувала й хвилювала читача. Вікторіанська Англія відзначалася упорядкованістю соціальної структури, жорсткими нормами поведінки й моралі, які передбачали неухильне дотримання правил «благопристойності» – навіть надмірна емоційність вважалася неприпустимою. Однак за таким порядком, звісно, приховувалися й складні переплетіння долі, що поєднували вихідців з різних суспільних верств, й непоборні пристрасті. І все це оприявлювалося через розкриття таємниці. —

У пізнього Діккенса розгадування таємниці стає основою сюжетобудови й органічно втілюється в *детективній структурі*. Звернення до детективу є загальною рисою європейської романістики середини – другої половини XIX ст., але в Діккенса воно має свою специфіку. Іншою визначальною рисою пізньої творчості митця є *поглиблений психологізм*.

Від 1853 р. Діккенс почав виступати з публічним читанням власних творів. За свідченням очевидців, ці заходи письменник перетворював на справжній театр одного актора. Нарешті реалізувавши своє акторське обдаровання, він перевтілювався в кожного героя, про якого читав. Змінювалися його голос, обличчя, вся зовнішність. Під час виступів Діккенса в залах яблуку ніде було впасти. Захоплені глядачі завжди вітали письменника оваціями й подовгу не відпускали зі сцени, а він охоче повертався й читав нові й нові уривки... Сама королева Вікторія хотіла бути на читаннях Діккенса.

Помер письменник невдовзі після чергового виступу, під час якого, відчувши себе зле, подякував публіці за багаторічну любов і попрощався з нею. Смерть митця була сприйнята англійцями як національна трагедія. Поховано Діккенса у Вестмінстерському абатстві, усипальниці видатних людей Англії.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

В історію літератури Ч. Діккенс увійшов як...

- А. ...видатний англійський лірик XIX ст.
- Б. ...видатний англійський романіст XIX ст.
- В. ...видатний англійський драматург XIX ст.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Окрім письменницького обдаровання, Ч. Діккенс був наділений...

- А. ...талантом музиканта.
- Б. ...талантом маляра.
- В. ...талантом актора.

3. Назвіть найвідоміші твори Ч. Діккенса.

II рівень

1. Які важливі моменти біографії Ч. Діккенса відображені в його творчості?

2. Чому письменника хвилювала доля дітей? Які дитячі образи в його творах ви знаєте?

3. Визначте основні засоби комічного у творах письменника та особливості діккенсівського гумору. Назвіть роман, який приніс Діккенсу славу письменника-гумориста.

III рівень

1. Який з творів Ч. Діккенса є найбільш автобіографічним? У чому полягають художні особливості діккенсівського автобіографізму?

2. Які явища соціального життя піддаються критиці в романах Діккенса?

3. Які моральні й соціальні проблеми порушуються у творах Ч. Діккенса?

IV рівень

1. Схарактеризуйте «різдвяну філософію» Ч. Діккенса. Обґрунтуйте свою відповідь прикладами з творів письменника. Як ця філософія пов'язана з гуманістичними уявленнями автора?

2. Розкрийте функцію «таємниці» в сюжетах діккенсівських творів. Поясніть її зв'язок з детективними елементами, притаманними творчості письменника.

3. Розкрийте значення поняття «домбіцентризм». Чи залишається вірним принципові «домбіцентризму» головний герой роману «Домбі і син»? У чому, на вашу думку, полягає небезпека цього явища?

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації: «Найпопулярніші романи Ч. Діккенса»; «Ч. Діккенс очима його сучасників».

Теми рефератів: «Життєствердний характер ранньої творчості Діккенса»; «Роль побутової деталі у творенні образів у романах Ч. Діккенса».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Порівняйте образ містера Домбі з образом Скруджа з «Різдвяної пісні».



2. Проаналізуйте функцію таємниці в одному з творів Ч. Діккенса (за вибором).
3. Розкрийте зв'язок пейзажів із загальним настроєм тієї чи іншої сцени у творчості Ч. Діккенса (на прикладі одного з творів за вибором).



Відкрита книга

РОМАН «ПРИГОДИ ОЛІВЕРА ТВІСТА»

Задум твору

Як значилося в авторській передмові, задум «Пригод Олівера Твіста» (1837–1839) склався під впливом популярного на той час «ньюгейтського роману» (Ньюгейт – лондонська в'язниця для кримінальних злочинців), зокрема романів Е.Дж. Булвер-Літтона. Діккенса обурювало, що життя лиходіїв автори подібних творів зображували так, що можна було й позаздрити розкішному безтурботному існуванню «джентльменів великої дороги». *«Але одне із завдань цієї книжки, – писав він, – показати сувору правду, зобразити реальних членів однієї злочинної зграї, намалювати їх в усій їхній потворності, в усій їхній огидності. Показати їхнє убоге, злиденне життя, показати їх такими, якими вони є насправді, – завжди крадуться вони, охоплені тривогою, всюди маячить перед ними велика чорна страшна шибениця».* Варто зазначити, що ця настанова не втратила своєї актуальності й нині, адже «романтичний ореол», яким кримінальний роман оточував світ злочинців, не тільки не зник зі сторінок книжок, а й поширився на кіно- і телеекрани, де отримав нові можливості впливу на формування етичних стандартів суспільства.

Nota bene. В умовах вікторіанської Англії «правдиво» зобразити суспільне дно було досить непростим завданням. У межах соціоморального комплексу тієї доби остаточно сформувалися поняття «джентльмен» і «леді», які передбачали відповідний тип поведінки й мислення, певний кодекс честі й благопристойності. Цим же комплексом (не без впливу пуританської етичної традиції) була породжена «вікторіанська мораль», яка накладала табу на все, що визнавала «грубим» і «непристойним»; та вироблена своєрідна евфемістична мова, яка «маскувала» все, що могло хоч якось зачепити «почуття» добре вихованої людини. Вимоги вікторіанства щодо літератури влучно сформулював Дж. Фаулз, англійський письменник другої половини ХХ ст., у романі «Жінка французького лейтенанта»: треба писати так, щоб, читаючи твір, не червоніла навіть молоденька дівчина. Звісно, це суттєво обмежувало романістів, особливо реалістичної тенденції, і певною мірою визначило своєрідність англійського роману ХІХ ст. Ч. Діккенс, по змозі дотримуючись зазначених настанов, писав твори, придатні для «сімейного читання», яке було улюбленою розвагою англійців того часу; але в «Пригодах Олівера Твіста» ще багато від розку-



тості й повнокровності, навіть певної натуралістичності творів його прямих літературних попередників Г. Філдінга й Т. Смоллета. —



С. Коваленко.
Ілюстрація до роману
«Пригоди Олівера Твіста»

Соціоморальний зміст діккенсівського роману не вичерпується розвінчанням «злочинної романтики». У 1834 р. в Англії вийшов «Закон про бідних», згідно з яким безробітним і безпритульним надавалася можливість жити в спеціальних притулках, однак на умовах, далеких від людяності. Найгіршим було те, що в цих закладах розлучали сім'ї. Діккенс не зміг залишити без уваги цю проблему, і хоч зображенню притулку в романі присвячено порівняно небагато сторінок, вони якнайглибше закарбовуються в пам'яті читачів. З появою «Пригод Олівера Твіста» за письменником міцно закріпилася репутація захисника знедолених, яку він підтверджував кожним своїм наступним твором.

У «Пригодах Олівера Твіста» Діккенс ще далекий від того, щоб витворити модель роману, яка виявить взаємопов'язаність усіх верств соціуму і вкаже на джерело суспільних негараздів (така модель з'явиться на етапі його творчої зрілості). Патетично, з полемічним запалом й не без риторики письменник говорить про становище бідарів, але його звинувачення не мають конкретного адресата: в усьому винні «вони» – ті, кому належить писати закони, які насправді допомагали б нужденним, хто міг би поширювати на них свою добродієність, – словом, суспільні верхи. Суспільні інституції, з якими стикається у своїх поневіряннях головний герой твору Олівер, уособлені представниками «низових» ланок. Із зростанням статусу персонажів у суспільній ієрархії, їхні обриси стають дедалі менш індивідуалізованими, аж до втрати імені, як-от «джентльмен у білому жилеті», «член Парафіяльної ради». Це відбиває позицію, з якої ми дивимося на них, – дитини з притулку. Як правило, вони позбавлені співчуття (місіс Менн, місіс Корней, містер Бембль, той самий пан у білому жилеті, багато інших), й лише зрідка здатні на проблеск людяності, як суддя, що відмовився віддати Олівера в навчання до сажотруса. «Холодні, жорстокі люди», саме на них покладається відповідальність за соціальне зло в «Пригодах Олівера Твіста». Символіка притулку – зображення доброго самарянина, який допомагає нещасному пограбованому подорожньому, у Діккенса виглядає наругою над християнською ідеєю, закладеною в біблійній притчі.

Nota bene. Неправомірним є досить поширене твердження, що носіями кращих душевних і моральних якостей у творах Діккенса є бідняки, гірших – багатії. Неважко помітити, що все набагато складніше: добро і зло притаманні природі людей різного суспільного статусу. Найзлиденніші, найзнедоленіші створіння – напівмертві старі з притулку, навіть вони виявляють тваринний егоїзм і нездатність до співчуття. Більше того, саме буржуа, такі як містер Броунлоу, в усіх ранніх, а нерідко й

у зрілих романах письменника виступають «благодійниками», чиї «добрі» гроші рятують нещасних героїв від злиднів і принижень. Моральні опозиції (протиставлення) у творі мають інший вигляд і втілюються на інших змістових рівнях. —

Жанр твору

Жанрова природа «Пригод Олівера Твіста» досить складна. Її своєрідність передусім визначається взаємодією двох моделей роману XVIII ст.: соціально-побутового, яким він склався в англійському реалізмі середини століття, і готичного, який існував у передромантизмі й романтизмі. Вони настільки відмінні, що в англійському літературознавстві підпадають під різні термінологічні визначення – «novel» і «romance». Відомий тлумачний словник англійської мови Вебстера розкриває цю відмінність так: «У *“romance”* йдеться про героїчне, чудесне, таємниче й надприродне, тимчасом як *“novel”* розповідає тільки про достовірне». Незважаючи на вказані принципи відмінності, ці дві лінії витворюють єдність, яка відповідає світобаченню Діккенса і його письменницьким потребам на певному етапі. Можливості, закладені в цьому сплаві, письменник розвиватиме і в подальшій своїй творчості.

Кожна з названих жанрових моделей має свої традиції зображення і потрактування життя, зокрема зла в людині й суспільстві. Просвітницький соціально-побутовий роман-життєпис відповідальність за життєві негаразди волів покладати на зовнішні щодо людини чинники. Готичний роман вбачав у злі явище, закладене в самій природі речей. Значну роль у «Пригодах Олівера Твіста» відіграє й ідилічно-утопічний струмінь, про який ітиметься далі.

Соціально-побутовий пласт роману розкривається в зображенні звичаїв і побуту, у визначенні соціальних ролей персонажів і залежності їхніх поведінки й мислення від суспільного статусу тощо. Включає він і звичаєписові замальовки, виконані у стилі Гогарта, англійського художника XVIII ст., якого Діккенс у передмові до роману називає чи не єдиним митцем, що зумів правдиво зобразити непривабливу дійсність (сцени смерті дружини бідняка, пригощання слуги Шарлоти і Ноя у вітальні трунаря за відсутності господарів, чаювання парафіяльного сторожа містера Брембля у кімнаті місіс Корней, наглядочки притулку, суду над Олівером Твістом тощо).

Nota bene. У «Пригодах Олівера Твіста» Діккенс уперше виступає як письменник-урбаніст (у «Посмертних записках Піквікського клубу» герої мандрували переважно сільською Англією). Тут починає складатися образ Лондона, влучно схарактеризований Х. Пірсоном: «*Про Лондон Діккенса думають і говорять так, ніби письменник є його творцем і ніби справжня назва міста – Діккенс-таун*». У «Пригодах Олівера Твіста» місто постає у доволі непривабливому вигляді: криві вулички, стічні канали, занедбані будинки. Однак своєрідна зрощеність Діккенса з Лондоном проривається в романі відкриттям поезії цього міста, яку письменник знаходить якраз у його неестетичності й буденності. Нерідко Лондон уподібнюється до місця дії готичних романів, і тоді напівзруйновані будівлі нагадують середньовічні руїни, лабіринти вулиць – замкові



лабіринти, річковий вир – потаємні кам'яні колодязі, що чатують на жертву. Виразні «готичні» алюзії¹ виявляє й будинок на острові Джекоба – занедбаний, оточений ровом, він постає як замок, що прихистив зло. —

Загалом «готичний» струмись у «Пригодах Олівера Твіста» доволі потужний. Він виявляється в характерному «нічному» часопросторі, у таємниці народження головного героя й мотиві помсти, в образах «пекельних» злочинців тощо. Звісно, звернення до інструментарію готичного роману є даниною традиції зображення злочинців у тогочасній літературі, але не тільки: з його допомогою оприявнюється метафізичне² зло. Водночас «готичний» елемент допомагає побачити «іншого», менш звичного, Діккенса, сентиментальність якого є швидше даниною смакам публіки, «вуаллю, накинutoю на погляд, який усюди проникає, і без якої він би пронизував до кісток», – як писала В. Вулф, знаменита англійська романістка ХХ ст. З часом Діккенс звільнятиметься від надміру сентиментальності, що була притаманна його раннім творам, допоки такої практично не залишиться в пізній його творчості.

Система образів

Взаємодія двох жанрово-стильових струменів – «готичного» й соціально-побутового – цікаво виявляється в образах двох лиходіїв роману – Монкса і Феджіна. Монкс за походженням джентльмен (однак не за поведінкою й почуттями), Феджін – переховувач краденого, але причетність до злочину їх урівнює. Тут доречно буде навести саркастичний коментар Діккенса, щоправда з іншого приводу: *«Який багатий матеріал для філософа: він свідчить... наскільки однаковими шляхами відбувається розвиток малих властивостей у найшляхетнішого лорда й найбридкішого жebraка»*.

Феджін з'являється перед читачем як фігура суто побутового плану, причому стилістично знижена. У його образі виразно проступають риси театральних скнар, що, зокрема, відчувається в побаченій Олівером сцені перевірки захованих коштовностей. Однак поволі цей персонаж «демонізується». Феджін дедалі більше нагадує «збирача душ», які він краде у безвинних дітей, залучаючи їх до лихих справ. Його роль наприкінці роману озвучує Сайкс, вигукуючи: «Диявол!» І чи не Феджін винний у тому, що Сайксові бракує душі, чи не він її «забрав», як намагався зробити це з іншими своїми «вихованцями»?

Монкс, навпаки, з'являється в ореолі «пекельного» злочинця з готичного роману, що засвідчує і його зовнішність, і його пристрасність, і таємничість. Однак тим часом, як в ході оповіді постать Феджіна розростається до демонічних розмірів, до втілення метафізичного зла й ступає на територію «готики», Монкс здрибнюється, втрачає свою «демонічність» і перетворюється на досить жалюгідного молодика, жадібного й злостивого, заздрісного й підлого. Мотивація його дивної поведінки виявляється прагматичною: загарбати увесь спадок батька й морально знищити свого зведеного брата (інший шлях «усунення» Олівера загрожував йому зіткненням із законом). «Зіпсованість» Монкса, «демонічна» на перший погляд, пояснюється й

¹ Алюзія – натяк, відсилання до певного художнього тексту чи життєвого факту, які мають бути відомими читачеві.

² Метафізичний – такий, що перебуває за межами фізичного, матеріально-чуттєвого, предметного (у первісному, основному значенні цього слова).

вихованням його не менш злостивої матінки. Монкс і Феджін рухаються назустріч один одному з різних художніх вимірів і, зрештою, ніби міняються місцями.

Щодо *Сайкса*, то його образ структурований інакше. Груба душа розбійника існує в такому ж грубому тілі, відсутність морального почуття уподібнює його до тварини; тому не дивно, що в авторському ставленні до нього присутня зневага. Тваринне начало в Сайксі унаочнює його незмінний супутник – білий собака. Озлоблений і недовірливий, як і його господар, пес водночас демонструє жорстокість останнього своєю постійно розбитою мордою.

Nota bene. Інша змістова опозиція, закладена в «Пригодах Олівера Твіста», випливає з перейнятої Діккенсом у просвітників XVIII ст. філософії моралі, різних її вчень. Як продемонструвала авторка монографії про письменника Т. Сільман, він спирався на *«два основних типи світогляду минулого століття, так би мовити, дві картини світу: гоббсівський закон тваринної боротьби всіх проти всіх, “homo homini lupus est” [“людина людині – вовк”], і просвітницько-гуманне вчення про любов людей один до одного... Рушійною силою людських вчинків виступає або егоїзм, приватний інтерес, прагнення до власності (Мандевіль), або чеснота, доброзичливість, моральне почуття (Шефтсбері)»*. Дослідниця робить слушний висновок про те, що негативні персонажі Діккенса діють, ніби ілюструючи положення першої філософської системи, тимчасом як позитивні – другої. —

Шефтсберіанський «просвітницько-гуманний» утопічний світ втілюється у своєрідній ідилії, витвореній Діккенсом на сторінках роману. Ідилічний план «заселяють» благодійники Олівера та їхні друзі: містер Броунлоу, місіс Мейлі, Роза й Гаррі, лікар Лосберн та інші. Характерно, що топографічно свою ідилію Діккенс розміщує на достатній відстані від гамірливих кварталів Лондона, а згодом розгортає у «класичному» вигляді безтурботного існування на лоні природи. У дусі Ж.-Ж. Руссо сільське життя протиставляється урбанізованому, яке затагує людей, але не є для них органічним: *«Хто з'ясує, чому картини лагідного життя природи врізаються так глибоко в душу виснажених мешканців тісних велелюдних міст і сповнюють своєю власною запашною свіжістю їхні спустошені серця!..»* – вигукує письменник. Сільську ідилію Діккенс доповнює ідилією сімейною, яку він вводить практично в кожний свій твір і яка стає винагородою добрим героям. У «Пригодах Олівера Твіста» все пов'язане з домашнім затишком виконує важливу функцію, відтіняючи убоге й неприкаєне життя соціального «дна».

Змістові опозиції в романі втілено й на сюжетному рівні: у своєрідній боротьбі за Олівера Твіста, що точиться між двома групами персонажів – доброзичливцями й злочинцями. У цій перспективі прояснюється незрозуміле з точки зору логіки прагнення останніх будь-що утримати Олівера у своїх тенетах, яке на «поверхні» твору дещо штучно вмотивується інтригами Монкса. Та якщо злочинці докладають чималих зусиль заради досягнення своєї мети, то доброзичливці з першого погляду відчують в Олівері «свого» й ставляться до нього з довірою. Дарма що Олівер народився в притулку і змалечку потрапив до лігва розбійників – його законне місце у світлій ідилії, до якої він наприкінці роману й долучається.





Дж. Крукшенк.
Ілюстрація до твору
«Пригоди Олівера Твіста»

Nota bene. Жанрову природу «Пригод Олівера Твіста» часом визначають як «роман виховання». Та чи дійсно це так? Олівер не змінюється протягом оповіді, життєві обставини не мають на нього впливу. «Я переконався, що привчити його до нашого ремесла буде нелегко, він зовсім не такий, як інші діти в його становищі... Я не міг його ні до чого призвести, нічим спокусити», – скаржиться Монксові Феджін. За задумом автора, на перешкоді Феджину стає вроджений «інстинкт добра», надзвичайно розвинутий у хлопця. Цьому інстинкту Діккенс надавав особливого значення, адже саме він, врешті-решт, ставить крапку в розвитку соціоморальної концепції твору. Саме він засвідчує, що основним стимулом людської поведінки є все ж таки доброзичливість, прагнення добра, а не егоїзм чи приватний

інтерес. Зло, за Діккенсоном, спричинене ненормальним станом світу. У цьому письменник іде за просвітниками, які вважали, що «нерозумний» стан суспільства «псує» добру людську природу. Однак тим ґрунтом, на якому розростається зло в соціумі, є вади людини: її черствість, жорстокість, скнарність і подібне, що унаочнює «побутовий» план роману. А тому у творі зберігається внутрішня напруженість, породжена співіснуванням в одному художньому просторі соціально-побутового, «готичного» й ідилічного пластів, суспільства як натовпу жорстоких і порочних людей та ідеалізованого героя. —

Головний герой у романі постає живим і симпатичним хлопчиком, але водночас є втіленням умоглядної побудови автора: демонструє вищість морального начала в людській природі, ідею природної доброти. З'явившись на сторінках роману «янголятком» – добрим, щирим, вдячним, він таким самим іде з них. Чим же інші хлопчики – Проноза і Чарлі Бетс, змальовані також не без симпатії, відрізняються від Олівера? Вочевидь, лише письменницьким задумом. Частіше ми зустрічаємося з Пронозою, якому бандитська «романтика» зовсім задурила голову: він пишається своїм «ремеслом», а суд уявляє як «зоряний час». Та що чекає на цю дитину, по-своєму наївну й довірливу, попереду? Чарлі Бетс, дотепник і веселун, наприкінці твору дістає «помилування» від автора, який надає йому можливість навернутися до порядного життя, що цілком відповідає бажанням читачів. «Помилування» отримує і подруга нещасної Нансі, смішна особа в папільйотках і вбранні неймовірної кольорової гами.

Подробиці. Слід зауважити, що образи «людей безодні» набагато цікавіші і за змістовим наповненням, і за художньою структурою, ніж образи ідилічного плану. Це стосується і «героїнь» роману, – порядної і добродійної Рози та «грішниці» Нансі, які також становлять своєрідну опозицію. *Роза* є першою в ряду ангелоподібних жіночих образів, які Діккенс виводить чи не в кожному своєму романі 40–50-х років. Письменник

змальовує красу Рози, через яку передає її надзвичайну душевну чистоту й небачену в її віці мудрість; читач нею милується, але надалі мало цікавиться. Щодо *Нансі*, то її образ складається поступово, з окремих фрагментів: ми бачимо її віддзеркалення в подрузі, стежимо за її поведінкою, її позами, рухами, звичками, емоційно-ментальними станами, вчинками. Вона інтригує читача, заводячи в глухий кут його моральне почуття, і тим більше читача ранньовікторіанського, адже Нансі – коханка Сайкса, вона порушила не одне суворе суспільне «табу» й не одну християнську заповідь. Цей образ також засвідчує силу добра в людині, причому набагато переконливіше, ніж образи ідеалізованих героїв. Нансі – безперечно найвдаліший жіночий образ у ранній творчості Діккенса й один з найцікавіших загалом. Цікаво, зокрема, що любов Нансі до твариноподібного Сайкса розчулює читача більше, ніж любов Рози до розумного й шляхетного Гаррі. Лише тогочасною моральною установкою можна пояснити, чому в уже згадуваній передмові Діккенс був змушений відповідати на закиди щодо неможливості такого кохання. —

Однак у цілому художня структура образів і їхній психологічний зміст у «Пригодах Олівера Твіста» ще досить прості. Тут існують «комічні характери», сконструйовані в манері «Піквіка», наприклад, друг містера Броунлоу містер Грімвіг, буркотливий добряк, який постійно присягається з'їсти власну голову й ненавидить апельсинову шкірку. «Комічні характери» такої структури ще довго існуватимуть на периферії романів Діккенса й, схоже, створюватимуться швидше задля втіхи публіки, аніж за власним бажанням, адже вони мають мінімальне змістове навантаження. Не вирізняється особливою глибиною і образ головного героя. Великі відкриття в царині психології, зокрема й дитячої, письменник зробить згодом. До геніальних прозрінь щодо сутності дитинства Діккенс ішов поступово, а твором, у якому вони втілилися повною мірою, став «Девід Копперфілд». Це був перший твір, що зобразив дитину в усій своєрідності її внутрішнього світу. На відміну від юних героїв попередніх романів, Девід пізнає світ, а не приходить в нього з готовими знаннями.

Поєднуються в «Пригодах Олівера Твіста» й різні стилістичні пласти тексту. Діккенс не тільки змінює об'єкт зображення, переходячи від високого до низького, але й інтонаційні реєстри, даючи волю сміху й сентиментальності, натуралістичності й ідеалізації, обуренню й замилюванню.

Тема дитини й дитинства

Винятковість місця й ролі Діккенса в англійській і європейській літературах не в останню чергу зумовило те, що він був першим «дорослим» письменником, який зробив тему дитини й дитинства однією з основних тем своєї творчості. У «дорослій» літературі до Діккенса діти майже не з'являлись, а з'явившись, надовго «не затримувалися» – бо виростали. На шляху розробки дитячої теми у Діккенса є свої віхи. Першим етапним твором були «Пригоди Олівера Твіста», яким відкривається ціла серія романів, написаних за подібною моделлю: «Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі», «Крамниця старожитностей», «Життя і пригоди Мартіна Чезлвіта». Діти в цих творах зображені переважно ззовні. Діккенс не стільки розкриває специфічний дитячий світ, скільки соціум через його ставлення до дитини. Вразливість дитини робить її «зручним» для письмен-



ника персонажем, таким, що здатний викликати потужний емоційний відгук у читачів. Центральні герої названих творів загалом багато в чому ще залишаються «маленькими дорослими», причому ідеалізованими. Вони вступають у життя з готовими моральними приписами й завжди опиняються на висоті їхніх вимог.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Дія роману «Пригоди Олівера Твіста» відбувається...

- A. ...у Франції.
- B. ...в Дубліні.
- V. ...в Лондоні.
- Г. ...в Сполучених Штатах Америки.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Головна боротьба в «Пригодах Олівера Твіста» точиться навколо...

- A. ...притулку для бідних.
- B. ...скарбів Феджіна.
- V. ...Олівера Твіста.
- Г. ...«грішниці» Нансі.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

З появою «Пригод Олівера Твіста» за Ч. Діккенсом закріпилася репутація...

- A. ...письменника-гумориста.
- B. ...майстра детективного жанру.
- V. ...захисника знедолених.
- Г. ...автора готичних романів.

II рівень

1. Чим був зумовлений задум роману «Пригоди Олівера Твіста»? Які завдання ставив перед собою Ч. Діккенс у цьому творі?

2. На які два «табори» можна поділити героїв роману? Назвіть персонажів, які належать до кожного з цих таборів.

3. Яке місце посідає в такій системі поділу героїв Олівер Твіст? Обґрунтуйте свою думку.

III рівень

1. Схарактеризуйте образ Олівера Твіста. На яких загальних властивостях людської вдачі наголошує в ньому письменник? Як цей образ пов'язаний з уявленнями раннього Діккенса про людську природу?

2. Схарактеризуйте героїв – носіїв зла в романі «Пригоди Олівера Твіста». Наведіть приклади «демонізації» деяких з цих персонажів.

3. Чому Ч. Діккенса називають урбаністичним письменником? Обґрунтуйте свою відповідь конкретними прикладами з роману «Пригоди Олівера Твіста».

IV рівень

1. Розкрийте моральну проблематику «Пригод Олівера Твіста». Як у рамках цієї проблематики тлумачиться розв'язка твору? У чому полягає гуманістичний зміст роману?

2. Схарактеризуйте філософські концепції, на які спирався Ч. Діккенс, розробляючи характери своїх героїв. Розкрийте зв'язок між ними й романом «Пригоди Олівера Твіста». Яка з цих концепцій видається вам більш переконливою? Чому?





3. Які теми, мотиви й художні особливості, характерні для творчості Діккенса, зокрема для його ранніх творів, відобразилися в «Пригодах Олівера Твіста»?

Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «*“Діккенс-таун”*: образ Лондона в романі *“Пригоди Олівера Твіста”*»; «*Образи дітей у творчості Ч. Діккенса й живописі XIX ст.*».

Тема реферату: «*Гумор і трагізм у романах Ч. Діккенса*».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Як ви гадаєте, завдяки чому Олівер Твіст здобув моральну перемогу над обставинами: завдяки своїй чистій душі чи дійовій участі в його долі добрих людей?

2. Чи згодні ви з Діккенсом, який у фіналі роману «Пригоди Олівера Твіста» утверджує думку про перемогу добра над злом?

3. Розкрийте специфіку й функції детективних елементів у романі «Пригоди Олівера Твіста».

Теми творів: «*Випробування і перемоги юного Олівера Твіста*»; «*Протистояння сил добра і зла в романі “Пригоди Олівера Твіста”*»; «*Сила гуманістичного мистецтва Ч. Діккенса (на прикладі роману “Пригоди Олівера Твіста”)*».

Скарбниця філолога

РОМАН «ВЕЛИКІ СПОДІВАННЯ»

«Великі сподівання» (1861) – роман сумний, мабуть, найсумніший з усіх, написаних Діккенсом. «*Життя в ньому, – сказав Б. Шоу, – не привід для сміху. Ця книжка цілком і послідовно правдива, жодна інша не може з нею зрівнятися*». Неодноразово зазначалося, що всі романи Діккенса сповнені «великими сподіваннями», однак лише в однойменному творі вони розбиваються вщент. Дійсно, «Великі сподівання» справляють враження граничної правдивості, тієї правдивості, що межує з жорстокістю у своїй безжальній відвертості. І водночас вони сповнені доброти й терпимості, на які дають право життєвий досвід і вистраждана мудрість. Дитинство невіддільне від ілюзій, дорослішання – від розчарувань, ніби говорить нам автор історією головного героя твору Піпа.

Роман побудовано у формі розповіді дорослого героя про власне дитинство і юність. Утім, події, про які йдеться у творі, не відсутні в епічне минуле, а розгортаються на очах читача і заново переживаються оповідачем. Так само, як юний Піп, учасник цих подій, ми не знаємо, що станеться далі, хоча й можемо здогадуватися з певних натяків і гірко-іронічної інтонації оповідача, що надії мають обернутися крахом. Інтонаційний малюнок оповіді в романі створюється поєднанням наївності й оптимізму юнацького світосприйняття з тверезою розсудливістю й розчарованістю, що звучить у голосі дорослого. На все, що відбувається, ми дивимося водночас очима дитини й дорослої людини, якою вона стала з часом.

Сюжетна колізія твору доволі проста. Сільський хлопець-сирота Піп, вихований владною сестрою, отримує звістку про те, що після досягнення





М. Стоун.
Ілюстрація до роману
«Великі сподівання»

тизм, притаманний твору в цілому, виявлявся насамперед у тривожній атмосфері очікування. З появою Мегвіча час дії в романі ущільнюється, а драматизм виходить на поверхню й реалізується в пригодницькому сюжеті з характерними для нього переслідуванням, переховуванням, перевдяганням і навіть бійкою.

Заманливі перспективи, що відкрилися перед Піпом, змінили не тільки його спосіб життя, але й світосприйняття. Діккенс дотепно й водночас тонко відтворив вияви підліткового снобізму. Піп страждає від невпевненості в собі, понад усе боїться виглядати смішним в очах оточуючих і водночас зверхньо поглядає на тих, кому фортуна не посміхнулася так, як йому. Пасивне очікування життєвих благ перетворило героя на людину бездіяльну й безініціативну. Втручання в його життя Мегвіча кладе край «великим сподіванням» і ставить складні моральні проблеми, які юнак має розв'язувати самотужки. Настає час приймати рішення і діяти. «Великі сподівання» з повним правом можна віднести до «романів виховання»: через сирітське дитинство, амбітні поривання і нерозділене кохання, здійснюючи важкий етичний вибір, герой приходять до душевної зрілості й мудрості.

Підроблиці. Причину нещастя Піпа літературна критика зазвичай вбачає в грошах, які намагався нав'язати йому Мегвіч, точніше в їхній руйнівній дії на мораль і психіку людини. Утім, ставлення Діккенса до грошей далеке від однозначності. Як людина, що спізнала злидні, письменник розумів необхідність певного матеріального статку й «забезпечував» ним своїх позитивних героїв. На сторінках його романів, особливо ранніх, багато юнаків отримують допомогу від добрих людей і те, що вона має піти на користь, не піддається сумніву. Та як показують пізні твори, гроші приховують у собі й небезпеку, оскільки можуть розвинути в



людській душі гординю. По-справжньому щасливими в Діккенса бувають лише смиренні духом. —

Роман «Великі сподівання» демонструє складне переплетіння випадкового й закономірного та велику роль випадку, несумісну з логікою. Випадковою була зустріч Піпа з Мегвічем на болотах, випадковим було його знайомство з Естеллою... На місці героя міг опинитися будь-хто. Однак ці випадковості набувають у творі фатального характеру. З грою випадку тісно пов'язаний мотив іронії долі, яка влаштовує лихі жарти не лише з Піпом. Практично всі більш-менш значущі персонажі роману плекають ілюзії, будуючи на них свої сподівання й плани, і всіх їх спіткає розчарування.

Якою б складною не була мотивація вчинків Піпа, у глибині його душі постійно присутній образ Естелли, який накладається на всі його думки й дії. Кохання героя до Естелли не має нічого спільного з тим мирним і заспокійливим почуттям, яке Діккенс часто виводив у своїх творах. Утім, кохання, навіть нещасливе, розглядається письменником як найбільша життєва цінність. Сама здатність любити оберігає душі його героїв від змертвіння й сприяє відродженню людяності. Шлях, пройдений Естеллою до того стану, у якому вона перебуває наприкінці роману, письменник не зображує, і можна лише здогадуватися про душевну еволюцію героїні.

Естелла – новий тип жінки у творчості Ч. Діккенса. Примхлива й свавільна, егоїстична й байдужа, мучителька й жертва водночас, вона не позбавлена шарму і навіть викликає в читача співчуття й жалість. Неоднозначним, як сама Естелла, є й кохання Піпа до неї: це почуття підносить героя і водночас примушує страждати від приниження. Сама по собі Естелла не є уособленням зла, але на ній зійшлися усі «темні» мотиви: соціального зла (батьки героїні – вихідці з низів, що стали жертвою суспільства), зла в людській природі (через неї діє руйнівна сила «пекельного» лиходія Компсона, а сама вона – жертва лихого чоловіка), злих намірів і образ (виховання міс Гевішем).

Як часто буває в літературі, два життєвих шляхи, два варіанти долі чоловіка уособлюють дві жінки, з якими його пов'язало життя. Для Піпа такими жінками є Естелла й Відді. Вони діаметрально протилежні як з соціальної, так і з моральної точок зору. Перша мучить героя, друга – лікує його душу; з однією пов'язаний морок, з іншою – світло. Однак Піп не вільний обирати між ними.

Nota bene. Відомо, що Діккенс не збирався робити фінал роману щасливим. Піп і Естелла повинні були назавжди розлучитися після того, як востаннє зустрінуться. Їхня зустріч мала відбутися на Пікаділлі: Естелла, їдучи в кареті, помічає Піпа, який прогулюється зі своїм маленьким тезкою, сином Джо, сама вона – вже в новому щасливому шлюбі з лікарем. За задумом автора, Естелла повинна була зупинити Піпа й попросити дозволу поцілувати дитину, тим самим демонструючи зміни, що в ній відбулися, і своє розкаяння. Від цього варіанта Діккенс відмовив письменник і журналіст Е.Дж. Булвер-Літтон. Відтак нова редакція фіналу, що стала остаточною, видається більш вдалою. Тут відсутня сентиментальність. У сцені випадкової зустрічі Піпа з Естеллою набагато більше залишається в підтексті, ніж прямо, словесно, виражається. Сумна й водночас світла,



своєю витонченістю вона ніби контрастує з першою сценою роману. Туман, який супроводжував героя все життя, піднімається, і все заливає ясне місячне сяйво. Утім, епілог навряд чи можна інтерпретувати як традиційний happy end, він позбавлений однозначності й створює відчуття відкритості, швидше прелюдії до нових сподівань. —

Діккенс не був би самим собою, якби, фіксуючи темний бік життя, залишив без уваги його світлу сторону. Палає вогонь у каміні, біля якого сидить у своєму незмінному кріслі Джо, а поряд з ним – маленький син. Домашній затишок, взаємна повага й любов у родині, душевний комфорт і певний достаток, надбаний чесною працею, – ось винагорода, яку отримують діккенсівські герої з чистою душею. У подібних сценах, звісно, присутня своєрідна ідеалізація, але фальшивими вони не виглядають.

Піп не схожий на героїв-підлітків ранніх романів Діккенса, яких, подібно до Олівера Твіста, жодні обставини не могли збити з чесного шляху. Ці однопланові образи однозначно виражали ідею досконалості людської природи, її вродженої здатності чинити опір злу. Піп – звичайна людина, і ніщо людське йому не чуже. Він наділений чеснотами нарівні з вадами. Головний герой, як і інші персонажі роману, демонструє складність людської природи й неоднозначність її виявів.

Слід погодитися з тими критиками й дослідниками, які вбачають у «Великих сподіваннях» одну з найприкметніших віх на шляху Діккенса до безсмертя. Варто також додати, що цією віхою позначена пізня, найбільш глибока, творчість письменника, адже «Великі сподівання» найповніше ввібрали здобутки генія Діккенса на останньому етапі його тривалого творчого шляху. У романі йдеться про втрату ілюзій не лише головним героєм, а й самим автором. На зміну дещо поверховому оптимізму ранніх творів письменника приходять мудре розуміння складності й непередбачуваності життя, неоднозначності людської природи. І все це у «Великих сподіваннях» має своє, по-діккенсівськи витончене й довершене, художнє втілення.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1 рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Головною дійовою особою роману «Великі сподівання» є...

- А. ...Естелла.
- Б. ...Піп.
- В. ...Джо.
- Г. ...Мегвіч.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Сюжетна колізія в романі «Великі сподівання» визначається...

- А. ...коханям Піпа до Естелли.
- Б. ...благодійництвом міс Гевішем.
- В. ...звіткою про майбутнє багатство, яке має отримати Піп.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

Роман «Великі сподівання» побудований у формі...

- А. ...розповіді автора.
- Б. ...розповіді кількох персонажів.
- В. ...розповіді дорослого героя про власні дитинство та юність.
- Г. ...розповіді коханої героя.



II рівень

1. Стисло перекажіть зміст роману «Великі сподівання».
2. Перед яким моральним вибором постає головний герой твору?
3. Як у «Великих сподіваннях» розроблено тему кохання?

III рівень

1. Чим відрізняється образ головного героя роману «Великі сподівання» від образів дітей з ранніх творів Ч. Діккенса?
2. Розкрийте своєрідність характеру Естелли. Яку роль відіграє цей персонаж у романі?
3. Що надає підстави відносити «Великі сподівання» до жанру «роману виховання»?

IV рівень

1. Розкрийте зміст назви роману «Великі сподівання».
2. Визначте «нічні мотиви» у творі й поясніть їхнє значення.
3. Знайдіть вияви «різв'язних мотивів» у романі. Схарактеризуйте їхні функції у творі.

Теми рефератів: «Роль пейзажу в романі "Великі сподівання"»; «Соціальний і моральний зміст історії Піпа»; «Мотив втрати ілюзій у романі "Великі сподівання"»; «Модель ідеальної родини й мотив сирітства у творчості Ч. Діккенса».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИВЧЕНОГО

1. Дайте стисле визначення реалізму. Назвіть відомих представників цього напрямку. Які жанри найбільш інтенсивно розвивалися в межах реалістичного напрямку?
2. Через які етапи розвитку пройшов французький реалізм? Назвіть письменників, які представляють ці етапи.
3. Чому Стендаль почувався чужим у своїй епосі? Як це почуття вплинуло на його творчість?
4. Чим мотивується в романі «Червоне і чорне» поведінка головного героя?
5. Поясніть внутрішню еволюцію характеру Жульєна Сореля. Яку роль відіграє в ній кохання? У чому полягає сутність духовних прозрінь героя у фіналі роману?
6. Як співвідносяться образи мадам де Реналь і Матильди де ла Моль? Дайте розгорнуту аргументовану відповідь.
7. Що пов'язувало О. де Бальзака з Україною?
8. Стисло схарактеризуйте епопею «Людська комедія».
9. Розкрийте основні риси характеру Гобсека. Які романтичні й реалістичні елементи простежуються в зображенні цього героя?
10. Назвіть художні засоби, за допомогою яких розкриваються характери персонажів у творах О. де Бальзака.
11. На чому акцентував увагу в своїй творчості О. де Бальзак: на розкритті душевних переживань героїв чи на дослідженні законів суспільного життя? А Стендаль? Обґрунтуйте свою відповідь конкретними прикладами.
12. Укажіть типові особливості побудови сюжетів у творах Ч. Діккенса.
13. Які моральні цінності утверджуються в романі «Пригоди Олівера Твіста»? Якою постає в ньому особистість головного героя?





ПАНОРАМА РОСІЙСЬКОЇ ПРОЗИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

Відносно уповільнений розвиток російської літератури в XVII–XVIII ст. заступився бурхливим піднесенням літературної творчості на початку XIX ст. і стрімким злетом у другій половині століття. Російське красне письменство цього періоду представлене творчістю видатних митців, насамперед прозаїків Ф. Достоевського, Л. Толстого, І. Гончарова, І. Тургенева, М. Лєскова, М. Салтикова-Щедріна, А. Чехова, які продовжили традиції Пушкіна, Лєрмонтова, Гоголя.

Література завжди посідала в житті Росії особливе місце, але в другій половині XIX ст. її значення як духовної основи нації зросло й зміцнилося. Як і раніше, у центрі уваги письменників був внутрішній світ людини, її морально-філософські шукання, її любов і страждання, драми й трагедії, надії і сумніви, осмислення шляхів оновлення світу. У прозі цього періоду втілилися істотні й загальні риси російської літератури – інтелектуалізм, філософська спрямованість, глибокий соціальний аналіз, психологізм, занепокоєність письменника корінними проблемами сенсу життя, призначення людини. Однак найголовніше те, що література фактично стала художнім вираженням *моральної* філософії.

Заглибленість російської класичної літератури в національні проблеми не виключала її інтересу до загальнолюдських світових питань. Про «всесвітню чутливість» російської літератури нагадав у своїй Пушкінській промові 1880 р. Ф. Достоевський. Моральні шукання героїв Тургенева, Толстого, Достоевського, Чехова завжди співвідносяться з духовним досвідом людства.

Новаторський характер російської соціально-психологічної прози позначився і на розбудові жанрової системи, на самому процесі трансформації жанрів. Найбільшою мірою це стосується роману – основного жанру російської прози другої половини XIX ст.

Підробуці. Л. Толстой зазначав: «Ми, росіяни, взагалі не вміємо писати романи в тому сенсі, у якому розуміють цей ряд творів у Європі... Російська художня думка не вміщається в цю рамку і шукає для себе нової». Ф. Достоевський був переконаний, що російський роман «нехтує інтригою» на догоду вільній формі вираження найширшого змісту. Російська проза другої половини XIX ст., не орієнтуючись на «сюжет Попелюшки» (щасливий кінець, переміщення героя зі сфери «нещастя», невдач, страждань до сфери «щастя», благополуччя), реалізує мотив пошуків героєм сенсу життя, перетворення свого внутрішнього світу або навколишньої дійсності. Не випадково таких героїв, типових, наприклад, для творчості Л. Толстого, названо «шукаючими». Чого шукає П'єр Безухов? Його відповідь – «оновлення». Чого хоче герой Достоевського Родіон Раскольников? Його відповідь – «змінити світ».



Роман «успіху», такий популярний і представлений високохудожніми зразками в західноєвропейській літературі, не прижився на російському ґрунті. —

Найвидатнішими творцями російської соціально-психологічної прози є Ф. Достоевський і Л. Толстой, які багато в чому визначили долю світового літературного процесу не лише XIX, а й XX ст. Однак своїм розквітом російська література XIX ст. завдячує й творчості багатьох інших талановитих письменників того часу.

Представник реалізму XIX ст. **Іван Олександрович Гончаров** (1812–1891) відомий насамперед як автор трьох романів: «Звичайна історія» (1847), «Обломов» (1859) та «Урвище» (1869). Сам письменник визначав ці твори як одне ціле, наголошуючи, що «...вони пов'язані однією загальною лінією, однією послідовною ідеєю». Цю ідею Гончаров сформулював так: «боротьба з всеросійським застоєм», заклик до «живої справи».

Найбільш значущим твором І. Гончарова є роман **«Обломов»**, у якому зображується процес «прилучення до реального життя» головного героя, поміщика Іллі Ілліча Обломова. Фіналом цього процесу стає не активна, «корисна» діяльність, а духовна й фізична «сплячка». Обломов скніє у своєму маленькому світі, що обмежується петербурзьким помешканням, в товаристві служника й небагатьох відвідувачів, а потім знаходить тихе пристановище в будинку простої міщанки Агаф'ї Матвіївни Пшенициної, яка оточує Іллю Ілліча самовідданою, невимогливою й жертвною любов'ю.

Підроблиці. Сповнена символічного змісту міфологема¹ «сну» є наскрізною в зображенні Обломова. *«Історія про те, як лежить і спить добряк-ледар Обломов і як ані дружба, ані кохання не можуть пробудити і підняти його, – не бозна-яка історія. Проте в ній відтворено російське життя, у ній позначилося нове слово нашого суспільного розвитку. Слово це – “обломовщина”»*, – писав російський критик М. Добролюбов у статті «Що таке обломовщина?». Це «слово-знак», яке багаторазово повторюється в романі різними людьми, є ключем до розгадки характеру героя і особливостей сучасної Гончарову епохи. —

Показати «явище через тип» – таке завдання цілком відповідало творчим принципам Гончарова, схильного водночас до змалювання саме процесу, еволюції, переходу однієї стадії розвитку в іншу.

«Обломов» і нині читається з неослабним інтересом, хоча, на думку дослідників, це один з «найбезфабульніших» творів російської літератури XIX ст. Справді, увагу в романі зосереджено не стільки на змалюванні подій, скільки на розкритті причин, з яких «загинув, пропав ні за що» небездарний від природи, наділений розумом і витонченою, доброю, «голубиною» душею Ілля Ілліч. Автор показав, що характер головного героя формувался під впливом бездіяльного, сонного існування родового маєтку його батьків, де працю терпіли як покарання, а головною справою була турбота про їжу. Життя Обломовки – це ідилічне, спокійне «переповзання з одного дня в інший», з однієї пори року в іншу, бажання змахнути з душі всілякі переживання та хвилювання і водночас – заглибленість у

¹ Міфологема – термін, що використовується для позначення міфологічних сюжетів, сцен, образів, які характеризуються універсальним значенням і набули поширення в культурах різних народів.





К. Чічагов.
Ілюстрація до роману
«Обломов»

світ казки й фантастичних марновірств, мрії про «землю обітовану», «де течуть ріки меду й молока, де їдять незароблений хліб, ходять у золоті та сріблі».

«Обломовщина», безґрунтова мрійливість у поєднанні з легкодушністю й неспроможністю до рішучих дій трактується Гончаровим як морально-психологічне явище, що має соціальні корені. «Я – пан», – говорить Обломов. Саме «панством» і «філософською нудьгою», відсутністю високого гуманного ідеалу в житті пояснюються в романі лінощі й апатія головного героя, швидке згасання благородних поривань і планів, втілення яких вимагає напруження волі й сил. «Нудьга! Нудьга!.. А де ж тут людина? Куди вона заховалася? Як розмінялася на всякі дрібниці?» – у відчай запитує Ілля Ілліч.

Обломов навчався в пансіоні й в університеті, однак мляво, наче з примусу; хотів мандрувати за кордон, але злякався труднощів поїздки; замислив проект перевлаштування маєтку, та швидко покинув цю справу; щиро кохав Ольгу Іллінську, але побоявся відповідальності в любові й відступив. Розум, шляхетність, чарівність коханої жінки не змогли перемогти «обломовщину» в Обломові. Не вдалося здійснити «місію порятунку» Іллі Ілліча і його давньому другу Андрію Штольцу, діяльному буржуа, енергійному сину німецького бюргера. Раціоналіст, підприємець, «необхідна» й «корисна» державі людина, Штольц задуманий автором як «протипава» Обломову. Питання про «цінність» цих двох типів особистості, двох ставлень до життя, змальованих у романі, стало предметом полеміки ще у ХІХ ст. Дискусія триває і нині.

З творчістю Івана Сергійовича Тургенєва (1818–1883) асоціюється уявлення про поетичність російської реалістичної прози ХІХ ст., її естетичну цінність, ліризм, духовність, витонченість, високий гуманізм. Для французьких письменників Г. Флобера, А. Доде, П. Меріме, Е. Гонкура, Жорж Санд, Гі де Мопассана, Е. Золя, американського прозаїка Г. Джеймса Тургенєв був уособленням російської культури, великим майстром художнього слова, втіленням типу літератора, який поєднав у своїх творах національні й загальнолюдські проблеми.

Перу письменника належить шість романів, найбільш популярними з яких стали «Рудін» (1856), «Дворянське гніздо» (1859), «Напередодні» (1860), «Батьки і діти» (1862). Ці твори, що послідовно зображують ідеологічне життя Росії переважно другої половини ХІХ ст., об'єднує питан-



ня про те, який тип особистості, який герой відповідає завданням кожного історичного періоду.

Соціально-психологічний, філософсько-полемічний роман *«Батьки і діти»* – один з найвідоміших творів світової літератури – і нині викликає суперечки. Як і кожний з шести тургеневських романів, він є негайним і живим відгуком на події сучасної письменнику російської дійсності.

Події твору відбуваються в 60-х роках XIX ст., у період загострення розбіжностей у поглядах лібералів-реформаторів (дворян за походженням) і радикальних демократів-бунтівників (різночинців за походженням) напередодні скасування кріпосного права. У діалогах-дискусіях молодого різночинця Євгенія Базарова й представників старшого покоління, дворянських лібералів братів Павла Петровича й Миколи Петровича Кірсанових, розкривається основний конфлікт роману. Стає зрозумілим, що «батьків» і «дітей» роз'єднує не стільки вік, скільки система поглядів. Саме тому юнак Аркадій Кірсанов, який не прийняв повною мірою позицію свого друга Базарова, по суті належить до табору «батьків» (недаремно він згодом стає пересічним хазайновитим поміщиком).

Базаров називає себе «нігілістом», людиною, яка заперечує «все», але насамперед застарілі авторитети. *«У теперішній час корисніше за все заперечення – ми заперечуємо»*, – говорить він. Герой доводить своїм опонентам необхідність і корисність повного заперечення, аж до «вічних істин», «принципів», держави, релігії, влади. Тургенев точно осягнув жагу руйнування в ім'я майбутнього творення як визначальну рису світовідчуття радикального крила молодого покоління «шістдесятників». *«Наша справа місце розчистити, а будувати будемо потім»* – ця зухвала й у цілому негативна програма Базарова в реальному житті знаходила своїх прихильників і в 60-х, і в 70-х роках XIX ст., і пізніше, аж до нашого часу включно.

Тургенев зобразив свого героя надзвичайно яскраво, могутньо, виразно. Базаров – максималіст, бунтар у всьому, горда натура, особистість, яка приваблює своєю незалежністю, хоча, як зазначив письменник в одному з листів, *«фігура похмура, дика, велика, яка до половини виросла з ґрунту, сильна, зловна, чесна – і все-таки приречена на загибель, – тому що вона все-таки стоїть ще напередодні майбутнього»*.

Подробиці. У романі своє ставлення до головного героя і його антиподів Тургенев висловлює не так прямо й відкрито, як у листуванні або в статті «З приводу “Батьків і дітей”». Автор-оповідач з позиції «над сутичкою» надає персонажам твору можливість розкритися у вчинках і особливо в нескінченних дискусіях, які між ними відбуваються. Протиставлення «мужицького демократизму» Базарова аристократизму Павла Петровича Кірсанова проведено по всіх лініях: походження, зовнішність, заняття, ставлення до кохання, праці, науки. *«Мій дід землю орав»*, – говорить про себе Базаров. Грубий, різкий голос, натруджені «червоні руки», іронічне ставлення до «вишуканої чемності» англомана Павла Петровича, чудернацький «довгий балахон з китицями» виказують у ньому людину зовсім іншого кола, «сина лікаря», що пробиває собі дорогу в житті працею і наполегливістю. *«Кожна людина сама себе виховувати повинна – ну хоча б, як я, наприклад»*, – вважає герой. Аркадій упевнений у тому, що Базаров досягне значних успіхів не лише в медичній галузі, а й у громадській



діяльності. Гострі, афористичні висловлювання Базарова спонукають до суперечок своєю категоричністю і парадоксальністю: «Природа не храм, а майстерня, і людина в ній працівник», «добрий хімік у двадцять разів корисніший від всякого поета», Рафаель «гроша мідного не вартий», «є науки як є ремесла, знання; а науки взагалі не існує зовсім». —

Насиченість філософською полемікою скоригувала жанрову природу роману «Батьки і діти», відтіснивши на другий план зображення любовних стосунків. Тут немає «тургеневської дівчини», яка виголошує вирок слабодухому, нерішучому героєві. Розумна, освічена Одинцова, у яку безнадійно закоханий Базаров, все ж таки не рівна йому як особистість. Драматична історія кохання і дружби посилює загальну трагічну сутність образу головного героя. У фіналі роману фігура Базарова, який, помираючи від зараження крові, виявляє надзвичайну непохитність духу, викликає почуття поваги, набуває величі.

Ставши першим літописцем такого явища, як нігілізм, І. Тургенєв показав, що нігілістична філософія приховує в собі велику небезпеку, містить елементи поверхового скептицизму на межі цинічного ставлення до життя і його абсолютних, безперечних цінностей. Беззастережне неприйняття минулого, відкидання ідеї спадкоємності поколінь призводять до руйнування історичних зв'язків. У цьому письменник побачив обмеженість, помилковість і шкідливість екстремістської доктрини «шістдесятників». Разом з тим не можна не помітити співчутливого авторського ставлення до головного героя роману й виправдання заперечення як рушійної сили історичного прогресу.

Nota bene. Не дивно, що проблема історичної і моральної оцінки нігілізму викликала одну з найгостріших дискусій у російській літературній критиці другої половини XIX ст. Так, співробітник часопису «Сучасник» М. Антонович побачив у романі карикатуру на молоде покоління і назвав Базарова «асмодеєм¹ нашого часу». З протилежного табору («Російський вісник» Каткова) висувалися обвинувачення щодо захопленого ставлення автора до героя-нігіліста. Найглибшу й найбільш об'єктивну оцінку роману було викладено в статтях Д. Писарева «Базаров», «Реалісти», «Подивимось!», у яких критик показав величезне історичне й художнє значення тургеневського твору. —

Рідкісний і своєрідний сатиричний дар Михайла Євграфовича Салтикова-Щедріна (1826–1889) порівнюють з талантом видатних сатириків минулого Ювенала, Рабле, Свіфта.

М. Салтиков (Щедрін від 1856 р., після публікації гостросатиричних «Губернських нарисів») належав до літераторів «гоголівського» напрямку, характерною ознакою якого була викривальна, критична тенденція. Письменник завжди брав активну участь у літературному, громадському й політичному житті, зокрема, у 40-х роках разом з Достоевським був членом таємного революційного гуртка Петрашевського, а в 60–80-х роках входив до редакцій провідних часописів того часу «Сучасник» і «Вітчизняні записки».

Авторитет Салтикова-Щедріна як письменника, критика, публіциста, організатора літературної справи був надзвичайно високим. Його сати-

¹ Асмоде́й – міфічний демон помсти, ненависті й руйнування.

ричне, полемічне, виразне слово стало інструментом багатоаспектного дослідження історичних і соціальних суперечностей, «кричущих мерзотностей» життя кріпосницької та посткріпосницької Російської імперії.

Славнозвісний сатиричний роман Салтикова Щедрина *«Історія одного міста»* (1869–1870) відзначається масштабністю філософських і соціологічних узагальнень, унікальністю художньої форми. Іноді цей твір називають «гротесковим», оскільки гротеск у ньому виступає ефективним засобом зображення художнього часу й простору, образів «градоначальників». *«Історія одного міста»*, за словами автора, – це не «історична сатира» на Російську державу та її правителів. Ідеться про явища, характерні для різних епох і будь-яких країн, адже в романі створено узагальнений символічний образ того типу державності, який ґрунтується на деспотизмі, насильстві, пригнобленні особистості.

Соціально-психологічний роман *«Пани Головлєви»* (1875–1880) присвячений змалюванню процесу морального й соціального краху дворянської родини, яка з покоління в покоління накопичувала «негативну енергію» бездіяльності, паразитичного існування, пияцтва, що врешті призвело до вимирання роду Головлєвих. Створений Салтиковим-Щедриним образ «російського Тартюфа» Іудушки Головлєва став класичним символом лицемірства й марнословства.

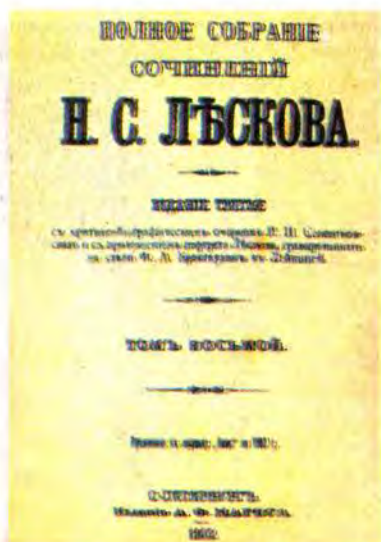
Майстерність сатиричної оповіді, віртуозне володіння «езопівською» мовою натяків, символів, інакомовлень, притаманні письменнику, з особливою силою виявилися в циклі *«Казки»*. Об'єктом різкої сатиричної критики в щедринських казках виступають суспільні, політичні, моральні явища: соціальна нерівність («Як один мужик двох генералів прогочував»), державне й поміщицьке свавілля («Ведмідь на воєводстві», «Дикий поміщик»), пристосовництво («Хитромудрий пічкур», «В'ялена вобла»), політична прекраснотушність («Карась-ідеаліст»).

Панорама російської прози другої половини ХІХ ст. буде неповною без такої яскравої зірки, як Микола Семенович Лєсков (1831–1895). Він приніс у літературу відчуття неминущої краси давнього слова, народного повір'я, духовного вірша й народно-релігійної апокрифічної легенди, національного епосу. Творчість Лєскова відтворювала стародавні шари народної свідомості, підносила до рівня «високих» жанрів фольклорний анекдот, «випадок», «биличку», казку, історичну притчу. Письменник мав хист народного митця-оповідача. Своїх героїв, історичну й сучасну дійсність він змальовував через мистецтво народної оповіді, виразне, театралізоване усне мовлення людини «з низів».

Достеменний знавець провінційного, повітового життя, Лєсков бачив у ньому не похмурі фарби, не «темне царство», засуджене в літературно-критичних статтях М. Добролюбова й п'єсах О. Островського, а красу й мальовничість побуту, велич пристрасних і сильних народних характерів, релігійно-моральну основу («Житіє однієї баби», «Леді Макбет Мценського повіту»).

М. Лєсков – творець особливого типу позитивного героя – *«праведника»*, носія високих моральних якостей, шукача правди, талановитого трудівника й філософа. До циклу оповідань і повістей про «праведників» належать *«Лівша»*, *«Однодум»*, *«Несмертельний Голован»*, *«Зачарований прочанин»*, *«Цирульний художник»*, *«Людина на варті»*, *«Інженери-безсрібники»*. Ці твори вважаються взірцями російської оповідної прози другої половини ХІХ ст.





Титульний аркуш восьмого тому повного зібрання творів М. Лескова

«Праведники» Лескова – це «маленькі великі люди», яких письменник віднайшов у найрізноманітніших верствах російського суспільства, серед міських ремісників, селян, збіднілої шляхти, кліру, чиновництва. Зовні непомітні, але величні духом, вони просто й скромно, без пафосу, здійснюють свій життєвий подвиг, творять «діяльне добро».

Найбільших успіхів письменник досяг у жанрі оповідання й повісті. Особливої уваги заслуговує мова митця, що відзначається винятковим лексичним багатством, стилістичним розмаїттям, надзвичайною тонкістю й смаком у вживанні діалектних слів, архаїзмів, дотепних, а іноді й кумедних неологізмів. М. Лескова по праву називають чарівником мови, одним з найвидатніших майстрів художнього слова.

Точки дотику з Україною. Своїм життям і творчістю Лесков був пов'язаний з Україною, зокрема з Києвом (де працював кілька років), досконало знав український побут, мову, літературу й історію України. Українські враження письменника відбилися в таких непересічних творах, як «Печерські антики», «Запечатаний янгол», «Постать», «Заячий реміз». —

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

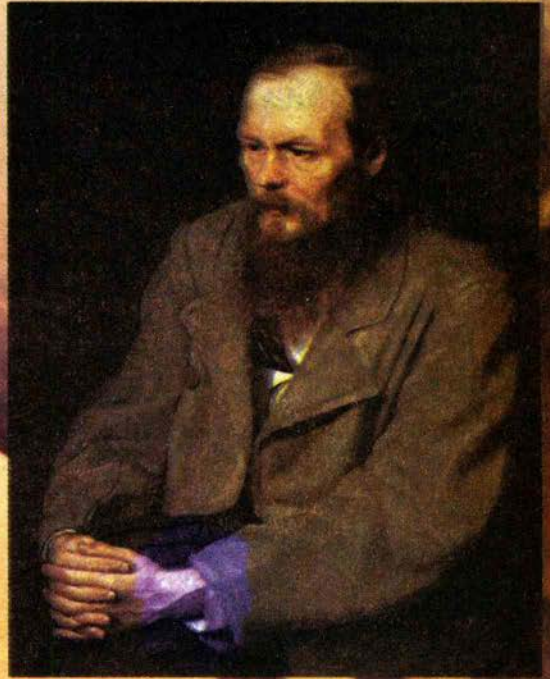
1. Визначте характерні риси російської прози другої половини XIX ст. Назвіть видатних письменників цього періоду.
2. Які особливості стилю притаманні соціально-психологічній сатиричній прозі М. Салтикова-Щедріна?
3. Розкрийте специфічні риси російського соціально-психологічного роману. Чому типових героїв російських романістів називають «шукаючими»?
4. Розкрийте зміст поняття «обломовщина». У чому, на вашу думку, полягають головні загрози цього явища?
5. Що таке «нігілізм» у потрактуванні І. Тургенєва? Прокоментуйте наведені в огляді «нігілістичні» судження Базарова. З чим ви згодні? А що вам хотілося б заперечити? Чи існує, на вашу думку, нігілізм сьогодні?
6. У чому полягає самобутність прозового стилю М. Лескова? На які традиції цей стиль спирається?

Теми для самостійної дослідницької роботи: «Дворянська Росія в прозі І. Тургенєва й М. Салтикова-Щедріна»; «Особливості використання фантастичних елементів у казках М. Салтикова-Щедріна».

Теми рефератів: «Романтичне й раціоналістичне світовідчуття в оцінці І. Гончарова (на матеріалі романів письменника)»; «Батьки і діти» в російській літературній критиці XIX ст.»; «Художній часопростір у романі “Історія одного міста”»; «Російська фольклорна традиція у творчості М. Лескова».

Людина є таємницею. Її треба розгадати, і якщо будеш розгадувати все життя, не кажи, що згаяв час; я займався цією таємницею, бо хоту бути людиною.

Ф. Достоевський



Федір Достоевський

1821–1881

Федір Михайлович Достоевський – російський прозаїк, творчість якого належить до вершинних явищ світової культури. Твори цього письменника тяжіють до реалізму й поєднують у собі моральну, філософську, релігійну проблематику з глибоким психологічним аналізом свідомості й підсвідомості героїв, з гострою критикою вад суспільного життя і пафосом «уболівання за людину».

ЗНАВЕЦЬ ТАЄМНИЦЬ ЛЮДСЬКОЇ ДУШІ

Ф. Достоевський є одним із геніїв людства. Сила його творів полягає у висвітленні тих філософських і моральних проблем, які в ХІХ ст. ще тільки зароджувалися. Саме у зв'язку з Достоевським говорять про пророчу місію літератури, про передбачення, випередження письменниками ХІХ ст. майбутніх кризових явищ гуманітарного характеру, таких як втрата ціннісних орієнтирів, сенсу життя, віри, посилення егоїстичного начала особистості, насильство в його найжахливіших формах. Усе це, на жаль, стало реальністю для світу в ХХ ст., і творчість Достоевського є застереженням майбутнім поколінням.

З ім'ям Достоевського пов'язане мистецтво високої інтелектуальної напруженості, філософського розмаху, витонченого психологічного аналізу внутрішнього світу особистості. За силою проникнення в таємниці буття, за масштабністю порушених універсальних загальнолюдських питань російського письменника порівнюють з Данте, Шекспіром, Сервантесом, Руссо, Гете. Загострена увага до людини в усіх виявах її праведної і грішної натури, надія на відновлення людського навіть у найпримітивнішому, пропащому індивідуумі визначають авторську позицію Достоевського й центральний напрямок його духовних шукань.

З плином часу стає дедалі очевиднішою думка про те, що Достоевський не «жорстокий талант», не «злий геній наш», як писала про нього критика ХІХ – початку ХХ ст. Суть його творчості лаконічно й точно висловив М. Добролюбов, визначивши як спільну рису всіх творів письменника «уболювання за людину». Творчість Достоевського є одним із стимулів розвитку екзистенціалістської філософії, етики та естетики ХХ ст. Ґрунтовно висвітлені ним теми трагічної самотності людини, «розірваної», суперечливої свідомості й підсвідомості зумовили розвиток літератури в новому напрямку. Від Достоевського йшли у своєму розумінні катастрофічного стану світу російські (М. Бердяєв, В. Соловйов, Л. Шестов, В. Розанов, Д. Мережковський) і західноєвропейські письменники-філософи (Т. Манн, А. Камю, Ж.П. Сартр, Г. Белль). Достоевський відкрив нові шляхи в мистецтві, новий тип художньої свідомості. Під його пером реалістичний російський роман 40–70-х років ХІХ ст. набув рис універсального філософського дослідження світу й людини.

Сміливий експериментатор, новатор, Ф. Достоевський, за словами відомого літературознавця М. Бахтіна, здійснив «Коперників переворот» і в царині жанрів, ставши творцем проблемного ідеологічного *поліфонічного* роману – тобто роману, у якому «голоси» героїв набувають рівноцінного, автономного й незалежного від авторської точки зору звучання. У світовій літературі з'явився новий герой – носій філософської ідеї чи навіть цілісної філософської теорії, яку він перевіряє ціною усього свого життя, випробовуючи на собі облагороджуючу або згубну дію тих чи інших теоретичних концепцій. Герой Достоевського проходить усі кола Дантова пекла в пошуках відповідей на «прокляті питання» людського існування. Він відчуває універсальні й загальні питання як глибоко особисті, як такі, що вимагають нагального роз'язання.





Віхи життя, віхи творчості

У пошуках відповіді на «прокляті питання» людського буття

Ф. Достоевський з'явився на світ 30 жовтня (11 листопада) 1821 р. в Москві у багатодітній родині лікаря. Сім'я майбутнього письменника належала до давнього збіднілого дворянського роду.

Усвідомлення особливої суспільної ролі літератури сформувалося в Достоевського під час навчання в петербурзькому Інженерному училищі. Вихованці цього навчального закладу здобували знання не лише в технічній та воєнно-інженерній галузях, а й з гуманітарних наук. Крім спеціальних (геометрія, фортифікація), читалися курси французької мови, малювання, вітчизняної та світової історії, російського красного письменства. Першою спробою пера, що засвідчила літературне обдаровання Достоевського, був переклад бальзаківської «Ежені Гранде» (1844), виконаний дуже швидко, на одному подиху (можливо, на творчість юнака надихнув приїзд французького письменника до Санкт-Петербурга в 1843 р.). Отже, можна сказати, що ім'я Бальзака стоїть біля витоків творчості Достоевського.

Військово-інженерна кар'єра не приваблювала початкуючого літератора, тому, вийшовши у відставку в чині поручика, Достоевський розпочинає нове життя, цілком присвятивши себе літературній діяльності.

У російську літературу Достоевський увійшов стрімко. Перший же роман – «Бідні люди», – надрукований 1846 р. в альманасу «Петербурзький вісник», приніс йому славу й визнання. Цей твір розгортає перед читачем літопис зворушливої дружби-любові літнього департаментського чиновника, скромного переписувача службових паперів Макара Олексійовича Девушкіна і бідної молодої швачки Вареньки Добросьолової. Уперше в російській літературі «маленька людина» була зображена не лише страждальницею, зневаженою та приниженою бідністю, а й гордою, сповненою гідності й самоповаги особистістю.

Подробиці. Макар Девушкін шукає ідеальне в житті, у літературі, у людині, він вважає, що досягти вищої гармонії можна лише знайшовши шлях до людських сердець. Герой відчуває потребу в «діяльній любові», «діяльній дружбі», у свідомому самозреченні. Від'їзд Вареньки, її вимушений шлюб з багатим паном викликають у душі Макара не образ, не ревності, не злість, а жаль і всепрощення. У своєму бажанні бачити дорогу людину щасливою («Я радий, так, я буду радий, якщо ви будете щасливою!») герой Достоевського виявляє істинну шляхетність.

Надзвичайно глибокому розкриттю духовного життя персонажів у романі багато в чому сприяло те, що автор поглянув на героя літературного твору не з позиції спокійного, неупередженого, об'єктивного оповідача, а очима самого героя. Слово про героя в «Бідних людях» є *словом самого героя про себе*, адже Достоевський обрав найсповідальнішу жанрову форму – роман у листах. У творчості письменника цей жанр отримав нове життя, набув нових функцій: став засобом відображення самосвідомості людини. —



Повісті «Двійник» і «Господиня», що з'явилися відразу після «Бідних людей», розчарували літературну критику, яка побачила в них надуманість проблем і ситуацій (у «Двійнику», наприклад, змальовується хворобливе самолюбство, розлад психіки, божевілля героя), а також переважання «фантастичного» колориту. Усе це, на думку критиків, не відповідало специфіці й завданням реалізму. З цього приводу варто зазначити, що літературно-естетична програма Достоевського передбачала звернення до широкого спектра складних духовних і душевних проблем, у тому числі й до істотно важливої проблеми «двійництва», яка є однією з основних у творчості письменника. Що ж до ролі «фантастичного» елементу в структурі реалістичного твору, то й тут Достоевський виявив неординарність художнього мислення, вважаючи, що «фантастичне» зовсім не суперечить реалізму, а є для письменника-психолога ефективним засобом зображення гострих життєвих ситуацій, гротескних характерів і незвичайних станів особистості.

Nota bene. З перших кроків своєї літературної діяльності Достоевський формувався як письменник урбаністичної теми, художник великого міста, продовжувач традицій Діккенса, Гюго, Бальзака. Розкриття складних психологічних станів людини, аналіз соціальних обставин і суперечностей життя міцно пов'язані в його творчості з так званим «петербурзьким міфом». Петербург увійшов у прозу письменника як повноважна дійова особа, набув рис персоніфікованого образу.



І. Глазунов.
Петербурзький двір

Милування Петербургом – одним з найкрасивіших міст світу й культурним центром Росії ХІХ ст., містом каналів, набережних, чудових архітектурних ансамблів, палаців, парків і соборів – майже відсутнє у творах Достоевського. Натомість атмосфера незатишності, тьмяні картини гнітючого міського пейзажу змальовані точно й рельєфно як паралель до «катастрофічної» дійсності й хворобливого психологічного стану персонажів. Природне середовище, що оточує героїв, формує їхню свідомість, втручається в їхнє життя й долю. Символами туги, безвиході, безнадії виступають стояча вода, болото, драговина, дощ, мокрий сніг, туман, темрява, сутінки. І на цьому тлі – примарні, «фантастичні» обличчя людей. У Достоевського культурно-міське середовище є ворожим людському еству. Дім як простір любові, затишку й взаєморозуміння зникає. Замість нього постає дім – «Ноїв ковчег» із безліччю

мешканців, кімнатками-комірчинами, слизькими від бруду сходами, лайкою, тісною, задиханою. Життя випліскується на вулиці, площі, в шумливі провулки й двори-колодязі. Голос самотньої людини, що заблукала в штовханні, потопає в криках натовпу, реготі, бешкеті й бійках. Виявом тривожності є внутрішній стан людини: марення, неспокійний, важкий сон, галюцинації, видіння, божевілля, страх, хвороба.



Завдяки своєму широкому символічному підтексту «петербурзький міф» тісно пов'язаний з філософсько-психологічною концепцією творчості Достоевського. —

Трагічною подією в житті письменника став його арешт як учасника таємного гуртка Петрашевського (1848) і засудження до страти. За секунду до виконання вироку розстріл було замінено на каторжні роботи. Почуття жаху від пережитого на ешафоті назавжди закарбувалося у свідомості Достоевського. За двадцять років з надзвичайною силою воно буде передане в романі «Ідіот» у монолозі князя Мишкіна, який протестує проти смертної кари.

Духовні й фізичні муки Федора Михайловича посилювалися тим, що на каторзі він змушений був спілкуватися з карними злочинцями, убивцями, побачив пекло людського існування й дно людської істоти. Тюрма, каторга, сибірське заслання, солдатська служба в арештантських ротах забрали в письменника дев'ять років життя й підірвали його здоров'я.

Завдяки клопотанням рідних і друзів наприкінці 1859 р. Достоевський повернувся до Петербурга, де розпочався новий період його творчої діяльності. Разом з братом Михайлом письменник видає часописи «Час» (1861–1863) та «Епоха» (1864–1865).

1860–1864 рр. Достоевський вважав перехідними у своїй творчості. Життєві потрясіння й розчарування в західних буржуазно-капіталістичних цінностях (до цього призвели поїздки до Франції, Англії, Італії), вдумливе читання «великих книг людства» – Євангелія, Біблії, Корану – спричинили духовний перелом, названий самим митцем «переродженням переконань».

Моральні шукання Достоевського розвивалися в напрямку відмови від крайніх, екстремістських, відкрито революційних форм боротьби й діяльності. Його нове світосприйняття виразилося в переході до релігійно-моральних поглядів. При цьому універсальним підґрунтям переконань письменника залишилися гуманізм, демократизм, народні ідеали. Достоевський прийшов до визнання етики християнства як вищої моральної цінності й абсолютного орієнтури в житті.

Особливе місце не лише у творчості письменника, а й у світовій літературі XIX ст. посідає повість «Записки з підпілля» (1864). Це повість-сповідь, монолог високого емоційного напруження, створений у стилі «потoku свідомості» героя. Важливість цього твору визначається тим, що в літературі вперше з такою силою було зображено *антигероя* (носія негативних моральних принципів) – тип особистості, який став характерним для історичного життя Росії та Західної Європи XIX, а згодом і XX ст.

«Записки з підпілля» були своєрідним прологом до «великого п'ятикнижжя» – романів «Злочин і кара» (1866), «Ідіот» (1869), «Біси» (1872), «Підліток» (1875), «Брати Карамазови» (1879–1880). Усі ці твори об'єднує те, що кожний з них представляє новий у світовій літературі тип проблемного філософського поліфонічного роману.



Кабинет Ф. Достоевського
в його квартирі
в Санкт-Петербурзі

Роман «Злочин і кара» є вершиною філософської романістики Достоевського. У романі «Ідіот» він розв'язує одну з найскладніших для будь-якого письменника і важливих для будь-якої національної літератури проблем – створення образу «*позитивно прекрасної людини*», морального ідеалу особистості.

Складне й неоднозначне ставлення критики викликав роман «*Біси*» – гострополемічний твір, який нерідко визначають як роман-«памфлет», настільки повно виражений у ньому сатиричний пафос, настільки непримирною є авторська критика й засудження політичного екстремізму, анархізму та вседозволеності. Ще до появи теорії Ніцше про «сильну особистість», яка стоїть над суспільством і зневажає його юридичні й моральні закони, Достоевський показав згубну силу таких ідей. Молоду Росію представлено основним об'єктом зображення також у романі «Підліток».

Всесвітнього визнання набув роман Достоевського «*Брати Карамазови*». Він був задуманий як фундаментальний символіко-філософський твір енциклопедичного характеру, щось подібне до «Божественної комедії» Данте, де звучить тема «відновлення» загиблої людини, така близька серцю Достоевського і вперше проголошена ним після прочитання «Собору Паризької Богоматері» В. Гюго. У «Братах Карамазових» втілилися враження всього життя автора, його роздуми над історичною долею Росії та всесвітніми шляхами людської цивілізації.

Підроблиці. У «випадковому сімействі» (постійна тема Достоевського) Карамазових сталася трагедія, замішана на аморальності існування, цинізмі, жадобі життєвих насолод, які можна отримати без великих зусиль, за гроші, накопичені шляхом дрібного шахрайства. Із чотирьох синів занепалого дворянина, такого собі провінційного блазня, людини без правил, Федора Павловича троє виявляються причетними до вбивства батька. У міру того як розгортається сюжет, з'ясовується, що засуджений на каторгу Дмитро є *уявним убивцею, натхненник* злочину – Іван, а *справжній убивця* – їхній зведений брат, позашлюбний син Федора Павловича Смердяков.

Іван Карамазов, який своєю проповіддю «все дозволено» підготував Смердякова до злочину, виступає героєм-«ідеологом», типовим для філософських романів Достоевського. «Двійники» Івана, чорт і Смердяков, брати Дмитро й Альоша також є носіями певних філософських теорій, певних етичних учень, зіткнення яких за принципом *pro et contra* («за» і «проти») власне й створює філософську канву сюжету.

Ще гостріше, ніж у попередніх творах письменника, у «Братах Карамазових» звучать питання про можливість всесвітньої гармонії та шляхів її досягнення, проблема страждання й «ціни» щастя. Бунтівна душа Івана Карамазова не може прийняти «світову гармонію», якщо для її досягнення необхідно принести в жертву принаймні «одну сльозинку» безвинної дитини.

Універсальні філософсько-моралістичні ідеї роману найбільш концентровано втілилися в символічній легенді про Великого Інквізитора, автором якої є Іван Карамазов. По суті, ця легенда є своєрідним філософським трактатом, основна тема якого – зіткнення духовного й матеріального начал, єдиноборство двох принципово різних поглядів на історію людства, що втілені в образах Христа й Інквізитора. —

Незавершений роман «Брати Карамазови» став підсумковим у творчості Достоевського. Окреме видання твору було здійснене в грудні 1880 р., за місяць до несподіваної смерті автора.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Ф. Достоевський увійшов в історію літератури як...
А. ...проникливий лірик.
Б. ...драматург-новатор.
В. ...автор новаторських за змістом і формою романів.
Г. ...автор яскравих сатиричних нарисів.
2. Назвіть найвідоміші твори Ф. Достоевського.
3. Укажіть неправильне продовження твердження.
Творчості Ф. Достоевського притаманні...
А. ...порушення моральних, філософських і релігійних проблем людського буття.
Б. ...романтичний конфлікт героя зі світом.
В. ...пафос «уболівання за людину».
Г. ...глибокий аналіз свідомості та підсвідомості людини.

II рівень

1. Skorиставшись додатковими джерелами, складіть хронологічну таблицю життя письменника.
2. Укажіть неправильне продовження твердження.
Одним із романів, що входить до «великого п'ятикнижжя» Ф. Достоевського, є...
А. ...«Злочин і кара».
Б. ...«Двійник».
В. ...«Ідіот».
Г. ...«Біси».
Д. ...«Підліток».
Е. ...«Брати Карамазови».
3. Укажіть неправильне продовження твердження.
У своїх творах Ф. Достоевський зображував...
А. ...«розіварну» суперечностями свідомість.
Б. ...«маленьку людину», яка у своєму внутрішньому існуванні сягає духовних висот.
В. ...героїв, які шукають відповіді на «прокляті питання» буття.
Г. ...представників «дворянських гнізд», які є носіями дворянських цінностей.
Д. ...«позитивно прекрасний ідеал» особистості.

III рівень

1. Встановіть зв'язок між фактами біографії Ф. Достоевського та його творчістю.
2. Розкрийте еволюцію соціально-політичних і моральних шукань письменника.
3. Які нові грані теми «маленької людини» відкрив Ф. Достоевський у романі «Бідні люди»?

IV рівень

1. У чому полягає винятковість духовної і творчої біографії Ф. Достоевського? А в чому, на вашу думку, виявився талант Достоевського-філософа?





2. Який вплив справила творчість Ф. Достоєвського на розвиток світової літератури?

Робота в парах. *«Людина є таємницею. Її треба розгадати, і якщо будеш розгадувати все життя, не кажи, що згяв час; я займався цією таємницею, бо хочу бути людиною»,* – писав Ф. Достоєвський. Обговоріть цю думку. Як вона підтвердилася у творчості письменника?

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Чому романи Ф. Достоєвського називають романами «ідей»?

2. Поясніть значення поняття «поліфонічний роман».

3. Який новий тип героя з'явився в прозі Ф. Достоєвського?

Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «Роки каторги й заслання Ф. Достоєвського»; «Кіноінтерпретації творів Ф. Достоєвського»; «Ф. Достоєвський як християнський мислитель»; «Путівник по "великому п'ятикнижжю" Ф. Достоєвського».



Відкрита книга

РОМАН «ЗЛОЧИН І КАРА»

Достоєвський приступив до створення роману «Злочин і кара» в той історичний період, коли після загального піднесення наприкінці 1850-х – на початку 1860-х років Росія увійшла в смугу «тяжких часів», опинившись у ситуації бездоріжжя й розчарування, що супроводжувалося занепадницькими громадськими настроями й крахом надій та ілюзій. Письменник відчував свою епоху як «перехідну», порівнюючи її з періодом поразки Великої французької революції, а дегуманізаційні процеси «залізного» ХІХ ст. – із занепадом античної цивілізації.

Осмислюючи й аналізуючи у своєму романі кризові явища, Достоєвський якщо не всебічно, то надзвичайно глибоко і яскраво художньо втілює контрасти та суперечності соціального й духовного життя Росії. «Злочин і кара» – перший з великих прозових творів, у якому новий світогляд письменника й нова поетика виявилися найбільш повно.

Проблемний роман Достоєвського не цурається авантюрного сюжету; він і побудований за всіма правилами кримінального роману, де є логічні пастки, несподівані зустрічі, поєдинок злочинця і слідчого. Однак цей твір не належить до детективної белетристики, а є новим у світовій літературі ХІХ ст. типом *ідеологічного* роману, в якому всі лінії розповіді ведуть до розкриття особистості злочинця і тих ідей, під впливом яких він діяв. Тут автор, за його власними словами, задумав винести на суд читача «психологічний звіт одного злочину», показати, як почуття «роз'єднаності з людством» мучить злочинця.

Філософський пласт твору Достоєвського містить цілий комплекс питань, які хвилювали громадську думку 1860-х років. У монологах і діалогах

персонажів відчутний відгомін утопічно-соціалістичного вчення, теорії «розумного егоїзму», концепції «нової людини», ідей позитивізму, дарвінізму, теорії британського письменника й філософа Т. Карлейля про «героїв і героїчне» в історії, уявлень німецького філософа М. Штірнера про «сильну особистість» і право «Єдиного» на вседозволеність.

Nota bene. У перекладах іншими мовами оригінальної назви роману – «Преступление и наказание» – втрачаються певні нюанси її змістового навантаження, важливі для розуміння твору. Російське слово «преступление» не просто позначає дію, що порушує закон, а й тісно пов'язане з глибоко особистим, духовним світом людини, з такими поняттями, як «совість», «честь», «стид» нарешті. «Преступление» як «переступання» через норму, обмежувальну лінію, перешкоду. «Переступання» як порушення не лише офіційного закону, а й тієї моральної межі, яка існує в душі й свідомості людини споконвічно і регулюється не стільки карним кодексом, скільки людською природою, натурою, життям і розумінням його божественної суті.

Майже всі провідні герої творів Достоевського, як люди неординарні, «неврівноважені» у своїх пристрастях і моральних шуканнях, «переступають» і внаслідок цього опиняються в стані або катастрофічного падіння, або небаченого піднесення.

Для роману «Злочин і кара» ситуація перебування персонажів «на порозі» прийняття життєво важливих рішень є особливо характерною. Найбільшою мірою мотив «переступання» пов'язаний з учинками, діями й долею головного героя – Родіона Раскольникова. —

«Роман-трагедія»

У центрі сюжету – історія вбивства студентом Раскольниковим старої лихварки Альони Іванівни та її сестри Лизавети, історія морального каяття злочинця. Злочин, скоєний Раскольниковим, не має нічого спільного з тими протиправними діями, які диктуються традиційними негативними стимулами – ревнощами, бажанням помститися, зажерливістю, марнославством, ненавистю. Раскольников зіткнувся не з окремою людиною-антагоністом – він протиставив себе усталеному світопорядку, який категорично не сприймав. Такий конфлікт нагадує «фатальні» зіткнення ідей і їхніх прихильників в античній трагедії. Достоевський переніс типово трагедійний конфлікт в епічний твір, що й визначило в романі домінуючу роль напружених ідеологічних, морально-філософських суперечок і дискусій.

Nota bene. Російський письменник і філософ В'яч. Іванов назвав «Злочин і кару» «романом-трагедією». І не лише тому, що філософській романній оповіді притаманний високий трагедійний пафос, а й з огляду на особливості композиційної та сюжетної будови. Дія в «романі-трагедії» розгортається за законами драматичного мистецтва. Трагедійний конфлікт стягує всі сюжетні перипетії в тугий вузол. Час подій у край сконцентрований, згущений. Звідси «швидкий літопис», динамізм зображення подій, несподівані повороти «сценічної» дії, величезна кількість монологів і діалогів, переважання патетичного начала, властивого драмі, над спокійною об'єктивністю епосу. —



Майстерність сюжетотворення в «Злочині і карі» так само, як і в інших романах Достоевського, доведена до досконалості. У творі, «переповненому» великими, суттєво важливими й дрібними, нібито незначними подіями, численними описами, замальовками побуту, звичаїв, не можна усунути жодної деталі. Усі «подробиці» підпорядковані загальному задуму, усі вони мають на меті розкрити особистість героя. Кожна окрема сюжетна перипетія – це складне оповідання, усі сюжетні колізії в цілому групуються ніби в акти драми, вони «є залізними ланками логічного ланцюга, на якому висить, мов якась планетне тіло, основна подія, мета всього оповідання...» (В'яч. Іванов).

«На яке діло заміряюсь!..»

Зазначена особливість стилю Достоевського яскраво виявляється вже в перших розділах «Злочину і карі», у яких ідеться про наміри Раскольникова вчинити злочин і вагання щодо його «правомірності». У романі про злочин і кару злочин стався раніше від реально скоєного вбивства, відразу після того, як його задум виник у свідомості Раскольникова. До певного часу читач не знає про страх, хвилювання, вагання героя, йому незрозумілі причини збудженого стану двадцятичотирирічного студента. Автор змальовує Раскольникова з глибоким співчуттям, наголошує на тому, що він був *«напрочуд гарний, з прекрасними темними очима, темно-русявий, стрункий, на зріст вище середнього»*, що перед ним відкривався світ столичного міста, коло друзів і, можливо, блискучі перспективи.

Поступово стає зрозуміло, що герой наважився на якусь дуже важливу для себе справу, що виходить за рамки нормального перебігу подій. Перший «мікросюжет» пов'язаний з «пробним» візитом Раскольникова до старої лихварки. Після цих відвідин герой відчувається збентеженим,



І. Глазунов. Ілюстрація до роману «Злочин і кара»

його охоплює «почуття безмірної огиди»: *«О Боже! Яка усе це гидота! І невже, невже я... ні, це нісенітниця, це безглуздя!.. 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...»* Так, начебто відмовою від задуманого вбивства, закінчується перша сюжетна перипетія.

У другому фрагменті сюжетного ланцюга розповідається про долю родини Мармеладових. Занепалий, одягнений у зношений чорний фрак чиновник Мармеладов розповідає, що ніде не служить, принижується, позичає гроші, знаючи, що не зможе їх віддати. Дружина його, Катерина Іванівна, хвора, малі діти голодні, а старша дочка Соня «по жовтому білету живе». Сам він дійшов до крайньої межі. Розповідь нещасної людини зворушує Раскольникова й підштовхує його до рішучого висновку:

«Немає ніяких перешкод і так тому й бути!» Отже, герой повертається до свого задуму.

Третій і четвертий епізоди ще більше посилюють напруження. Дія розвивається по висхідній. Автор показує, як зростає впевненість Раскольников в необхідності здійснити задумане. Герой обурений тим, що сестра Дуня, як це впливає з листа матері, змушена через крайню бідність погодитися на шлюб-угоду з ненависним їй паном Лужиним, віддаючи себе в жертву заради матері й брата. Горе рідних людей волає до почуттів Раскольникова, ятрить його серце. Достоевський з неабиякою художньою майстерністю відтворює хвилювання, внутрішню боротьбу, нюанси психологічних переживань героя. Лист «змучив» Раскольникова й поклав край ваганням щодо «найголовнішого, капітального» задуму. Сумнівів не залишилося – треба вирішити остаточно й зробити те, що замислив.

Зустріч із п'яною скривдженою п'ятнадцятирічною дівчинкою, здається, остаточно переконує героя, викликавши бажання помститися за всіх принижених і ошуканих.

Кульмінаційним епізодом є сон Раскольникова.

Подробиці. Про поетику й символіку снів у творах Достоевського написано багато. Сни персонажів виконують різноманітні функції: виступають засобом розкриття характеру, «ключем» до розгалуженої системи філософських мотивів, відіграють роль «рушіїв» сюжету, мають складний підтекст. Символічний сон про коня посідає особливе місце в сюжеті «Злочину і карі». «*Страшний сон наснився Раскольникову. Приснилося йому його дитинство...*» Він іде з батьком до церкви, проходить повз шинок, біля якого стоїть «дивний віз». Дивний він тому, що дуже великий і важкий, а в нього запряжена маленька, охляла шкапина. Таких він бачив: вони надриваються з великим возом дров або сіна, а кремезні візники дошкульно б'ють їх батогами. Так і цю знесилену конячину б'ють батогами, б'ють із реготом і навіть з піснями й жартами. Врешті змучена тварина падає від удару важкого залізного лома, «простягає морду, тяжко зітхає і конає». Маленький хлопчик (таким бачить себе уві сні Раскольников) відпускає руку батька, продирається крізь натовп, підбігає до кобилки і цілує її скривавлену морду.

Сон справив на Раскольникова надзвичайне враження. Герой раптом усвідомлює, що у своїх планах і намірах мимохіть поставив себе в один ряд із гвалтівниками й убивцями. —

Цей цілком самостійний сюжетний виток змінює напрямок сюжетної вертикалі на протилежний – дія починає рухатися по низхідній. Наслідком переживань Раскольникова стає його повторна відмова від замисленого злочину. Однак завершення «сюжету сумнівів» і цього разу не відбувається. У наступному епізоді, випадково дізнавшись, коли Лизавети, сестри лихварки, напевне не буде вдома й стара залишиться сама, герой несподівано для самого себе повертається до первинного задуму.

Фіналом психологічної дуелі, що відбулася у спаленій, хворобливій свідомості Раскольникова, стають його роздуми з приводу розмови студента й офіцера, почутої в тракторі. Говорили про лихварку Альону Іванівну. Студент емоційно доводив, що стара нічим не гребує, позичаючи гроші під відсотки, сама не знає, навіщо животіє, і взагалі невідомо,





Д. Шмаринов. Ілюстрація до роману «Злочин і кара»

яка користь із цього «нісенітного, нікчемного, лютого, хворого бабиська, нікому не потрібного».

«Чи не варто, – запитує студент, – замислитися над “арифметикою”: одне нікчемне життя, з одного боку, а з другого – тисячі життів, урятованих від злиднів, загибелі, хвороб. Убий її і візьми її гроші, щоб з їхньою допомогою присвятити потім себе служінню людству». Офіцер заперечує таку «арифметику», посилаючись на закони природи.

У розмові студента й офіцера певною мірою вже простежується філософське, моральне підґрунтя роздумів Раскольнікова, звучить найважливіше питання етики Достоевського, вкладене в уста студента: «Чи не загладиться один невеличкий злочин тисячами добрих вчинків?» Перебуваючи під впливом коротенької трактирної розмови, герой вирішує здійснити злочин і перевірити «арифметику». Дія знову рухається

вгору, сюжетне напруження сягає високої точки.

Так закінчується перше коло «випробувань» Раскольнікова, передісторія його злочину. У кожній клітині епічної оповіді, у кожному епізоді життєвої драми героя показано, як конфліктна свідомість відображається в його поведінці, у переплетінні суперечливих вчинків і поглядів.

Подібних відносно самостійних сюжетних циклів у романі декілька. Кожний з них має свою кульмінаційну точку (вбивство лихварки, зізнання в злочині, одкровення під час читання Євангелія, злам у свідомості героя на каторзі), і всі вони, як акти єдиної драми, прямують до спільного центру – філософської і психологічної аргументації трагедії особистості, яка присвоїла собі «право на кров».

«Зовсім тут інші причини...»

Мотиви злочину Раскольнікова розкриваються поступово. Не випадково вони обговорюються протягом усього роману: в авторській оповіді, у розмовах Раскольнікова з Сонею, зі слідчим Порфирієм Петровичем, з Разуміхіним і Замьотовим, нарешті, у сповідях героя після скоєння вбивства. Мотивації злочину постійно уточнюються, доповнюються, спростовуються; вони становлять істотний змістовий пласт проблемного ідеологічного роману, яким є «Злочин і кара».

До причин, які штовхнули Раскольнікова на злочин, безумовно, належать нестерпна нужда, напівголодне існування в комірчині, схожій на шафу або домовину, неспроможність заплатити за навчання в університеті, постійне приниження. Саме на них, як на основні, вказав представник «реальної» критики Д. Писарев у статті «Боротьба за життя», пояснивши вчинок Раскольнікова виключно «боротьбою за існування» і залишивши поза аналізом ідеологічні обставини, пов'язані з моральною стороною особистості героя.

Однак звернімо увагу на те, що на запитання Соні: *«Ти був голодний! Ти... щоб матері допомогти? Так?»* – Раскольников відповідає невпевнено і майже заперечно: *«Ні, Соню, ні... не був я такий голодний... я дійсно хотів допомогти матері, але... і це не зовсім вірно... не муч мене, Соню!»* Він пояснює Соні, що мав інший вихід, міг заробляти якоюсь поденною працею (*«Уроки траплялися; по полтиннику пропонували. Працює ж Разуміхін!»*), але «озлився». «Озлилася», збунтувалася душа, що була «уражена» не лише особистими стражданнями, а й горем навколишнього світу.

Визначеність характеру соціальними умовами існування не вичерпує, за Достоевським, усієї складності проблеми особистості. Характер необхідно пояснити також і психологічно. За своєю природою Раскольников добрий, чуйний, великодушний. Він прагне допомогти кожному, кого спіткали злидні й горе, останні гроші віддає сім'ї Мармеладова. Відомо, що герой допомагає хворому на сухоти товаришеві, доглядав його батька; доля дітей, яких він зустрічав на своєму життєвому шляху, не залишила його байдужим. Разом з тим Раскольников є людиною надзвичайно вразливою. Він самовпевнений, усвідомлює власну значущість, часто страждає від ураженої гордості. Звертаючись до характеру, емоційного світу, вдачі людини, Достоевський полемізує з популярною тезою революційно-демократичної етики – «середовище заїло». Письменник вважав, що в тенденції звинувачувати й засуджувати «середовище», обставини, а не саму людину є недооцінка особистості, приниження її вільного начала. У «Злочині і карі» ця думка загострена. Раскольников протистоїть «страшному світу» не лише як його «продукт», його жертва, а як рівновелика цьому світові активна особистість, хоча й невірноважена, але благородна за своїми душевними пориваннями, психологічно складна, «багатовимірна».

Nota bene. У моральному аспекті герой «Злочину і карі» принципово відрізняється від своїх літературних попередників: Германна з пушкінської повісті «Пікова дама», бальзаківського Растіньяка, Жульєна Сореля з роману Стендаля «Червоне і чорне», які також перебували в стані «внутрішнього бунту» проти суспільства, але дбали при цьому про егоїстичні інтереси кар'єри та збагачення. Раскольникова спонукає ідея жалю до зневажених і скривджених. *«Не бувати цьому світу!»* – проголошує герой, замірившись покінчити з несправедливим світопорядком раз і назавжди, але єдино можливий шлях знаходить в анархо-індивідуалістичному бунті, який, на його думку, неминуче передбачає «переступання» через «кров». Похмура «самотня мрійливість», своєрідне «підпілля» Раскольникова (*«Я тоді, мов павук, у своєму кутку сховався... Я краще любив лежати і думати...»*) породжує теорію кровопролиття «по совісті», яка у філософському романі Достоевського виступає як основний мотив злочину. —

Письменник розширив можливості реалізму, представивши як чинник формування характеру не лише «середовище», обставини життя, біологічну спадковість, а й «ідею», яка панує над людиною, стає рушійною силою її вчинків. Така всепоглинаюча ідея (Достоевський називає її «ідеєю-пристрастю», «ідеєю-почуттям») керує людиною і суспільством у



переломні моменти їхнього існування. Вона вибиває особистість із колії, виявляє її крайнощі й суперечності.

Раскольников діє як охоплена «ідеєю-пристрастю» людина, що опинилася в полоні «теорії», «принципу». Свою теорію Раскольников виклав у статті, що була надрукована в газеті за півроку до скоєння ним злочину. Розмірковуючи про історичний розвиток суспільства, колишній студент-юрист приходять до переконання, що історичний прогрес ґрунтується на насильстві, стражданнях, жертвах і неможливий без цього. На його думку, людство поділяється на два нерівних «розряди»: на людей «звичайних» і «незвичайних». Перші повинні бути слухняними і не мають ні права, ні здатності змінити пануючий у світі несправедливий порядок речей, бо є лише «матеріалом», «створіннями тремтячими». Другий «розряд» – «сильні світу цього», особистості, які взяли на себе право порушувати «старий закон»; вони, подібно до Лікурґа, Солона, Магомета, Ньютона, Наполеона, «дали собі дозвіл» *переступити*. Багато з них «не спинялися і перед кров'ю, якщо тільки кров (іноді зовсім невинна і доблесно пролита за старий закон) могла їм допомогти». Ці люди – не творці, а руйнівники. *«Вони вимагають руйнування сучасного в ім'я кращого».*

Підроблиці. «Наполеонівський міф» стає частиною теорії Раскольникова, а ім'я Наполеона – символом «сильної особистості», символом влади. *«Воля і влада, а головне влада! Над усіма цими тремтячими створіннями і над усім мурашником!.. От мета!»* – зізнається Раскольников у розмові з Сонею. Однак наполеонівська ідея виступає в ланцюгу умовиводів героя лише як засіб, як перша сходинка. Влада потрібна йому, щоб очистити світ від скверни, врятувати сиріт Мармеладових, Соню, Катерину Іванівну, матір, сестру й тисячі їм подібних. Він хоче стати месією, провісником нового світу, врятувати людство. Так парадоксально поєднуються у свідомості героя ідеї «наполеонізму» і «месіанізму». Зважаючись на злочин, Раскольников має на меті не лише перевірити «теорію», а й провести над собою психологічний «експеримент», з'ясувати, до якого «розряду» людей належить він сам: *«Чи зможу я переступити, чи не зможу?.. Створіння я тремтяче чи право маю?»* —

«Тут книжні мрії, тут теоретично подразнене серце...»

Завдяки могутньому хисту філософа й геніальній художній інтуїції Достоевському вдалося надзвичайно глибоко й переконливо розкрити процес краху анархо-індивідуалістичної теорії Раскольникова, показати поразку особистості, яка поставила себе в ситуацію «над суспільством», над його мораллю. Скоївши подвійний злочин (вбивство лихварки та її сестри – такої самої «приниженої та ображеної», як і ті, заради кого повстав на бунт), Раскольников втратив ґрунт під ногами. З жахом і відразою герой поступово усвідомлює, що його «експеримент» не увінчався успіхом, а лише приніс йому відчай і страждання. Стан Раскольникова до і після злочину свідчить про кризу свідомості й порівнюється автором з тяжкою хворобою (злочинця охоплює то «страшний холод», то гарячка, видіння, марення; він «думав, що збожеволіє»). Символічний пейзаж Петербурґа («надворі спека була страшенна, до того ж задуха, штовханина, скрізь вапно, риштування, цегла, курява»; «сморід» із трактирів, пивниць) насичений хворобливою атмосферою. Місто – персоналізований



учасник історії Раскольников – виступає мало не винуватцем, причиною драми, джерелом антигуманних ідей, що принижують людину, та «похмурих, різких і дивних впливів» на її характер, психіку.

Насильство героя над «створінням тремтячим», зневажання непохитних моральних принципів обернулося насильством над власною душею. *«Що ви, що ви над собою зробили!.. Немає, немає за тебе нещаснішого тепер у цілому світі»*, – говорить Соня. В її очах учинок Раскольника є рівносильним боговідступництву: *«Ви од Бога відреклися, і Бог вас покарав, дияволові віддав»*.

«Наполеонівська» людина «не відбулася». Психологічний «експеримент» завершився поразкою. Зазнає краху і теорія Раскольника, адже спрямована проти самих основ життя. У суперечність з «живим життям» вступила «арифметика», «розумна логіка» теорії, яка скинула з рахунку «людське, надто людське», не беручи до уваги «натуру», живий характер, свободу особистості. За словами слідчого Порфирія Петровича, *«тут справа фантастична, темна, справа сучасна, нашого часу випадок, коли помутилося серце людське... Тут книжні мрії, тут теоретично подразнене серце...»* Достоевський показав, що дисгармонійний внутрішній світ Раскольника, «розкол» в його душі й переконаннях (на цьому наголошує прізвище героя), з одного боку, і катастрофічна дійсність – з іншого, спричинилися до суперечливості й конфліктності його теорії. Прагнучи привести людство й окрему людину до щастя, Раскольников запропонував шлях до «світлого майбутнього» через нещастя, через насильство і тим самим відокремив себе від світу, перейшов на позицію відступника (друге символічне значення прізвища героя пов'язане з розкольніцтвом), прирік себе на трагедію самотності.

Історія Раскольника показала згубність і для самої особистості, і для суспільства індивідуалістичної ідеї, основою якої є зневага до моралі, егоцентризм, проповідь «уседозволеності».

«Двійники» Раскольника

Дискредитація анархо-індивідуалістичної теорії Раскольника здійснюється також через зіставлення персонажів, через «перехресний» аналіз уявлень, носіями яких є герої-ідеологи. Помітивши цю особливість філософського роману Достоевського, дослідники ще на початку ХХ ст. заговорили про те, що у творах письменника особливу роль відіграють «образи-пародії», «образи-копії», «образи-двійники». Прийом «двійництва», який застосовувався Достоевським ще в ранніх творах для розкриття суперечливої психологічної природи людини, у «Злочині і карі» ускладнився й набув особливо важливої художньої функції. «Двійниками» Раскольника, персонажами, які пародіюють теорію головного героя, доводять її основні положення до абсурду, оголюючи її сутність, виступають



Д. Шмаринов.
Ілюстрація до роману
«Злочин і кара»



насамперед Лужин і Свидригайлов. При цьому, відповідно до жанрових принципів поліфонічного роману, образи названих персонажів залишаються самодостатніми, не втрачають художньої переконливості та яскравості, не перетворюються на абстракцію.

Петро Петрович Лужин – тип російського буржуа західної формації, ділок і нагромаджувач, який у нестримному прагненні до багатства не гребує нічим. У романі він представлений як претендент на руку й серце сестри Раскольниковою, «безприданниці» Дуні, яку в майбутньому сподівається тримати в страху й покорі за «учинену честь». «Він цілком благонадійний і забезпечений, служить на двох посадах і вже має свій капітал», хоче відкрити в Петербурзі адвокатську контору. Петро Петрович солідний чоловік, але поведінкою й манерами намагається підкреслювати свою близькість до молодого покоління, навіть в одязі віддає перевагу «юнацьким тонам». Лужин має привабливу зовнішність, але в його «досить гарному обличчі» є щось неприємне й відразливе. Така й «теорія» цього персонажа (він любить «говорити» і «дуже любить, щоб його слухали») – зовнішньо, «стилістично» подібна до популярних в 1860-х роках учень про «всесвітнє благо», «спільну справу», однак відвертає нормальну людину своїм цинізмом і голою обачністю.

Підроблиці. Розмовляючи з Лужиним, Раскольников і Разуміхін зрозуміли, що він з диявольською виверткістю перекручує принцип «всесвітнього блага», пропонуючи свою «казуїстику»: *«Якщо мені, наприклад, говорили: "возлюбуй" і я возлюбляв, то що з того виходило?.. виходило те, що я рвав каптан навпіл, ділився з ближнім, і обидва ми залишилися наполовину голі... Наука ж говорить: полюби, перш за всіх, одного себе, бо все на світі на особистому інтересі ґрунтується. Полюбши одного себе, то й справи свої упораси як слід, і каптан твій залишиться цілим... Чим більше в суспільстві влаштованих приватних справ і, так би мовити, цілих каптанів, тим більше влаштовується в ньому й спільна справа».*

Раскольников відчуває егоїстичну основу такої теорії, його обурює і ображає цей апофеоз «любви до себе». Відтак найтонший психологічний нюанс – нервове, збуджене сприйняття індивідуалістичної суті теорії Лужина – виказує Раскольниковою як автора дуже близької ідеї – ідеї торжества зарозумілості, самоствердження будь-якими засобами, нехтування інтересами інших, іноді навіть близьких людей.

Можна також говорити про «паралельність» образів Раскольниковою і **Свидригайлова**. Характер Свидригайлова в романі детально розроблений, за вчинками й висловлюваннями цього персонажа відкривається ціла життєва філософія, певна «точка зору» на світ. «Свидригайловщина» розкрита і як складне психологічне явище, типове для часів кризи й за-непаду.

Заможного поміщика Свидригайлова оточують численні чутки, з яких одна гірша за іншу. Громадська думка звинувачує його в смерті дружини, яку він нібито отруїв, у мордуванні й доведенні до самогубства служника, у скривдженні дівчинки. Як небезпечну людину Свидригайлова сприймає і Дуня. Сам герой характеризує себе як особистість, позбавлену принципів, що діє в силу свого «хотіння». На відміну від Лужина, він не уявляє свої вчинки виправдувальними теоріями: *«Я нічим поглядом майже*

не цікавлюсь... а тому чому ж і не побувати пошляком... Я людина розпусна і бездіяльна». Свидригайлов давно «переступив» через моральну норму, поринувши в розпусту, дійшовши до межі падіння. І разом з тим саме Свидригайлов упродовж усього роману здійснює багато добрих справ, за зауваженням одного з дослідників, більше, ніж усі інші персонажі разом узяті. Він забезпечив майбутнє своїм дітям, потім сиротам Мармеладовим; хоче влаштувати долю Соні, витягти її «з виру»; пропонує Раскольникову кошти для втечі до Америки; обіцяє виплатити борги Катерини Іванівни. І в стосунках з Дунею світлий бік натури Свидригайлова, врешті-решт, бере гору. У самій здатності героя поєднувати непоєднуване, робити водночас і добрі, і погані вчинки виявляється відсутність у душі таких «широких» натур, як він, чіткої розмежувальної лінії між добром і злом.

Подробщи. Певною мірою життєва позиція Свидригайлова пояснюється в романі трагічною роздвоєністю особистості героя. З одного боку, він усвідомлює і, так само як Раскольников, хворобливо переживає недосконалість світу, не раз говорить про неприйняття світопорядку, який ґрунтується на несправедливості й фальші. З іншого боку, його бунтарство не має позитивного заряду. Та й добро Свидригайлова насправді гірке, добро, як він сам зізнається, «з нудьги». Воно не потребує від матеріально незалежного «хазяїна» життя ні страждань, ні навіть найменших обмежень. Філософський скептицизм Свидригайлова, його розчарування в теперішності, невіра в майбутнє, знижене фантастично-гротескне уявлення про вічність як про маленьку закопчену сільську лазню з павуками в кутках – усе це споріднене з крайнім песимізмом «людини з підпілля». Свидригайлов говорить Раскольникову: *«Ми з вами одного поля ягода»*, тим самим вказуючи на близькість їхніх натур і світорозуміння. —

У цьому випадку спільність двох життєвих філософій можна вбачати в зміщенні моральних критеріїв, втраті чітких життєвих орієнтирів, у відсутності справедливої ідеї в індивідуалістичному, приреченому на поразку анархічному бунті, на який зважуються і Раскольников, і Свидригайлов.

«За» і «проти»: Соня Мармеладова та Родіон Раскольников

Достоевський не спрощує процес «відновлення людини» в Раскольникові, показуючи, що навіть після суду й вироку, в Сибіру, в тюрмі й на каторзі герой не вбачає у своєму минулому «особливої страшної провини» і втішається думкою про те, що через вісім років йому буде лишень тридцять два. Тільки поступово, аналізуючи свої вчинки, думки, розмірковуючи над жахливим і пророчим сном про «світову язву-моривицю», спричинену «мікробами» свавілля і нехтуванням гуманістичних культурних традицій, Раскольников відчуває в собі здатність до відродження. «Диво» оновлення особистості Раскольникова (у романі показано тільки перший його етап) відбувається під благодійним впливом любові Соні Мармеладової, у сляві й теплі її жертвовного кохання й всерозуміння.

Образи Соні Мармеладової та Родіона Раскольникова об'єднані за принципом контрасту, який є визначальним для філософського роману Достоевського. Зіставляються дві життєві позиції: «за» і «проти». Анархо-





Д. Шмаринів.
Ілюстрація до роману
«Злочин і кара»

індивідуалістичному бунту Раскольниковова, егоїстичній сутності його теорії протиставлено християнський гуманізм, альтруїзм Соні. З точки зору жанрової структури, двосторонній «діалог» Соні й Раскольниковова входить до «великого діалогу» всього роману за законом поліфонізму («багатоголосся»). Під «поліфонією» М. Бахтін, найвидатніший дослідник творчості Достоевського, розумів «множинність і незлиття голосів і свідомостей», філософське багатоголосся, полілог. У поліфонічному романі, яким вважається роман Достоевського, «голосам» персонажів властива самостійність, вони звучать нібито «поряд» один з одним і «поряд» з голосом автора, який не є домінуючим.

Підроблиці. Соня, так само як і Раскольников, «переступила», але не через іншу людину, не через християнську мораль, а через себе, пожертвувавши собою, а не кимсь іншим. Мотиви, за якими Соня стала на шлях гріха, продиктовані святим прагненням врятувати маленьких сестер, брата, хвору мачуху. Катерина Іванівна, отримавши від Соні гроші, усю ніч молиться за неї, оплакуючи її «падіння». Як подвиг самозречення розцінює життя Соні Раскольников: «Я не тобі вклонився, я всьому стражданню людському вклонився», – говорить він, цілуючи дівчині ноги. Її жертвний подвиг ґрунтується на безмірній відданості людям, співчутті. Схожа на дитину у своїй незахисності й чистоті, «тиха» Сонечка протиставляє антигуманному бунту Раскольниковова своє розуміння ідеї перетворення світу – оновлення його через доброту, покірливість, лагідність, жертвовність. —



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

І рівень

1. Укажіть неправильне продовження твердження.

Сюжет роману «Злочин і кара» – це...

- А. ...історія злочину Раскольниковова та його спокутування.
- Б. ...історія зародження «теорії» Раскольниковова.
- В. ...історія каяття Раскольниковова у скоєному злочині.
- Г. ...історія взаємин Раскольниковова з родиною Мармеладових.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Найголовнішим у романі «Злочин і кара» є...

- А. ...детективний сюжет.

Б. ...критика суспільства.

В. ...любовна лінія.

Г. ...дослідження «теорії», яку головний герой намагається перевірити експериментальним шляхом.

3. Укажіть неправильне продовження твердження.

Одним із мотивів злочину Раскольникова є...

А. ...ненависть до лихварки.

Б. ...жага багатства.

В. ...прагнення помститися за всіх «принижених і ображених».

Г. ...потреба перевірити експериментальним шляхом власну «теорію» й самого себе.

II рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Головна помилка Раскольникова полягає в тому, що він...

А. ...виявився заслабким для того, аби вповні реалізувати свою «теорію».

Б. ...скоїв непередбачений планом другий злочин.

В. ...намагався досягти гуманної мети антигуманними засобами.

Г. ...спробував перевірити свою «теорію» на практиці.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Головним антиподом Раскольникова в романі виступає...

А. ...Соня Мармеладова.

Б. ...Свидригайлов.

В. ...Разуміхін.

Г. ...Лужин.

3. Як у назві роману «Злочин і кара» відобразився його зміст?

III рівень

1. Визначте головні чинники, які спонукали Раскольникова до злочину. Чим Раскольников відрізняється від звичайного злочинця?

2. Укажіть основних двійників Раскольникова й визначте основні точки дотику та принципові розбіжності між ними й головним героєм.

3. Розкрийте своєрідність і значення образу Соні Мармеладової в романі.

IV рівень

1. Поясніть сутність «теорії» Раскольникова та його експерименту над самим собою. У чому, на вашу думку, герой був правий? А які його судження ви спростували б?

2. Які аргументи автор роману висуває проти «теорії» Раскольникова? Чи згодні ви з ними?

3. Які моральні й філософські проблеми порушено в романі «Злочин і кара»? Висловіть своє ставлення до них. Чи вважаєте ви ці проблеми актуальними в наш час? Обґрунтуйте свою думку.

Робота в парах. Обговоріть подані запитання.

А. Чи можна виправдати вбивство «нікчемної» лихварки тисячею добрих справ, як проголошував Раскольников? Яку відповідь на це запитання дає Достоевський? А як вважаєте ви?

Б. Чи правий був Раскольников, поділяючи людство на «звичайні» та «незвичайні» особистості й надаючи «незвичайним» право на необмежену свободу? У чому полягає небезпека таких поглядів?





Спробуйте підтвердити свої міркування фактами з історії чи прикладами з літературних творів.

В. Стосовно яких висловлених у романі думок, на ваш погляд, можна подискутувати?

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Які особливості жанру «роману-трагедії» притаманні «Злочину і карі» Ф. Достоевського?

2. Образ Соні багато в чому протиставлений образу Раскольникову. Визначте найголовніші елементи такого протиставлення. Які духовні шляхи втілені в цих персонажах? Який із цих шляхів видається вам більш виправданим? Чому?

3. Як реалізується «петербурзький міф» у романі «Злочин і кара»? Поясніть на прикладах з тексту, як урбаністичний пейзаж, опис вулиць, будинків, сходів, подвір'їв пов'язаний з психологією героїв Достоевського.

Теми рефератів: «Символіка снів у романі "Злочин і кара" Ф. Достоевського»; «Система образів "двійників" і антиподів Раскольникова»; «Християнська символіка в романі "Злочин і кара"».

Теми творів: «Крах Раскольникова: морально-філософська проблематика роману "Злочин і кара" Ф. Достоевського»; «Трагедія "маленької людини" в романі "Злочин і кара" Ф. Достоевського»; «Образ Соні Мармеладової в романі "Злочин і кара" Ф. Достоевського».

Скарбниця філолога

РОМАН «ІДИОТ»

Проблема позитивного героя була однією з найважливіших у російській літературі 60–70-х років XIX ст. Пошуки ідеалу в житті й шляхів його художнього втілення хвилювали письменників, які належали до різних течій громадської думки. До цієї проблеми зверталися І. Тургенєв, М. Некрасов, М. Чернишевський, М. Лесков, пов'язуючи її зі створенням образів «нової людини», «героя-діяча», «праведника». Інший акцент мало змалювання позитивної особистості у творчості Л. Толстого, який наділив своїх персонажів (Андрія Болконського, П'єра Безухова, Костянтина Левіна) здатністю до невтомного й напруженого пошуку істини, сенсу життя, загостривши «виховний», «педагогічний» аспект проблеми.

Ф. Достоевський дав свою і, як завжди, цілком своєрідну відповідь на загальне питання, вступивши в полеміку не лише з представниками революційної демократії, які іноді надавали проблемі вузькопрактичного, надто «заземленого» характеру, а й з тими письменниками, які трактували образ «ідеального» героя в абстрактно-моралістичному дусі. У листі до поета А. Майкова від 12 січня 1868 р. Достоевський повідомляв про свій новий задум і труднощі його втілення: «Давно вже мучила мене одна думка, але я боявся з неї зробити роман, тому що думка надто важка... Ідея ця – змалювати цілком прекрасну людину. Складніше за це, по-моєму, бути нічого не може, особливо ж у наш час...» Складність полягала в

зображенні *ідеального* типу *реальної* особистості, у розкритті високого духовного настрою, святості й праведності в людині, яка існує в умовах повсякденних зіткнень з найпрозаїчнішими, часом потворними життєвими обставинами. У романі «Ідіот» створення образу «цілком прекрасної людини» набуло першорядного значення.

Неосяжним потоком входить у роман російська дійсність кінця 60-х років XIX ст. Достоевський ґрунтовно досліджує численні негативні явища суспільного життя: жагерливе лихварство, цинічну владу грошей, зростання карної злочинності, розквіт сумнівних акціонерних компаній, бюрократизацію всіх ланок влади, розповсюдження прагматичних настроїв серед молоді. Однак головним залишається переконання автора в тому, що Росія переживає не стільки економічну й політичну, скільки моральну кризу. Саме в етичному, філософсько-моральному аспекті змальовані герої роману, показано життя кількох російських родин: Спанчиних, Іволгіних, Лебедєвих, Рогожиних.

Nota bene. Як і в кожному з романів «великого п'ятикнижжя», Достоевський поєднує в «Ідіоті» аналіз соціальної ситуації в Росії, змальовання персонажів з проблемою злочину, вважаючи, що саме він гранично оголює, викриває приховані руйнівні сили, які діють у суспільстві. При цьому детективний сюжет, не втрачаючи своєї гостроти й динамізму, по суті, відходить на другий план, адже в дослідженні проблеми злочину основним виявляється психологічний та етико-філософський зміст явищ і характерів. Однак дія концентрується навколо «гарячих» кримінальних точок сюжету: замах Рогожина на князя Мишкіна і вбивство Настасії Пилипівни Рогожиним. —

Центральний герой роману, який є відображенням моралістичної авторської концепції, — *князь Лев Миколайович Мишкін*. Він знаходиться в епіцентрі всіх подій, що відбуваються в романі. Саме через стосунки з ним розкриваються характери інших дійових осіб.

Свій ідеал моральної чистоти й духовної краси Достоевський втілює в образі нездорової людини. З перших же сторінок роману читач дізнається про те, що Мишкін повертається до Росії з далекої Швейцарії після чотирирічного лікування від тяжкого психічного захворювання. На хворобу героя натякає і назва твору. Багатозначність назви допомагає уникнути вузького її трактування, глибше зрозуміти авторський задум і сутність образу головного героя. У заголовку роману міститься ціла низка значень. Автору важливо було наголосити на тому, що «ідіот» — не лише нездорова, але й через цю обставину відділена від суспільства, «окрема», «поодинок» людина, не така, як усі. Один із персонажів говорить про князя: «Я не згоден, і навіть в обуренні, коли вас — ну, там хтось, — називають ідіотом; ви надто розумні для такої назви; але ви і настільки чудні, щоб не бути як усі люди...»



І. Глазунов. Ілюстрація до роману «Ідіот»



Nota bene. «Чудність» князя підкреслюється й тим, що його часто називають «диваком», «смішним», «дурником». Філософський зміст образу простежується вже в заголовку через зіставлення героя з юродивими, яким у життях, притчах, легендах відводилася роль ясновидців, пророків. Достоевський враховував і такі шановані в народі риси «дурників», як лагідність, покірливість, незлобливість, близькість до Бога. Постійно йдеться про «дитячість» Мишкіна, його наївність. Кожний з персонажів роману бачить ці особливості характеру князя і по-своєму їх визначає. Настасія Пилипівна називає Мишкіна «немовлям». Рогожин з грубоватою простотою дорікає Гані, захищаючи князя: «*Таку візцю образив*». —

І в біографії Мишкіна акцентовані моменти нетиповості, насамперед сирітство, самотнє дитинство. Лев Миколайович Мишкін за походженням дворянин, має князівський титул, але за способом життя є різночинцем і саме так сприймається оточуючими. Він росіянин, але виховувався за кордоном. Під час першого «петербурзького» візиту у вітальні Єпанчиних Мишкін повідомляє про себе як про родича генерала, але відразу дивує лакея своєю демократичністю, простотою, щиросердістю, не вимагаючи чиношанування, не дотримуючись принципу станової ієрархічності.

У підготовчих матеріалах до роману тричі трапляється запис «Князь Христос». І хоча риси персонажів творів Сервантеса, Пушкіна, Діккенса, Гюго (як, до речі, й інших авторів) певною мірою втілені в особистості князя Мишкіна, визначальною під час створення «ідеального героя» стала орієнтація Достоевського на євангельський образ Христа. Саме з таким найвищим моральним взірцем зіставлена «позитивно прекрасна людина» – князь Мишкін у романі «Ідіот».

Мишкін не просто «позитивно прекрасний» – він втілює духовну красу й шляхетність в їхньому максимальному вияві. «*Князю, ви благородні, як ідеал! Що перед вами інші?*» – говорить генерал Іволгін. Як «ідеальний» герой, Мишкін здатний на самопожертву й абсолютне зречення власних егоїстичних прагнень. Він хоче віддати своє «я», усього себе «цілком всім і кожному неподільно й самовіддано». Не випадково персонажі роману вирізняють князя зі свого середовища за «рівнем людяності». «*Прощавай, князю, в перший раз людину бачила!*» – схвилювано говорить Настасія Пилипівна. Мізантроп Іполит Терентьев перед спробою самогубства згадує саме про Мишкіна: «*Я з Людиною прощусь*».

Підроблиці. Бурхливо протестуючи проти смертної кари, Мишкін обстоює право будь-якої людини, навіть злочинця, на життя. У цьому найповніше розкривається дар всепрощення, яким наділений князь, його здатність до співчуття й розуміння того, що вчинки людей не завжди піддаються однозначному тлумаченню, адже нерідко можна проаналізувати лише їхні зовнішні причини. Достоевському важливо було наголосити, що Мишкіну відкриті приховані стимули людської поведінки, що його проникнення у внутрішній світ Іншого безмірно глибоке.

Мишкін як «всерозуміючий мудрець» і водночас як надзвичайно чутлива «дитина» відчуває те позитивне, що є в людині й чого вона іноді не бачить у самій собі. Показовою є сцена скандалу в домі Іволгіних, коли цілком несподівана реакція Мишкіна, ображеного Ганею, вразила всіх присутніх: «*О, як ви будете соромитися свого вчинку!*» Князь жаліє люди-

ну, яка жорстоко зневажила його, припускаючи в неї і совісність, і почуття стиду. Зворушливо ставиться головний герой і до тяжкохворого Іполита. Князь знає, що молодий чоловік його недолюблює, однак відчуває і те, що він як ніхто потребує розуміння й співчуття. Не звертаючи уваги на роздратування й дошкульні зауваження Іполита, Мишкін продовжує його доглядати. У Рогожині князь бачить людину не лише несамовитої пристрасті, а й хворобливої вразливості. Саме така «логіка» характерів дала авторові змогу під час змалювання стосунків Мишкіна та Рогожина «послабити» ситуацію суперництва й ввести мотив побратимства.

Кращі сторінки роману присвячені змалюванню історії драматичного кохання Мишкіна і Настасії Пилипівни, Мишкіна й Аглаї. Пристрасній любові Настасії Пилипівни й земній любові Аглаї протиставлене «братерське» почуття князя, насамперед його милосердне ставлення до жінки, розуміння любові як спасіння й жертвності. З Настасією Пилипівною Мишкіна пов'язує «любов-жалість», з Аглаєю – «любов-захоплення». —

У четвертій частині роману автор описує поразку гуманістичної місії «всепрощення» й всевітньої, загальної любові головного героя. Безмежна, позбавлена будь-яких – станових, вікових, релігійних, психологічних – обмежень, любов Мишкіна до всіх і до кожного не приносить спасіння від зла світу, не дає щастя. гине від руки Рогожина Настасія Пилипівна: князь не врятував її, якоюсь мірою він сам став причиною її загибелі. Буде засуджено до п'ятнадцятирічної каторги Рогожина. Не примирившись з жорстокістю світу й несправедливістю долі, помирає талановитий юнак Іполит. Драматичною і сумною є історія Аглаї, обманутої польським графом-емігрантом. Закінчує божевіллям князь Мишкін. Утім, ці глибоко трагічні повороти долі героїв одного з найсвітліших творів російської класичної літератури XIX ст. не терплять прямолінійного прочитання. І виникає запитання: чи й справді за всієї своєї катастрофічності й трагічності подвижницька діяльність Мишкіна, його «донкіхотство», його «фантастична мрійливість» не мають сенсу?

На відміну від персонажів романів «Злочин і кара» (Раскольников), «Біси» (Ставрогін), «Брати Карамазови» (Іван, Зосима), які виступають героями-ідеологами, носіями певної філософської теорії і діють у душі свого «учення», князь Мишкін не стільки філософ, скільки діяч. Він робить добро без «теоретичної підказки», природно й органічно. Ідея «одиночного добра», яке, спрямоване від людини до людини, має охопити все суспільство, була дуже дорогою для Достоєвського. Світло цієї ідеї, випромінюване Мишкіним, приваблює людей до особистості князя як до недосяжного ідеалу.

Подробиці. Всепрощення, здатність збагнути міру страждань будь-якої людини, віра у світле начало особистості є тим реальним добром, яке головний герой дарує людям. Під впливом всепрощаючої натури Мишкіна змінюються, іноді навіть перероджуються особистості персонажів роману. Так, після сварки з князем Ганя «раптом із рішучістю» вибачається: «Князю, я зробив підло, простіть мене, голубчику». Варя Іволгіна відзначає, що слова князя справили надзвичайний вплив на Настасію Пилипівну: «Ви їй сказали, що їй соромно, і вона раптом вся змінилася...». —



Дія привабливої сили таких натур, як головний герой роману «Ідіот», визначає моральне здоров'я людства. За Достоевським, облагороджуючий вплив істинної любові, доброти, шляхетності, морального максималізму, всепрощення й духовного подвижництва – усього того, що можуть дати особистості, подібні до князя Мишкіна, якраз і є доказом життєвості типу «позитивно прекрасної людини» і необхідності її для нормального розвитку суспільства.

Достоевський писав про те, що в його романі, «крім героя, є й героїня, а значить *два герої*». Образ *Настасії Пилипівни* – один із найкращих жіночих образів у творчості письменника. Він має цілком самостійне значення і може вважатися другим центром роману. Однак без зіставлення з комплексом ідей, що оточують образ князя Мишкіна, повне розуміння характеру героїні неможливе.



І. Глазунов. Ілюстрація до роману «Ідіот»

На перший погляд здається, що герой і героїня змальовані виключно як контрастні особистості: християнській покірливості князя, його світлій янгольській натурі протиставляється буйний норів, жагуча згубна сила характеру Настасії Пилипівни. Однак внутрішній зв'язок міцно поєднує два центральних образи й робить героя і героїню духовними супутниками, розкриваючи не стільки контрастність, скільки спорідненість їхніх натур. Помічено, що Настасія Пилипівна з'являється тільки в тих епізодах роману, в яких діє (або є незримо присутнім у розмовах) князь.

Настасія Пилипівна – «надзвичайної краси жінка», але водночас і «скривджене серце». Цей образ побудований за принципом створення таємниці, що передбачає послідовне її розгадування в подальшому. Ще до того як героїня стає безпосередньою учасницею дії роману, Мишкін дізнається про її життя з розмови купця Рогожина й чиновника Лебедева: рано осиротівши, Настасія Пилипівна виховувалася в домі багатого

поміщика Тоцького, а коли дівчині виповнилося шістнадцять, «багатодійник» зробив її своєю коханкою.


Маючи намір покинути Настасію Пилипівну заради вигідного шлюбу, Тоцький фактично «торгує» нею, пропонуючи «пристойний» шлюб із Ганею Іволгіним. Оточення категорично засуджує героїню. Сама вона глибоко переживає своє вимушене «падіння» і відчайдушно, навіть зарозуміло мстить за скривдження, відкидаючи фальшиві цінності й фальшиві стосунки.

Внутрішню драму, таємницю особистості Настасії Пилипівни осягає духовно близька їй людина – князь Мишкін. Любов князя до героїні є насамперед розумінням і всепрощенням. Вразлива душа, змучене серце Настасії Пилипівни відкриваються Мишкіну ще до зустрічі, коли у вітальні Спанчиних він випадково бачить її портрет: «Дивовижне обличчя! –

відповів князь, – і я впевнений, що доля її не із звичайних. Обличчя веселе, але ж вона дуже страждала, чи не так? Про це очі говорять...» Князь неодноразово звертається до цього портрета. Його приваблює не лише рідкісна, надзвичайна краса жінки, а й трагічна глибина її духовного складу, риси благородства, внутрішньої гідності в очах і виразі обличчя – те, чого не бачать чужі, далекі від неї за світовідчуттям генеральша Єпанчина й інші члени багатой родини.

Князь Мишкін сприймає світлий бік особистості Настасії Пилипівни, її святість, тимчасом як у взаєминах з Рогожиним, Ганею Іволгіним, Аглаєю розкривається демонічна й разом з тим трагедійна природа характеру героїні, її фатальна приреченість. Найбільшу символічну змістовність у романі має мотив духовної спорідненості «християнського мученика» й «блудниці» – князя Мишкіна і Настасії Пилипівни, спільний трагічний кінець їхнього земного існування. Близькість двох незвичайних, «окремих» людей, співвіднесеність двох непересічних, украй складних внутрішніх світів, співзвучність доль є важливим засобом розкриття тієї грандіозної філософської концепції, яка пов'язана зі створенням образу ідеальної, «позитивно прекрасної людини».

Nota bene. Образ Настасії Пилипівни змальований Достоевським в аспекті мотиву зневаженої краси. У романі порушується питання про значення й роль краси в житті суспільства. Сьогодні нерідко згадують вислів Достоевського про красу, якою буде врятований світ. Аби зрозуміти його, варто взяти до уваги такий щоденниковий запис письменника: «Світ красою спасеться. Два взірці краси». Питання про можливість врятування світу через красу звучить і в тексті роману, у словах Іполита Терентьєва, звернених до князя Мишкіна: «Правда, князю, що ви якось говорили, що світ врятує "краса"? Панове... князь стверджує, що світ врятує краса! А я стверджую, що в нього через те такі грайливі думки, що він тепер закоханий. Панове, князь закоханий; нещодавно, як тільки він увійшов, я в цьому переконався. Не шарійтеся, князю, мені вас жаль стане. Яка краса врятує світ? Мені це Коля переказав... Ви щирий християнин? Коля говорить, ви самі себе називаєте християнином». Чому слова «краса» і «християнин» поставлені поряд? У художньому світі твору все є важливим, отже, для автора істотним є зв'язок між поняттями «краса» й «християнство». Причому йдеться не лише про красу фізичну, зовнішню, хоча й така краса – «сила», з такою красою «можна світ перевернути» (слова Аглаї про Настасію Пилипівну), – усім змістом роману автор говорить про те, що світ врятує той «взірець краси», який є втіленням вищої гармонії, божественного поривання духу. —




ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

І рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Втіленням ідеалу особистості в романі «Ідіот» є...
А. ...Рогожин.
Б. ...Мишкін.
В. ...Настасія Пилипівна.



- 
2. Укажіть нетипові моменти біографії князя Мишкіна.
 3. Розкрийте багатозначність назви роману «Ідіот».

II рівень

1. Як зображується соціальна дійсність у романі Ф. Достоєвського «Ідіот»?
2. Як у сюжеті цього твору використовуються детективні елементи?
3. На який «вічний образ» переважно зорієнтований образ князя Мишкіна?

III рівень

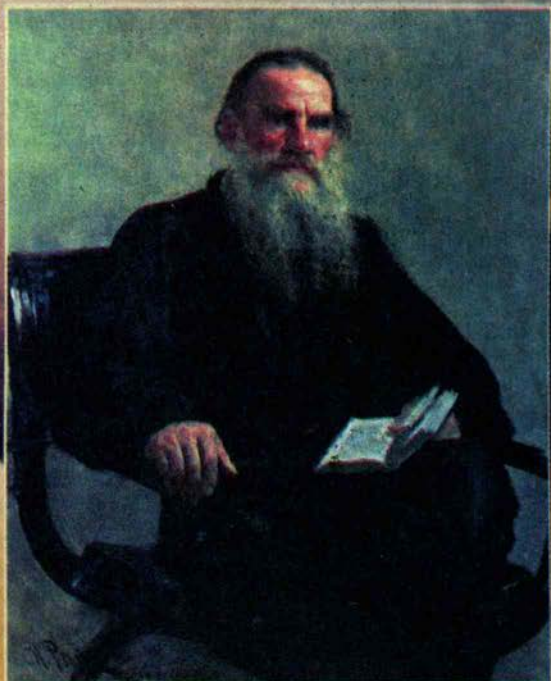
1. Як у романі «Ідіот» розробляється тема кохання?
2. У чому виявляється найвища людяність князя Мишкіна?
3. Що надає глибокого трагізму образу Настасії Пилипівни? Визначте засадничі риси характеру цієї героїні.

IV рівень

1. Чим відрізняється князь Мишкін від типових «героїв-ідеологів», що є центральними персонажами інших вершинних романів Достоєвського?
2. Розкрийте зв'язок між образами князя Мишкіна та Настасії Пилипівни.
3. Які принципи християнської етики утверджує письменник у романі «Ідіот»?

Що далі рухаєшся в напрямку самовдосконалення, то більше багатиш у себе недоліки, і правду говорив Сократ про те, що найвищим ступенем досконалості людини є знання того, що вона нічого не знає.

Л. Толстой



Лев Толстой

1828–1910

Лев Миколайович Толстой – російський прозаїк XIX ст., публіцист, педагог, автор філософсько-практичного вчення, відомого під назвою «толстовство». Його творчість, сповнена пафосом проповіді моральних принципів життя й духовного самовдосконалення, ознаменувала новий етап у розвитку реалізму. Широта моральної, суспільної та філософської проблематики поєдналася у творчості цього письменника з глибоким психологічним аналізом, спрямованим на відтворення складної «діалектики» людської душі.

ПРОПОВІДНИК ДУХОВНОГО САМОВДОСКОНАЛЕННЯ

Л. Толстой – автор всесвітньовідомих творів, які порушують гострі моральні проблеми. У повістях, романах, релігійно-філософських трактатах, «народних оповіданнях», драмах – в усьому, що вийшло з-під пера видатного письменника-мислителя, переважає пафос духовних шукань.

Уже за життя Толстого мільйони людей у багатьох країнах світу визнали його своїм духовним учителем. Філософсько-практичне вчення письменника – «толстовство», незважаючи на неоднозначність оцінок, знайшло прихильників серед представників різних поколінь, професій, віросповідань, національностей. Філософія «відходу від злих справ», ідеали «ненасилля», «всепрощення» забезпечили Толстому і його вченню якнайширшу популярність, але неоціненний внесок російського письменника до скарбниці світової літератури визначається насамперед неперевершеним естетичним рівнем його художніх творів, які знаменували новий етап у художньому розвитку людства.

«Коли в літературі є Толстой, легко і приємно бути літератором... Толстой стоїть міцно, авторитет у нього величезний», – писав А. Чехов. «Часто спадає на думку: все нічого, все ще просто і не страшно порівняно, доки живий Лев Миколайович Толстой. Адже геній одним буттям своїм немовби вказує, що є якісь тверді підвалини: наче на плечах своїх тримає і радістю своєю поїть і живить всю країну і свій народ», – зазначав О. Блок.

Творчим завоюванням видатного російського письменника стали нові способи змалювання внутрішнього світу людини. Метод психологічного аналізу – «діалектика душі» – демонструє новаторську сутність реалізму Толстого. У жодного з його попередників і сучасників у Росії і на Заході ідея становлення, розвитку, руху, постійної еволюції особистості не набула такого повного художнього втілення. Про «шекспірівський» психологізм російського генія із захопленням відгукувався Г. Флобер.

Титанічну постать Толстого-художника вважали орієнтиром у своєму творчому житті російські й українські письменники: А. Чехов, В. Короленко, Максим Горький, О. Купрін, М. Шолохов, І. Франко, Панас Мирний, О. Кобилянська, М. Коцюбинський. Традиції Толстого успадкували Гарді, Голсуорсі, Г. і Т. Манні, Прус, Ожешко, Сенкевич, Роллан, Драйзер, Т. Вулф, Фолкнер. Філософські й етичні ідеї Толстого надихали великого діяча Індії Махатму Ганді. Французький прозаїк Ф. Моріак, порушуючи проблему засвоєння творчого досвіду письменників-класиків, писав про недосяжний художній рівень толстовських творів, якого, на його думку, світова література ХХ ст. не змогла перевершити: *«Перечитуючи "Війну і мир", я відчуваю, що переді мною не пройдений нами етап, а втрачений нами секрет».*



Віхи життя, віхи творчості

У пошуках сенсу буття

Л. Толстой народився 28 серпня (9 вересня) 1828 р. у маєтку Ясна Поляна, що неподалік від Москви. За походженням він належав до родової російської аристократії. Серед предків Толстого – князі Волконські, Трубецькі, Одоєвські, Голіцини. Генеалогічна гілка роду Толстих пов'язана



з родинами Пушкіна й Тургенєва. Майбутній письменник рано осиротів: у два роки втратив матір, а в дев'ять років – батька. Узявши на себе турботи про хлопчика, трьох його братів і сестру, тітка Т. Єргольська виховала дітей у традиціях сімейної любові, дружби й поваги.

1844 р., вирішивши стати дипломатом, Толстой вступає до Казанського університету на східне відділення, потім переходить на юридичний факультет. Невдовзі, незадоволений казенною системою викладання, він залишає університет і продовжує освіту самостійно, розширюючи знання в галузі літератури, історії, географії, музики, живопису, філософії, економіки, педагогіки. Згодом сучасники визнають Льва Миколайовича одним із найвродованіших людей своєї епохи.

Перший надрукований твір Толстого – повість «Дитинство» (1852) – приніс авторові заслужений успіх. Потім було опубліковано «Отроцтво» (1854) і «Юність» (1857), які увійшли до знаменитої *автобіографічної трилогії*.

Підроблиці. Розповідь про життя головного героя трилогії Ніколеньки Іртеньєва, десятилітнього хлопчика, а потім юнака, представлено як історію «становлення душі», самовиховання й самовдосконалення; поступового змужніння характеру на ранніх етапах життя, що визначають долю людини і, за Толстим, є не лише найсвітлішим, найодухотворенішим і найщасливішим, а й найважливішим періодом людського буття, його основою. —

Ще до створення першої частини трилогії, 1851 р., Лев Миколайович покинув родовий маєток Ясна Поляна й за порадою брата вирушив на Кавказ, де вступив на військову службу, в артилерію. Ці роки залишили помітний слід у його житті й творчій біографії. Кавказькі враження – воєнні сутички, знайомство з життям і фольклором народів Кавказу – багатоголосою луною відбилися у творчості Толстого. Другим «південним» періодом життя письменника стала участь у Кримській війні (1853–1856). Толстой був учасником Севастопольської оборони, воював на найнебезпечнішій ділянці фронту – четвертому бастіоні. За відвагу його було нагороджено орденом Анни четвертого ступеня і двома медалями.

До творів, написаних у цей період, належать нариси «Набіг», «Рубання лісу», «Севастопольські оповідання» (1855–1856). Особистість, людина розкриваються в них уже не в буденних життєвих ситуаціях, а в екстремальних воєнних умовах. Моральний кут зору в розмові про хоробрість, патріотизм, звитягу, аналіз психології і поведінки людини на війні визначили специфіку й неповторний характер «воєнної» прози Толстого. У змалюванні трагізму війни письменник досягнув вершин реалістичного опису.

У своїй палкій статті-рецензії, присвяченій «Дитинству», «Отроцтву» й «воєнним» оповіданням Толстого, М. Чернишевський виділив дві визначальні риси творчої манери письменника: «чистоту морального почуття» та майстерність психологічного аналізу – уміння митця передавати найтонші нюанси переживань, змальовувати перехід одного почуття в інше, засобами художнього слова «відтворювати» перебіг психічного процесу. Такий метод психологічного аналізу, що сформувався вже в ранній творчості письменника, критик назвав «*діалектикою душі*».



Тоді ж, у 50–60-х роках XIX ст., складається художньо-етична система Толстого, що еволюціонуватиме в наступні періоди його творчості. Хоча й не позбавлена внутрішніх суперечностей, система поглядів митця відзначалася послідовністю й оригінальністю. Впадає в очі наявність у ній постійного центру тяжіння всіх філософських, естетичних, етичних роздумів автора. Цей центр – ідея духовного зростання людської особистості, морального вдосконалення окремої людини й суспільства в цілому. Слово «самовдосконалення» можна вважати своєрідним етичним девізом як самого письменника, так і головних героїв його творів.

Nota bene. Зерном, з якого виріс комплекс етичних, соціальних, естетичних уявлень Л. Толстого, було філософське питання про «чесноти», роздуми про природу таких людських властивостей, як чесність, правдивість, хоробрість, героїзм, доброта, щирість, відвертість, та про їхні антиподи – брехню, фальш, боягузтво, егоїзм, неробство, марнославство. Учення про «чесноти» одне з найдавніших. Воно простежується у філософії античних авторів Арістотеля, Платона, Епіктета, Сенеки, Марка Аврелія, у світоглядних системах французьких мислителів Паскаля, Монтеня, просвітителів Дідро, Руссо, Вольтера, у східній філософії Лао Цзи й Конфуція. Протягом усього свого життя Толстой вивчав творчу спадщину названих (і багатьох інших) представників світової філософської думки, які стали постійними супутниками його духовної біографії. —

Ідейні шукання письменника набули реального втілення в його педагогічній діяльності. У Ясній Полянї й навколишніх селах Толстой відкриває понад двадцять шкіл, учителює, видає педагогічний часопис «Ясна Поляна», виконує обов'язки мирового посередника. Саме в ці кризові для Росії роки Лев Миколайович багато розмірковує над питаннями соціальної перебудови Росії, створює проект передання поміщицької землі селянам і робить спроби здійснити цей план у власному маєтку, але зазнає невдачі.



Сім'я Толстих
у Ясній Полянї.
1884 р.

Етапною у творчому плані для Толстого стала повість «*Козаки*» (1863). Основним змістом цього твору є переосмислення життєвих орієнтирів молодим аристократом Дмитром Оленіним, який у пошуках сенсу життя вирушає до далекої козачої станиці.

Протягом 1863–1869 рр. Толстой створює роман «*Війна і мир*», визнаний найвидатнішим твором в історії російської і світової літератури XIX ст. У зв'язку з виходом у Парижі перекладу цього роману І. Тургенев писав редактору однієї з французьких газет: «*Це великий твір великого письменника, і це – справжня Росія*». Історія «справжньої Росії» увійшла у творчість Толстого ще задовго до того, як був написаний перший рядок геніального твору. Вже у «воєнних» оповіданнях, у повісті «*Козаки*» відчутне прагнення письменника створити широку панорамну картину народного життя. Однак саме у «Війні і мирі» образ цілої країни, нації постав у монументальній величі й повноті, правда окремо взятої людини з її роздумами про долю держави, про хід історії, про минуле, теперішнє й майбутнє країни злилася з правдою народного світосприйняття. «*Щоб твір був добрий, треба любити в ньому головну, основну думку... У "Війні і мирі" я любив думку народну, внаслідок війни 12-го року...*» – такі слова Л. Толстого записала в щоденнику його дружина.

На відміну від «Війни і миру» роман «*Анна Кареніна*», написаний протягом 1873–1877 рр., звернений до сучасності. Розвиток подій у цьому творі сконцентровано навколо проблеми сімейних стосунків, любові та шлюбу, їхнього кризового стану в перехідну епоху російської історії.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років у духовному розвитку Л. Толстого стався злам, який відбився в оповіданнях-притчах для народу («*Чим люди живі?*», «*Чи багато людині землі треба?*»), у викривальній тенденції п'єс («*Влада темряви*», 1887; «*Плоди освіти*», 1891) та інших творах.

Подробиці. Суть змін у своєму світогляді Толстой пояснив у низці публіцистичних статей, релігійно-філософських трактатів: «*Сповідь*» (1879–1882), «*В чому моя віра?*» (1884), «*Так що ж нам робити?*» (1886). «*Зі мною відбувся переворот, який давно готувався в мені... Життя нашого кола – багатих, учених, – не тільки обридло мені, але втратило всякий сенс... Я зрікся життя нашого кола*», – писав митець. Перейшовши на позиції найбільшого селянства, він висунув релігійно-етичне учення «очищеного» від викривлень християнства, свою програму оновлення особистості й суспільства на ґрунті теорії «непротиплення злу насильством», філософії «опрощення», яка пропонувала людині задовольнитися необхідним, жити лише своєю працею, виявляти милосердя й любов до ближнього, бути ближче до природи, землі, селянського побуту. Намагаючись підтвердити життєвість свого вчення власним прикладом, письменник господарював у Ясній Полянї, орав землю, косив траву, мурував печі, рубав дрова. Децю міфологізований образ Толстого-трудолюбця втілений на картині І. Рєпіна «Толстой на ниві», яка демонструвалася на XVI Пересувній виставці 1888 р. і набула величезної популярності серед прихильників таланту письменника. —

Останні роки життя Л. Толстого – це титанічна робота духу, невтомні пошуки нових форм у мистецтві, активна публіцистична й громадська діяльність. Центральним твором «пізнього» періоду творчості письмен-



ника став роман «*Воскресіння*» (1899). Євангельське «воскресіння» розкриває сутність авторської концепції «оновлення» не лише окремої людини, а й усього народу, всієї країни та, зрештою, усього світу на ґрунті соціальної справедливості й християнської моральності. Життєвий епізод, який було покладено в основу романного сюжету, автор почерпнув із судової хроніки.

Підробуці. Початку твору, першим його фразам, за якими, мов за камертоном, настроюється весь твір, Толстой надавав особливого значення. Роман розпочинається картиною весни – явища, яке щорічно повторюється і завжди є новим у кругооберті життя. Так в оповідь входить тема «воскресіння», «оновлення». Рядки про природу, що прокидається після довгого зимового сну, звучать прелюдією до розповіді про воскресіння людської особистості. Однак цей чудовий весняний пейзаж, сповнений відчуттям пробудження й потягу всього живого до світла і сонця, різко контрастує із зображенням людських дій, що суперечать законам природи: люди калічать, спотворюють землю, димлять кам'яним вугіллям і нафтою, виганяють з міст тварин і птахів. —

Один із шедеврів толстовської прози, улюблений твір самого автора, повість «*Хаджи-Мурат*» (1904) було створено значною мірою під впливом кавказьких вражень. Головний герой повісті – Хаджи-Мурат – історична особа, учасник релігійно-національного руху «газават», права рука ватажка горців Шаміля. Зміст твору – це трагічна історія Хаджи-Мурата, який мріяв про особисту свободу й свободу для свого народу.

У стані душевної тривоги, розгубленості, розладу з оточенням Толстой на вісімдесят третьому році життя залишає Ясну Поляну. Письменник мав намір їхати на південь, потім, ймовірно, за кордон. Застудившись дорогою, він помер на станції Астапово 7 (20) листопада 1910 р.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Творчість Л. Толстого належить до...

А. ...романтизму.

Б. ...реалізму.

В. ...класицизму.

2. Укажіть неправильне продовження твердження.

Перу Л. Толстого належить роман...

А. ... «Війна і мир».

Б. ... «Анна Кареніна».

В. ... «Ідіот».

Г. ... «Воскресіння».

3. Назвіть найвідоміші твори Л. Толстого.

II рівень

1. Укажіть неправильне продовження твердження.

Ясна Поляна – це...

А. ...родовий маєток Л. Толстого, який згодом став важливим осередком його різнопланової діяльності.

Б. ...селище, зображене в романі «Анна Кареніна».

В. ...селище, у якому збиралися прихильники «толстовства».

Г. ...селище, у якому Л. Толстой займався селянською працею.

2. Укажіть неправильне продовження твердження.

«Толстовство» – це...

А. ...філософсько-практичне вчення, розроблене Л. Толстим, яке спирається на християнські принципи «ненасилля», «всепрощення», любові до ближнього та ідеал «природного», вільного від світських умовностей життя.

Б. ...культурний рух, який об'єднав численних прихильників вчення Толстого й спонукав їх до спроб втілення проповідуваних письменником ідей у життя.

В. ...сукупність художніх принципів і прийомів поетики Л. Толстого.

3. Укажіть неправильне продовження твердження.

Повість «Дитинство» – це...

А. ...перший надрукований твір Л. Толстого.

Б. ...перша частина роману «Війна і мир».

В. ...твір, в якому Л. Толстой розповідає про власне дитинство.

Г. ...перший твір автобіографічної трилогії Л. Толстого.

III рівень

1. Поясніть сутність духовного «перевороту», пережитого Л. Толстим на зламі 1870–1880-х років. Як цей переворот позначився на подальшій творчості письменника?

2. Які теми розробляв у своїй художній прозі Л. Толстой?

3. У чому полягала сутність пропагованої письменником філософії «прощення»?

IV рівень

1. Яка ідея стала основою філософії Л. Толстого? Як ця ідея реалізувалася в житті й творчості письменника?

2. А. Чехов стверджував, що Л. Толстой був так само філософом у художній творчості, як і художником у філософії. Прокоментуйте цю думку. Доведіть конкретними фактами з життя й творчості письменника, що він був не лише митцем, а й мислителем.

3. Розкрийте зміст поняття «діалектики душі», проілюструйте його на конкретних прикладах з толстовських творів.

Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «Л. Толстой у Ясній Полянці»; «Л. Толстой як педагог»; «“Війна і мир” Л. Толстого у кінематографічній інтерпретації С. Бондарчука»; «Л. Толстой очима сучасників (малярські портрети письменника та літературні спогади про нього)».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Назвіть складові автобіографічної трилогії Л. Толстого. Розкрийте зв'язок між творчим інтересом письменника до ранньої пори власного життя та його філософією.

2. Як у прозі Л. Толстого відобразився досвід, набутий ним під час військової служби?

3. Чим, на вашу думку, психологізм Толстого відрізняється від психологізму Достоевського? Який із цих варіантів психологізму вам ближче? Чому?

Теми рефератів: «Філософсько-релігійне вчення Л. Толстого»; «Філософсько-релігійні трактати Л. Толстого 1880-х років».





Відкрита книга



РОМАН «АННА КАРЕНІНА»

Без роману «Анна Кареніна» неможливо уявити світову соціально-психологічну прозу другої половини ХІХ ст. *«Я вважаю цей твір вельми високим і просто немовби таким, що робить епоху в романі»*, – наголошував М. Лесков, відзначаючи новаторську сутність твору, який проклав нові шляхи в мистецтві слова й у розвитку романістики.

Тематика і жанр твору

Толстой мав намір написати історичну повість про часи Петра І, але досить несподівано облишив цей задум і звернувся до проблем сучасності. Криза сімейних відносин, характерна для Росії 1860–1870-х років, сприймалася як один з найочевидніших симптомів морального занепаду, зневіри й знак неминучих змін у моральному, економічному та суспільному житті країни. Саме в цей період у російській літературі з'являються повісті й романи, в яких так чи інакше йдеться про розпад усталених сімейних зв'язків. Драматичне відлуння у потрактуванні цієї проблеми відчувається в «Урвищі» Гончарова, «Панах Головльових» Салтикова-Щедріна, «Підлітку», «Братах Карамазових» Достоевського.

Nota bene. Крім загальної причини, звернутися до цієї теми Толстого спонукали й власні, глибоко особисті й творчі, міркування, що входили до кола типових для нього етико-філософських роздумів про «належне» й «суще». Вдумливе читання «Думок» Паскаля, «Досвідів» Монтеня, «Характерів» Лабрюйера привело письменника до полеміки про «пристрасті тіла», їхню егоїстичну сутність та альтруїстичні «пристрасті душі». Толстой писав: *«Прагнення душі – добро інших»*, і тому ці прагнення несут в собі виправдання. Тема родинного життя завжди привертала увагу митця, переконаного в тому, що сім'я раніше за інші суспільні інститути реагує на настрої епохи і яскравіше їх втілює, оскільки є найприроднішою формою об'єднання людей і водночас найорганічнішим середовищем для вияву «пристрастей» і характерів. —

В «Анні Кареніній» змальовано різні варіанти сімейних стосунків, переважно кризових. *«Усі щасливі сім'ї схожі одна на одну, кожна нещаслива сім'я є нещасною по-своєму»* – початок роману, перша фраза першого тому (у творі їх вісім), яка потім «оживає» в численних сюжетних ситуаціях. У романі зображено сімейну драму Анни Кареніної та її чоловіка, сановного чиновника Олексія Олександровича; складні взаємини Анни з молодим графом Вронським; родину Облонських, що фактично розпалася, хоча зовні й була збережена; життя деградуючих сімейств вищого світу. Щасливими можна назвати подружжя Кіті та Левіна, проте спокою й умиротворення немає і в цій сім'ї. До речі, про ідеальний

взірець – благополучну селянську родину Парменових – у творі сказано вкрай стисло. За словами сучасного дослідника, «Анна Кареніна» – це роман про «всесвітнє розлучення», загальний розпад особистих і суспільних зв'язків.

Утім, обмежувати проблематику роману змалюванням кризових родинних обставин аж ніяк не варто. Твір Толстого вражає широтою соціального й культурного тла, великою кількістю тонких філософських умовиводів. «Роман широкого вільного подиху», яким, за визначенням автора, є «Анна Кареніна», орієнтований на енциклопедичне охоплення різних явищ: соціальних, релігійних, моральних.

Підробуці. На відміну від «Війни і миру», в «Анні Кареніній» немає переломних для нації подій, відсутні образи історичних осіб, але жива дійсність – повсякденна й прозаїчна – відображена письменником під знаком історії. Історичне життя Росії 70-х років XIX ст. вторгається в долю героїв, прозирає в численних розмовах, роздумах персонажів, у бесідах Костянтина Левіна з братом Миколою, селянами, предводителем дворянства. Духовний рівень цього історичного періоду представлено в романі Толстого надзвичайно повно. Тут сперечаються з приводу філософії Канта, Гегеля, Шопенгауера, говорять про музику Вагнера та історичну школу в живописі, згадують Тинторетто, Рафаеля й Мікеланджело, звертаються до імен Платона, Шекспіра, Гете, висловлюють думки щодо наукових відкриттів Дарвіна, Сеченова, розмірковують про французький експериментальний роман Золя. —

Своєрідними прикметами часу в романі виступають і реалії дійсності: голод у Поволжі, війна в Сербії, бурхливе будівництво залізниць, укладання концесій, руйнування селянської громади, релігійний скептицизм, а в моральному плані те, що Толстой назвав «втратою краси» в житті, втратою орієнтира в питаннях «добра» і «зла». А. Чехов зазначив, що в романі Толстого хоча й не вирішено жодного питання (оскільки це і не входить до завдань художника), але (і це головне), «усі питання порушені» і порушені «правильно». У цьому розумінні «Анну Кареніну» можна розглядати як соціально-психологічний, «суспільний» (за термінологією Салтикова-Щедріна) роман, який принципово відрізняється від «любовно-сімейного» роману в його західноєвропейському варіанті.

Отже, обмежувати зміст твору темою розриву Анни з родиною, її трагічним коханням і самогубством неправомірно, але не можна обминути й того факту, що роман названо ім'ям героїні. Це свідчить про певну поетику сюжетотворення, де всі лінії оповіді стягнуті до єдиного центру – образу головної дійової особи, через яку найбільшою мірою розкривається авторська ідея.

Образ Анни Кареніної

Анна Кареніна – нова постать у творчості Л. Толстого. У жодному з жіночих образів, створених письменником, трагедія особистості не виражена так потужно. Подібно до героїв і героїнь Достоєвського, Анна «переступає» через загальноприйнятну норму, кидає виклик умовностям, фальшивим цінностям і водночас стає «жертвою» як згубного для неї середовища, так і власної «натури».





М. Врубель.
Побачення Анни з сином

Представляючи героїв роману, Толстой зазвичай не дає розгорнутого опису їхньої зовнішності і вважає своїм завданням акцентувати зв'язок «зовнішнього» й «внутрішнього». Зовнішня краса Анни невід'ємна від її внутрішньої чарівності. У лаконічному портреті наявні означення, що ніби «розшифровують» психологічний і навіть етичний зміст тієї чи іншої риси зовнішності героїні: скромна грація, «у виразі миловидного обличчя... щось особливо лагідне й ніжне», «блискучі, такі, що здавалися темними від густих вій, сірі очі» дивилися «дружелюбно, уважно». У характері Анни підкреслюється передусім повнота життєвідчуження, пристрасність, гостра жага життя, потяг до чистоти людських стосунків і щирості почуття, що, за Толстим, є свідченням обдарованості й значущості особистості. Метафоричний символ «вогонь життя» стає

визначальним у зображенні Анни й великою мірою пояснює її вчинки.

Упродовж усього роману *мотиви світла, блиску, вогню* виступають як засіб розкриття непересічної особистості головної героїні. Анну вирізняють високі інтелектуальні потреби, інтерес до музики, живопису, театру, їй притаманний потяг до пізнання. Героїня схильна до усамітнення, вона «дуже багато займалася читанням – і романів, і серйозних книг...»; нарешті, вона має літературний хист (пише книжку для дітей).

При цьому стрижнем характеру Анни Кареніної є чесність, відвертість, щирість і навіть певною мірою безкомпромісність, викликана категоричним неприйняттям філософії фальші й лицемірства. Саме тому героїню зневажають представники вищого світу, члени гуртка «партії крокету» Бетсі Тверської, які живуть за законами подвійної моралі й не піднімаються вище рівня банальних світських турбот і розваг. Аристократична верхівка не може пробачити Анні порушення «правил пристойності» і тієї відкритості й рішучості, з якою вона розриває узи шлюбу «не з любові», не приховуючи своїх почуттів до Вронського.

Як автор «сімейно-суспільного роману», Толстой аналізує не лише соціальні, зумовлені історичними обставинами, а й психологічні чинники, які зруйнували і другу сім'ю Анни. Історія розвитку взаємин Анни й Вронського, «блискучого офіцера» з родини спадкових дворян, людини освіченої, але налаштованої брати від життя насамперед приємне й не поступатися ним навіть заради любові, представлена в романі від моменту зародження любовного почуття до його розпаду.

Змалювання життя Анни й Вронського в Москві, Петербурзі, Воздвиженському, облаштування спільного дому, подорожі Італією, відвідин майстерні художника Михайлова овіяне атмосферою закоханості, поезією натхнення, розквіту почуттів. І водночас розділи роману, в яких ідеться про щасливе й благополучне життя закоханих, сповнені справжньої шекспірівської трагедійності.

Для Анни весь світ зосередився в одній точці – любові. «Моя любов стає все пристраснішою і себелюбнішою», «у мене все в ньому одному», –



думає вона про Вронського. Тимчасом для молодого графа щире, сильне почуття до Анни є лише одним з епізодів життя, котрий він оцінює як «*піщинку з тієї гори щастя, на яку... очікував*». Маючи на меті показати передбачуваність, визначеність трагічного фіналу їхніх стосунків, Толстой ще до епізоду знайомства з Анною розкриває сутність Вронського через подвійну характеристику – з погляду його матері і з точки зору «об'єктивного» автора. «Голос» матері злегка забарвлений авторською іронією: «*Вронський задовольняв всі побажання матері. Дуже багатий, розумний, знатний, на шляху блискучої воєнно-придворної кар'єри і чарівна людина. Не можна було нічого кращого бажати*». «Голос» відстороненого оповідача звучить саркастично: «*Одруження для нього ніколи не здавалося можливістю. Він не тільки не любив подружнього життя, але в сім'ї, і особливо в чоловікові, за тією загальною думкою холостяцького світу, в якому він жив, він уявляв собі дещо чуже, вороже, а більш за все – смішне*».



О. Самохвалов. Ілюстрація до роману «Анна Кареніна»

У стосунках з коханим «головною турботою» Анни була вона сама – «*наскільки вона дорогá Вронському, наскільки вона може замінити йому все, що він залишив. Вронський цінував це бажання, яке зробилося єдиною метою її життя, бажання не тільки подобатися, а й служити йому, але водночас і гнітився тими любовними тенетами, якими вона намагалася облутати його*». Розірвавши пута шлюбу з розрахунку, Анна повстає проти задушливого світу удаваності й фальші, почуття кохання пробуджує найкращі риси її натури, але водночас виявляє «егоїзм пристрасті», який призводить до відчуження у взаєминах з Вронським, а відтак – до розриву й трагедії.

Як тонкий психолог, Толстой показав, що трагізм становища героїні спричинений також наругою над її материнськими почуттями й загострюється тяжкими роздумами про долю восьмирічного сина, якого вона змушена була залишити в домі чоловіка. «*Без сина не може бути для мене життя навіть із тим, кого я люблю*», – думає Анна.

Nota bene. З образом Анни Кареніної пов'язані надзвичайно важливі морально-філософські проблеми, які пронизують усю творчість Толстого. У романі в нерозривній єдності співіснують питання про *право особистості* на свободу почуття й свободу самовизначення та питання про *відповідальність* людини за свої вчинки. Почуття провини й «потривоженого сумління», що переживає Анна, будучи за своєю природою людиною шляхетних міркувань і намірів, пояснюються саме неможливістю знайти *моральну опору* в оточуючому середовищі під час пошуку відповіді на ці питання. Чи можна збудувати щастя на нещасті інших? Як повинна чинити людина в ситуації вибору між здійсненням власних



(нерідко егоїстичних, але часом і цілком гідних) намірів і дотриманням високих закономірностей моралі, вироблених людською цивілізацією? Хто винен у тій драмі, учасниками якої стали Анна Кареніна, її діти, Олексій Олександрович Каренін, Вронський, котрий, переживши крах кохання і самогубство Анни, рветься «під кулі», на війну в Сербії? Текст роману «опирається» виведенню з нього однозначних відповідей. У творі Толстого кожний герой є носієм своєї правди, яка вступає в діалог з правдою інших. —

Каренін: чи має машина живу душу?

Особливістю роману «Анна Кареніна» є те, що автор у ньому виступає водночас і як прокурор, і як адвокат своїх героїв. Характерним у цьому плані є не лише образ Анни, а й образ Кареніна. Серед головних героїв твору чиновник високого рангу Олексій Олександрович Каренін – єдина зовні неприваблива людина. Негарна хода, неприємна для оточуючих звичка хрустити пальцями під час розмови, «тихий тонкий голос», вуха, що кумедно підпирають круглий капелюх, «згаслі очі» – усе це справляє невідгідне враження, налаштовує читача на певний лад. Утім, є обставина, що має насторожити: таким є Каренін на погляд дружини, яка ніколи не любила його і сприймала свій цілком благопристойний в очах вищого світу шлюб як важкий тягар. Такому сприйняттю зовнішності відповідає й оцінка особистісних рис Кареніна, що також іде від Анни: *«Це не людина, а машина, і зла машина, якщо розсердиться»*. Аристократичний, освічений Каренін, який розуміється на політиці, цікавиться філософськими й богословськими питаннями, у світлі сприйняття дружини постає духовно й емоційно неповноцінною особистістю.

Подробиці. Досить складний і неоднозначний образ Кареніна, звісно, не вичерпується «точкою зору» Анни. Графиня Лідія Іванівна, наприклад, сприймає Олексія Олександровича зовсім інакше: *«Кареніна вона любила за нього самого, за його високу незрозумілу душу, за утішний для неї тонкий звук його голосу з його протяжливими інтонаціями, за його стомлений погляд, за його характер і м'які білі руки з напухлими жилами»*.



К. Рудаков. Ілюстрація до роману «Анна Кареніна»

Так зіштовхуються два погляди на одну й ту саму людину, за яких одні й ті самі риси її особистості, зовнішності оцінюються абсолютно протилежно: черства душа Кареніна / «висока незрозуміла» душа; неприємний «тонкий» голос / «утішний» «тонкий звук його голосу»; «згаслі очі» / «стомлений погляд»; злий характер / приємний для оточуючих характер; Каренін – неживий «механізм» або «лялька» / Каренін привабливий «сам по собі» як людина. Змальовуючи Кареніна, автор цілком послідовно дотримується художнього прийому «багато-ракурсного бачення». —

Олексій Олександрович Каренін уникає тієї реальності, що пов'язана з емоційною сферою життя людини, сферою почуттів.

Вважаючи службу справжнім життям, він сприймає сімейні стосунки лише як відлуння, відблиск дійсності.

Один із дослідників висловив думку, що в самому прізвищі Каренін уже закладена ідея «кар'-ери». Олексій Олександрович мислить себе людиною «державною», хоча є всі підстави назвати його людиною «казенною». Безплідні, але зовні цілком респектабельні службові проекти, участь у департаментських інтригах, формалізм, шанобливе ставлення до сили «параграфу» й «пункту» бюрократичних паперів виявляють сутність цього героя, його функцію «гвинтика» державного устрою. Однак внаслідок страждань, спричинених сімейною драмою, Каренін переживає моральний перелом. У «злій міністерській машині» прокидається душа, озлобленість і жага помсти поступається бажанню зрозуміти вчинок дружини. Прагнучи зберегти сім'ю, Каренін пише Анні листа: *«Я не вважаю себе вправі розривати ті узи, якими ми пов'язані... Сім'я не може бути зруйнована з примхи, свавілля або навіть зі злочину одного із подружжя, і наше життя має йти, як воно йшло раніше. Це необхідно для мене, для Вас, для нашого сина»*. Це «був золотий міст для повернення», – зазначає оповідач.

Здатність прощати виявляє моральну основу вчинків Кареніна, надає цьому образу узагальненого, суто толстовського тлумачення. У сцені примирення Олексія Олександровича з Вронським біля ліжка хворої Анни, що знаходиться на межі життя і смерті, звучить одна з найважливіших думок Толстого: не жорстоке засудження, а «прощення ближнього», примирення очищують душу, дають нові сили. Каренін *«раптом відчув, що те саме, що здавалося нерозв'язним, коли він засуджував, докоряв і ненавидів, стало просто і ясно, коли він прощав і любив»*. Саме тоді момент «прозріння» настає і для Вронського, який раптом усвідомлює *«його [Кареніна] висоту і своє приниження, його правоту і свою неправду»*. Молодий граф розуміє, що його суперник був великодушним у своєму горі, тимчасом як сам він «був ницим, дріб'язковим у своєму обмані». Слово «великодушний» як характеристика Кареніна з'являється в романі не один раз. Варто звернути увагу на те, що «великодушною» назве поведінку чоловіка в ситуації розлучення і сама Анна.

Як і Анна, Каренін страждає. Однак цей герой не просто намагається знайти вихід з глухого кута суперечностей і обставин, а шукає вихід моральний, через прощення й милосердя, вихід, який відповідає духу християнського вчення.

Костянтин Левін: історія шукань

Морально-психологічна проблематика роману найяскравіше проступає в тій царині «лабіринту зчеплень» (Л. Толстой), яка композиційно поєднує сюжетні лінії Анни Кареніної та Костянтина Левіна.

Подробиці. У XIX ст. твір Толстого досить часто визначали як «два романи в одному» («Анна», «Левін»), що бездоганно написані, але слабо між собою пов'язані. У відповідь на таке нерозуміння авторського задуму Толстой в одному з листів читачеві наголосив, що пишається «архітектурою» роману й зокрема тим, що не видно, де «замок склепіння», бо у творі все тримається не на фабулі, не на взаєминах осіб, а на внутрішніх зв'язках ідей і мотивів.



З історією Костянтина Левіна асоціюється важлива для Толстого й послідовно проведена в його творчості тема життєвих шукань і самовдосконалення особистості. У цьому образі письменник відобразив шлях власного духовного розвитку, що надало роману підвищеної емоційності, психологічної достовірності й сповідальності. —

«Обрання шляхів» – внутрішня тема історії життя фактично всіх провідних персонажів роману «Анна Кареніна», але першорядного значення вона набуває в змалюванні Костянтина Левіна, який прагне жити «за сумлінням».

Заможна людина, багатий землевласник, поміщик Левін, що більшу частину життя провів далеко від міста, серед природи, в оточенні селян, незручно почувається в розкішних вітальнях, ресторанах і клубах. В аристократичному середовищі Левін справляє враження «дивака», який, надто захопившись господарськими клопотами, потрапив під «владу землі»: *«Тепер він, ніби проти волі, все глибше й глибше урізувався в землю, як плуг, так що вже й не міг вибратися»*. Левін віддає чимало сил упорядженню свого маєтку, пошуку нових, прогресивних способів господарювання, опікується тим, щоб придбати молотарку, зберегти худобу, відновити насінний фонд, вчасно розпочати жнива, скосити жито й овес тощо.

Морально-філософська спрямованість надає шуканням героя особливо-го забарвлення. Він намагається провадити господарські перетворення не лише з точки зору економічного розрахунку, а й з урахуванням нових відносин між господарем і робітником. Однак утопічні сподівання й ілюзії Левіна, його своєрідний проект «порятунку Росії» завершуються крахом: селяни не довіряють йому, не бачать зиску працювати на пана. Акцентуючи увагу читача на зростанні душевної тривоги героя, Толстой неодноразово відзначає, що на цьому відрізку «шляху шукань» Левін губиться у власних думках, заперечує власні переконання і знову повертається до них: *«міркування приводили його у сумніви», «його знемагає плутанина понять, невдоволення собою, стид перед чимось»*.

Після одруження й народження сина, у часи сімейного щастя нескінченні пошуки сенсу буття ще більше загострюються. *«Без знання того, що я таке і навіть я тут, не можна жити. А знати я цього не можу, а значить не можна жити»*, – розмірковує Левін. Нестерпно страждаючи від цього незнання, дійшовши в сумнівах навіть до думки про самогубство, він, однак, *«впевнено прокладав свою особливу, визначену дорогу в житті»*. Так мотив «плутанини» змінюється мотивом «прокладання шляхів», відбиваючи ідею руху вперед.

Особливе місце в історії пошуків сенсу життя Левіним посідають ті сторінки роману, що присвячені «знайденню відповіді». У сюжетно-композиційному плані зустріч Левіна з селянином Федором під час збирання врожаю і розповідь про двох мужиків можна вважати кульмінаційною точкою у



О. Адлер. Ілюстрація до роману «Анна Кареніна»

філософському плані твору. «Тож так, значить – люди різні; одна людина тільки для потреб своїх живе, тільки черево набиває, а Фоканич – правдивий старий. Він для душі живе. Бога пам'ятає», – пояснює Федір.

«Як Бога пам'ятає? Як для душі живе?» – майже скрикнув Левін». Істина, яка відкрилася героєві в розповіді селянина, справила на нього враження «чуда», «світла», що спонукало до роздумів про добро і правду. «Нове радісне почуття охопило Левіна». Він раптом усвідомлює, що до всіх філософів, до Канта мрія про життя для душі, для добра живе у звичайній людині. Добро, розмірковує Левін, душевна вимога людської натури. Добро вище за розум. Прагнення до нього вічне. Добро безкорисливе. «Якщо добро має причину, воно вже не добро; якщо воно має наслідки – нагороду, воно теж не добро». До розділів роману, присвячених моральному прозрінню Левіна, майже в повному обсязі увійшли основні положення філософських і публіцистичних творів Толстого, записи з «Щоденника» про добро, чесноти, віру, моральне самовдосконалення людини як про силу, яка змінить світ.

Подробиці. Специфіка соціально-психологічного роману «Анна Кареніна» полягає в тому, що широкий комплекс морально-філософських і соціальних проблем тісно пов'язаний у ньому з центральними питаннями кохання, шлюбу, складних сімейних стосунків. У цьому творі Толстой розглядає сімейне життя з точки зору найвищих християнських моральних ідеалів і вимог. Найкращі ліричні сторінки роману присвячені змалюванню зворушливої любові Левіна й Кіті, радості очікування зустрічі, стрімкого й водночас несміливого освідчення, взаєморозуміння, взаємоповаги, самозабуття, самозречення. Для Левіна любов, родина, сімейні стосунки – незаперечні цінності. Тимчасом як егоїстичне начало в любові Анни «зсередини руйнує» її життя, любов Левіна, навпаки, змінює героя, наповнює світлом. «Чиста», альтруїстична любов Левіна до Кіті, їхнє щасливе подружжя – своєрідна антитеза згубній егоїстичній пристрасті Анни, двом її нещасливим шлюбом, що давало підстави критикам розглядати образи Анни й Левіна як антиподи. Утім, дотримуючись логіки Толстого, доречніше відшукати «внутрішній зв'язок» між цими образами. Левін так само, як і Анна Кареніна, гостро страждає від відсутності головного – найвищої моральної мети, яка поєднала б особисте й суспільне, привела б до абсолютної гармонії зі світом. —

Нова поетика

Складний комплекс морально-філософських проблем, який повністю трансформувалася жанр традиційного сімейного роману, набув у «Анні Кареніній» адекватного художнього втілення. Так само й психологічний аналіз, змалювання внутрішнього світу героїв, зображення характерів у їхньому розвитку й індивідуальній специфіці приборали тут нових, своєрідних форм.

Істотним є те, що авторські думки не подаються в романі Толстого у вигляді прямих авторських суджень, а доводяться до свідомості читача суто художніми засобами, через опис враження, яке той чи інший герой справляє на оточуючих. «Об'єктивність» такого роду (в дусі Флобера) спричинилася навіть до нерозуміння роману першими читачами й критиками, які, не помітивши новаторських відкриттів Толстого, побачивши в романі



«салонне» зображення «панських амурів», розгублено запитували: «Кому ж співчуває автор? Кого засуджує? Що хотів висловити своїм романом?»

«Якби ж я хотів сказати словами усе те, що мав на меті виразити романом, то я повинен був би написати роман такий самий, який я написав спочатку», – писав Толстой. Відповідь неможливо сформулювати в одній фразі; вона міститься в усій структурі роману, в «лабіринті зчеплень», у співвідношенні образів, мотивів, асоціацій, в узагальненому змісті епіграфа: *«Мне отмщение, и Аз воздам»*.

Особливістю нового поетичного стилю роману «Анна Кареніна» є його розгалужений асоціативний план, який створюється системою пов'язаних між собою образів-метафор, «ключових» слів і мотивів. Почуття тривоги, розгубленості, відчаю, властиве роману в цілому, виражається через символічний підтекст «ключових» міфологем «плутанини», «виру», «безодні», «павутиння», які, з одного боку, виступають як лейтмотиви композиційних частин роману, а з другого – є засобом місткої психологічної характеристики персонажів або ж певного етапу їхнього життя.

У «лабіринті зчеплень» не меншу роль відіграє образ-мотив «залізничці» – символ трагічної «колії життя» Анни, який, окрім того, підтекстно виражає різноманітність важливих в авторській концепції понять: «зло» цивілізації, роз'єднання людей, нещастя, загибель, «тяжкий шлях», «розходження шляхів». На залізничному вокзалі відбулася перша зустріч Анни і Вронського, залізниця роз'єднала їхні життя назавжди.

Nota bene. Символічний шар роману «Анна Кареніна», його своєрідний метафоричний стиль склався не без впливу імпресіоністичної лірики Фета й філософської поезії Тютчева. А. Фет, з яким Толстого пов'язували дружні стосунки й повне взаєморозуміння, один з небагатьох оцінив роман «Анна Кареніна» як художнє відкриття, прорив у нову поетику інакомовлень, натяків, символів. Мала свої наслідки для історії створення роману й зустріч Толстого з Ф. Тютчевим, що відбулася влітку 1871 р. (до речі, на залізниці, у вагоні потяга), їхня чотиригодинна розмова про шлях цивілізації та її «згубні» впливи. У романі «Анна Кареніна» потрактування стихійної сили кохання як «фатального поєдинку» й загибелі жінки в цьому поєдинку підготовлене мотивами поезії Тютчева. —

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Центральною в романі «Анна Кареніна» є проблема...

- А. ...нерівності різних верств російського суспільства.
- Б. ...помсти.
- В. ...реформ селянського життя.
- Г. ...розпаду сім'ї.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Сюжет роману «Анна Кареніна» завершується...

- А. ...закоханістю Анни у Вронського.
- Б. ...втечею Анни від чоловіка й сина.
- В. ...залізничною катастрофою, в яку випадково потрапила Анна.
- Г. ...самогубством Анни на залізниці.



3. Укажіть правильне продовження твердження.
Своєрідним автобіографічним портретом письменника в «Анні Кареніній» виступає...

- А. ...образ Анни.
- Б. ...образ Вронського.
- В. ...образ Кареніна.
- Г. ...образ Левіна.

II рівень

1. Укажіть неправильне продовження твердження.
У романі «Анна Кареніна» розповідається історія жінки, яка...
 - А. ...переступила через загальноприйняті правила.
 - Б. ...повстала проти світських умовностей.
 - В. ...скоїла кримінальний злочин.
 - Г. ...стала жертвою власних пристрастей і безжальних законів вищого світу.
2. Укажіть правильне продовження твердження.
Паралельно до любовної лінії Анни Кареніної Толстой розвиває змістовно й художньо рівноцінну їй лінію...
 - А. ...сімейного життя Облонських.
 - Б. ...духовних шукань Левіна.
 - В. ...історії російської залізниці.
 - Г. ...життя великого міста.
3. Укажіть неправильне продовження твердження.
Мотивний образ залізниці в романі «Анна Кареніна» символізує...
 - А. ...трагічну «колію життя» Анни.
 - Б. ...духовно-ідейне роздоріжжя.
 - В. ...прогрес цивілізації.
 - Г. ...«зло» цивілізації.
 - Д. ...руйнівні сили, що роз'єднують людей і несуть нещастя й загибель.

III рівень

1. Визначте найважливіші риси характеру Анни Кареніної. Що означає метафоричний символ «вогонь життя», який є визначальним в образі цієї героїні?
2. Який комплекс ідей письменник вклав в образ Левіна?
3. Знайдіть приклади виявів «діалектики душі» в романі. Які висновки щодо внутрішнього стану героїв або рис їхніх характерів можна зробити на основі цих прикладів?

IV рівень

1. Чому любов-пристрасть Анни й Вронського обернулася трагедією?
2. Порівняйте образи Анни Кареніної та Костянтина Левіна. Яку функцію виконує в романі принцип паралельного розвитку двох сюжетних ліній і, відповідно, двох образів?
3. Як ви розумієте зміст епіграфа до роману? Розкрийте зв'язок між ним і авторською концепцією долі головної героїні. Які художньо-сміслові функції виконує цей епіграф?

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації: «Роман Л. Толстого "Анна Кареніна" та його кіноекра-





нізації»; «Пошуки жіночого щастя в романах "Анна Кареніна" Л. Толстого та "Пані Боварі" Г. Флобера».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Чим «Анна Кареніна» відрізняється від типового сімейно-психологічного роману?
2. У чому полягає сутність толстовського протиставлення «пристрастей тіла» і «пристрастей душі», покладеного в основу концепції роману «Анна Кареніна»?
3. Визначте й прокоментуйте «ключові» міфологеми роману «Анна Кареніна».

Темі творів: «Історія трагічного кохання Анни Кареніної»; «"Діалектика душі" в романі "Анна Кареніна"»; «Анна і Левін: два шляхи пошуків людського щастя».

Скарбниця філолога

РОМАН-ЕПОПЕЯ «ВІЙНА І МИР»

Історія створення

Роман «Війна і мир» був створений протягом 1863–1869 рр., хоча робота над ним розпочалася значно раніше. 1856 р. Толстой задумав написати твір про декабриста, який повертається із сибірського заслання. З часом замість задуманої повісті про декабриста народився чотиритомний роман про долю цілої країни, про одну з переломних епох у житті Росії.

Роман-епопея

Більшість дослідників погоджується з тим, що «Війна і мир» – це роман-епопея. Є й інше, менш розповсюджене, визначення жанру твору Толстого – історична епопея.

Надзвичайна складність і розмаїтість проблематики, поєднання історичних сцен і картин звичаїв, трагедійних і ліричних мотивів, психологічних етюдів і філософських коментарів, змалювання «руху народів», універсальний погляд на історію, величезна кількість дійових осіб (історичних і вигаданих персонажів тут понад 500), неосяжний географічний простір роману, події якого відбуваються в Росії, Пруссії, Франції, Австрії, у столиці і в провінції, у партизанському лісі й на полі бою, – усе це вражає уяву читача, викликає в пам'яті величчя творіння людського генія. Думку про спорідненість свого роману з гомерівськими епічними творами висловлював і сам Толстой: «Без удаваної скромності – це як "Іліада"».

Давній епос, який ґрунтується на міфології, неможливо повторити, відтворити в первісному вигляді. Роман Толстого співвідноситься з класичною епопеею насамперед за принципом змалювання життя в його універсальному охопленні. Енциклопедичний підхід до зображення світу й людини поєднується у «Війні і мирі» з «об'єктивним», немовби поза втручанням автора, описом осіб і подій.

Філософія історії

Багато з розділів «Війни і миру» присвячені викладу філософії історії Толстого, хоча більш справедливим було б весь роман назвати розгорнутим філософським міркуванням письменника про закономірності людської історії та універсальні закони буття. Історичний процес розглядається автором роману-епопеї як процес життя, його стихійний, не підвладний волі конкретних людей розвиток. Однак у чому ж причина історичних подій, «руху» історії? Письменник пов'язує питання про хід історичного процесу з проблемою свободи і необхідності. За Толстим, офіційна наука не пояснила багатьох «парадоксів» історії (хрестові походи, Варфоломіївська ніч, Французька революція), оскільки не брала до уваги зв'язок, який існує між відносною свободою людини й зумовленою необхідністю історичного процесу. Людина є вільною (і навіть особисто відповідальною) у виборі вчинку, але водночас залежною від численних причин і подій. «Складання множини воль і свідомостей», сукупні дії людей виступають як рушійна сила історичного процесу, який сам є вираженням ідеї «необхідності», «визначеності», «зумовленості». Такий *історичний фаталізм* Толстого містив очевидне применшення ролі особистості в історії, але разом з тим «загострено» виражав думку про «соборну» єдність народу як головну рушійну силу. Ці теоретичні положення відбилися у змалюванні війни й висвітленні дій Кутузова й Наполеона в романі.

Подробиці. Філософським змістом наповнено багато символічних образів роману «Війна і мир». Так, з толстовською ідеєю вічного розвитку пов'язане видіння «живого глобуса», що примарився П'єру Безухову уві сні під час перебування в полоні. Поверхня кулі складалася з щільно стулених між собою крапель. Щохвилини краплі росли, зливалися, стискалися, зникали й знову з'являлися на поверхні. У цій метафорі «плинності», «загальної єдності» просвічує також філософська ідея «єднання» людей як головної мети історичного процесу. Толстой виокремлює три форми «єднання»: сім'я, народ, людство. —

«Супротивна людському розуму і всій людській природі подія...»

«Я не знаю жодного, хто писав би про війну краще від Толстого», — сказав Е. Хемінгуей.

Концепцію історії, проблему війни і миру розглянуто Толстим у найширшому філософському діапазоні. Мир і війна ототожнюються письменником з антитезою «життя і смерть». Краса життя, повнота людських відчуттів, чарівність радості буття — мажорна нота, яка постійно звучить у романі й щоразу вступає в протиборство з тривожною, лиховісною мелодією, що уособлює ворожу навалу, руйнує гармонію життя, зазіхає на священне право людини на мир і щастя.

Толстого як мислителя завжди приваблювала ідея «вічного миру». Авторська думка про можливість «вічного миру» відчувається вже в перших розділах твору. Ця ідея вразила П'єра Безухова в міркуваннях абата Морію. «Вічний мир можливий...» — поки що невпевнено говорить П'єр Андрію Болконському на вечорі в салоні Шерер. Теорія містичного й неминучого виникнення війн була глибоко чужою Толстому. Письменник переконливо викриває антигуманний характер війни як такої. Ось авторська



«передмова» до подій 1812 р.: «12 червня сили Західної Європи перейшли кордони Росії, і почалася війна, тобто здійснилася супротивна людському розуму і всій людській природі подія». Нещадними є слова Андрія Болконського, заперечення ним тези про війну як азартну гру: «Війна не люб'язність, а найгидкіша справа в житті, і треба розуміти це, а не гратись у війну».

Підґрунтя «Війни і миру», центральний «нерв» сюжету – військово-історичні події 1805, 1807, 1812 рр. У творі описано три головних військово-історичних епізоди, пов'язаних з цими датами: бій під Шенграбенем, Аустерліцька битва, Бородінський бій. Епізодам з історії, міркуванням автора на історичні теми присвячено сто вісімдесят шість з трьохсот тридцяти трьох розділів книги. До роману-епопеї входить понад сто масових і майже п'ятдесят «солдатських» епізодів. «Я прагнув писати історію народу...» – пояснював Толстой. «Війна і мир» є не лише геніальним відтворенням картин російської історії, своєрідною «воїнською повістю» Нового часу, а й схвильованою розповіддю про випробування людини, нації на моральну стійкість, на життєздатність.

Зв'язок, «зчеплення» (характерне слово Толстого; його повторює П'єр Безухов) приватного й суспільного життя персонажів є важливою особливістю роману-епопеї. На дорогах історії перетинаються шляхи толстовських героїв. Вітчизняна війна 1812 р. визначила знаменні повороти в житті П'єра Безухова, Андрія Болконського, Наташі Ростової... Великі й малі історичні події в романі відтворюються через сприйняття головних героїв, проходять через їхні душі й серця.

Подробиці. Такий принцип зображення історичної дійсності був важливим досягненням Толстого-художника. «Кожний історичний факт необхідно пояснювати через людину», – записав Толстой у щоденнику. Ще в ранніх «Севастопольських оповіданнях» письменник відмовився від зображення війни в псевдоромантичному дусі як події «з музикою і барабаним боем, з майорючими знаменами і гарцюючими генералами» і показав обличчя війни «в крові, у стражданнях, у смерті». Воістину трагедійними є картини загибелі сотень людей у воєнних сутичках, під час пожежі в Смоленську, у Москві, страждання полонених, горе мирних жителів. Читацьке почуття ненависті до війни посилюється й тим, що у війні гине один з улюблених героїв Толстого – Андрій Болконський. —

Кульмінація всього твору – Бородінський бій – визначальний момент у житті народу й головних героїв роману Андрія Болконського, П'єра Безухова, Наташі Ростової, усієї її родини.

Толстой змалював зростання патріотичного піднесення перед Бородінською битвою і ту «теплоту патріотизму», яку відчував П'єр Безухов у кожному російському солдатві перед боем. Моральна поразка передую політичному краху наполеонівської армії. Цю обставину оповідач постійно підкреслює: «Моральна сила французької атакуючої армії була вичерпана... Французька навала, немов розлючений звір, який був смертельно поранений у своїм розгоні, відчувала свою загибель... Прямим наслідком Бородінської битви було безпримична втеча Наполеона з Москви, повернення старою Смоленською дорогою, загибель п'ятсоттисячної навали і погибель наполеонівської Франції, на яку вперше під Бородіном була піднята рука сильнішого за духом противника».



Кутузов і Наполеон

У романі «Війна і мир» Кутузов і Наполеон протиставляються в усіх подробицях свого історичного й людського існування.

Відсутність «героїчності» в зовнішності Кутузова («проста стара людина», на обличчі «стареча лагідна усмішка»), його добродушність, батьківське піклування про побут солдатів контрастують з показним акторством Наполеона, що здебільшого зосереджений на фіксації враження, яке він справляє на оточуючих.

Разом з тим Кутузов і Наполеон – «дещо більше, ніж персонажі». Фігури російського й французького полководців виростають у символи двох різноспрямованих етичних сил. Розмірковуючи про мудрість і полководницький талант Кутузова, Андрій Болконський відзначає важливу рису головнокомандуючого – відмову від усього особистого, егоїстичного, спрямованого на задоволення марнославства. Кутузов *«розуміє, що є щось сильніше і значніше за його волю, – це неминучий хід подій, і він вміє бачити їх, вміє розуміти їхнє значення і з огляду на це значення вміє відмовлятися від участі в цих подіях, від свого власного бажання»*. На відміну від російського полководця, Наполеон відмежований від оточуючих стіною самолюбівання, обоження власного «я». Байдуже ставлення до людських страждань є стрижнем натурі французького імператора, змістом його романного образу. Подібно до багатьох російських письменників XIX ст. Толстой розвіяв «наполеонівський міф» з позицій моральної філософії.



Д. Шмаринів. Ілюстрація до роману «Війна і мир»

Чарівність і повнота життя. Наташа Ростова і Мар'я Болконська

«Чому ж цей роман називається “Війна і мир”?.. Автор змальовує нам безперервну війну, а мир коли ж буде?» – дивувався анонімний рецензент «Петербурзької газети» (1880). Війна і мир як універсальна антитеза планетарного життя осмислена Толстим у руслі уявлень про «два світи»: *світ, що існує, і світ належний*. Світ, що існує, – це життя людей з повсякденною суєтою, нерозумінням, ворожістю. Світ належний – це бажане існування людства на засадах добра, любові, справедливості, взаєморозуміння. «Явище війни» входить до складу поняття «світ (російською – “мир”), що існує».

Почуття повноти існування, радості буття властиве багатьом героям роману, але є персонаж, дух оптимізму в якому втілено найяскравіше. Це, безумовно, *Наташа Ростова*. Її образ немов випромінює тепло й світло. Так сприймає героїню Андрій Болконський. *«Весь світ розділений для мене на дві половини: одна – вона і там усе щастя, надія, світло; інша половина – усе, де її немає, там усе смуток і темрява»*, – говорить він П'єру. Наташа Ростова – один з найчарівніших образів у творчості Толстого й загалом у російській літературі XIX ст. Улюблена героїня





Д. Шмаринов. Ілюстрація до роману «Війна і мир»

письменника зображена у світлі ідеалів автора, його уявлень про жіночу красу, сімейне щастя, материнство.

Щирість, простодушність, емоційність, навіть стихійність життєрадісної вдачі Наташі немов урівноважуються спокійним, стриманим, розважливим характером княжни *Мар'ї Болконської*. Це, так би мовити, – інший бік того самого ідеального жіночого образу в романі. Духовний аристократизм княжни Мар'ї ґрунтується на переконанні в тому, що сенс життя полягає не в розкритті потаємних глибин власної особистості, а в неухильному виконанні обов'язку. В образі Мар'ї Болконської втілено толстовське тлумачення обов'язку як найпершої, найголовнішої із «справжніх чеснот».

«Жити для інших...»

Духовні шукання Андрія Болконського і П'єра Безухова

Головні герої роману Андрій Болконський і П'єр Безухов долають шлях пошуків і сумнівів. Князь Андрій переживає смугу розчарувань, гірких хибних думок, перш ніж досягає безперечну істину – жити треба так, *«щоб не для мене одного йшло моє життя»*. Інтерес до соціальних питань і насамперед до моральних проблем притаманний і П'єру Безухову. *«Що погано? Що добре? Що треба любити, що ненавидіти? Для чого жити і що таке я?»* – запитує він себе.

Андрія і П'єра пов'язує спорідненість душ. Друзі зустрічаються на різних етапах життя, у години розчарувань, щастя, надій, напередодні Бородінського бою...



Д. Шмаринов. Ілюстрація до роману «Війна і мир»

Одним з переломних моментів духовної біографії *Андрія Болконського* є перегляд усталених уявлень, відмова від шанобливих мріянь. Поранений на полі Аустерліца, лежачи майже непритомний на землі з дrevком від прапора в руді (знамено захопили французи), герой бачить Наполеона, який, вказуючи на нього, з театральною пишномовністю промовляє: *«Ось прекрасна смерть!»*. Високе небо Аустерліца як символ божественної суті життя допомагає князю Андрію відчутти марність дрібних людських пристрастей. *«Над ним уже не було нічого, крім неба, – високого неба, не ясного, але проте безмірно високого, з повільними сірими хмарками на ньому. “Як тихо, спокійно і урочисто, зовсім не так, як я біг, – подумав князь Андрій, – не так, як ми бігли, кричали й билися; зовсім не так, як з лю-*



тими і зляканими обличчями тягли один у одного банника француз і артилерист, – зовсім не так повзуть хмарки по цьому високому безкрайому небі. Чому ж я не бачив раніш цього високого неба? І який я щасливий, що пізнав його нарешті. Так! усе пусте, усе омана, крім цього безкрайого неба. Нічого, нічого нема, крім нього. Але й того навіть нема, нічого нема, крім тиші, заспокоєння. І хвалити Бога!..” Особистість французького імператора втрачає для Болконського свій героїчний ореол: «У цю хвилину Наполеон здавався йому такою маленькою, нікчемною людиною порівняно з тим, що відбувалося тепер між його душею і цим високим, безконечним небом із хмарками, що пливли по ньому».

Духовна криза князя Андрія поглиблюється після смерті дружини. Однак народження дитини, що залишилася без матері, примушує героя поглянути на життя по-новому, оцінити його благодать, радіти простим земним подіям. Болконський починає займатися господарством, виховує сина, поліпшує побут селян, але досить скоро таке життя починає здаватися йому надто спокійним, позбавленим чогось дуже важливого. Князь Андрій шукає відповіді на питання про сенс буття, про призначення людини у світі.

У житті «шукаючих» героїв Толстого досить часто філософська бесіда виступає тією реальною подією, яка все змінює. Такою, зокрема, є розмова Андрія і П'єра на поромі в Богучарові. Краса природи, зоряна ніч в Отрадному, закоханість у Наташу Ростову пробуджують внутрішні сили князя Андрія. Тим часом плетениця випробувань не закінчується. Переживши розчарування в коханні, драму «одруження, яке не відбулося», не знайшовши сенсу й у державній реформістській діяльності комісії Сперанського (її членів турбувало лише особисте благополуччя), Болконський через негативний досвід приходить до більш широкого погляду на життя. Визначним етапом його духовного пошуку стала Вітчизняна війна 1812 р. – участь у військових діях, служба під керівництвом видатного полководця Кутузова, осмислення служіння народу, країні, окремій людині як великої мети. Життєвий шлях князя Андрія обривається рано. Смертельно поранений на Бородинському полі, він помирає на руках Наташі й княжни Мар'ї, заспокоєний і примирений.

Пройшовши через життєві випробування (масонство, участь у Бородинській битві, блукання спустошеною, спаленою Москвою, думки про вбивство Наполеона як тирана «всієї Європи», полон), ставши учасником всенародної боротьби з іноземною навалою, **П'єр Безухов** також доходить до власних вистражданих морально-філософських уявлень про добро і зло, про щастя. Особливу роль у долі П'єра відіграла зустріч у полоні із солдатом-селянином Платоном Каратаєвим. Сприймаючи полон як належне й неминуче, Каратаєв підкорюється долі, живе в любові до всіх і кожного: до П'єра, товаришів, французів, до свого «лілового песика». У свідомості П'єра з Каратаєвим



Д. Шмаринов. Ілюстрація до роману «Війна і мир»

асоціювалася ідея «кола», «кулі», «круглого» як об'єднуючого начала, завершеної гармонії, безконфліктного, спокійного, а іноді й покірного існування.

Nota bene. Пасивну філософію Платона Каратаєва найчастіше розглядають як підтвердження толстовської історичної і філософської ідеї фаталізму. Певною мірою це справедливо. Важливіше, проте, зазначити, що Толстой поетизує не абстрактну, умоглядну ідею, а властиву Каратаєву повноту світовідчуження, уміння бачити й приймати життя таким, яке воно є. Саме такий «урок» Каратаєва засвоює П'єр. —

Після повернення з полону Безухов відчуває себе внутрішньо іншою, більш мудрою і цільною людиною, перед якою відкрився сенс багатьох життєвих явищ. *«Кажуть: нещастя і страждання, – сказав П'єр. – Так якщо б зараз, цієї ж хвилини мені сказали: хочеш залишатися, чим ти був до полону, або спочатку пережити все це? Заради Бога, ще раз полон і кінське м'ясо. Ми думаємо, як тільки нас викине із звичайної доріжки, що усе пропало; а тут якраз тільки починається усе нове, добре...»* Толстой вважав правильне уявлення про щастя найнеобхіднішою умовою належного виховання людини – громадянина, патріота своєї країни, гармонійної особистості. У філософській концепції письменника щастя визначається як «життя для інших». Після пережитих потрясінь і розчарувань П'єр викладає в богучарівській розмові з князем Андрієм суть свого морального відкриття: *«Жити тільки так, щоб не робити зла, щоб не розкаюватись, цього мало. Я жив так, я жив для себе і занастив своє життя. І тільки тепер, коли я живу, принаймні намагаюся (зі скромності виправився П'єр) жити для інших, тільки тепер я зрозумів усе щастя життя».*

Спосіб існування, заснований на прагненні до особистого блага, розрахунку й егоїзмі, є в романі мішенню сатири й викриття. Толстой критично зображує побут і звичаї придворної знаті (салон Анни Павлівни Шерер, князь Василій, Елен і Анатоль Курагіни). Обмеженість громадського кругозору, вузькість особистих інтересів, лицемірство, позерство й розбещеність станової верхівки, як постійно наголошує оповідач, є наслідком не лише розкошів і неробства, а й низьких моральних норм людей.

«Діалектика душі»

Герої Толстого переживають численні події, великі й малі, значні й незначні, але кожна з них осмислена в перспективі всього життя персонажа. У «Війні і мирі» з надзвичайною художньою силою передається динаміка особистості, те, що сам автор називав «плинністю» характеру. У розмаїтті й розвитку властивостей своєї натури постають перед читачем як головні герої роману, так і другорядні, епізодичні. Складні душевні переживання героїв передаються Толстим через внутрішні монологи, діалоги-спори, через так звані безсловесні стосунки, які виражаються за допомогою жестів, зовнішньої реакції, через змалювання стану людини, що перебуває сам на сам зі своїми роздумами й болем. Внутрішній монолог – найважливіший і дуже характерний для Толстого засіб психологічного аналізу, «діалектики душі». Про абсолютно унікальний тип реалізму письменника, його вміння «створювати» неповторну, «зриму» художню



дійсність писав С. Цвейг: «Коли його читаєш, здається, що дивишся крізь відкрите вікно у справжній світ».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Роман «Війна і мир» був створений Л. Толстим упродовж...
А. ...1863 р.
Б. ...1863–1866 рр.
В. ...1863–1869 рр.
Г. ...1869 р.
2. Як визначається жанр роману «Війна і мир»? Чому?
3. Укажіть приблизну кількість дійових осіб цього твору.

II рівень

1. Який епізод є кульмінацією сюжету «Війни і миру»?
2. Назвіть видатні історичні постаті, зображені в романі Л. Толстого. Як інтерпретує їх письменник?
3. Прокоментуйте назву роману «Війна і мир» і поясніть її зв'язок з центральною проблематикою твору.

III рівень

1. Як у романі «Війна і мир» розробляється тема війни?
2. Які моральні, суспільні й філософські проблеми письменник порушує в романі «Війна і мир»? Чому, на вашу думку, цей твір зажив великої слави?
3. Схарактеризуйте центральних персонажів роману Толстого.

IV рівень

1. Як у романі «Війна і мир» розробляється наскрізна у творчості Л. Толстого тема пошуку шляхів духовного самовдосконалення?
2. Визначте найважливіші філософсько-художні відкриття роману «Війна і мир».
3. Поясніть зміст наведених нижче висловлювань Л. Толстого і дайте їм власну оцінку:
 - «Знати Бога й жити – одне й те ж саме. Бог є життя».
 - «Простота є головною умовою краси моральної».

Теми рефератів: «Новаторство Л. Толстого у відображенні війни»; «Сенс життя й сутність щастя в уявленні героїв роману "Війна і мир"».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИВЧЕНОГО

1. Визначте основні особливості розвитку реалізму в російській літературі XIX ст.
2. Який епізод біографії Ф. Достоєвського став поворотним у його житті й творчості?
3. Як ви гадаєте, на чому ґрунтувалися висновки деяких літературних критиків XIX ст. про те, що Достоєвський є «жорстоким талантом» російської літератури?
4. Визначте жанр роману «Злочин і кара». Обґрунтуйте свою думку.
5. У чому полягає нетиповість злочину Раскольникова?

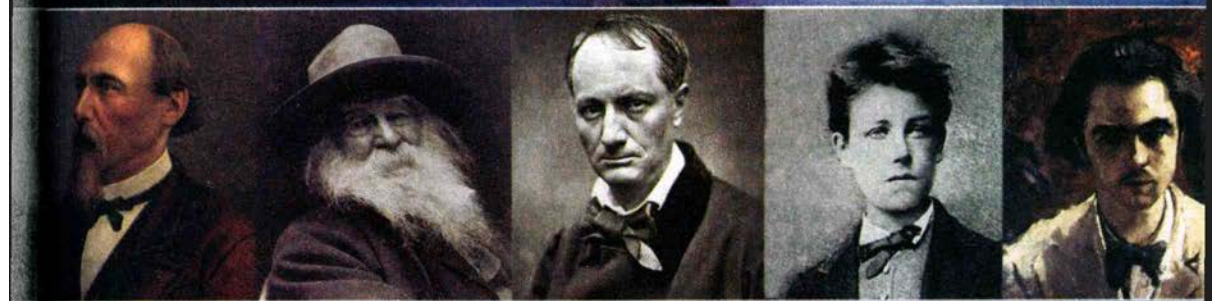





6. Які християнські цінності втілені в образі Соні Мармеладової?
 7. Доведіть, що Л. Толстой справив великий вплив не лише на літературу, а й на суспільну думку Росії XIX ст.
 8. Які моральні проблеми порушував Л. Толстой у своїй творчості?
 9. Визначте тему, жанр і головні особливості побудови роману «Анна Кареніна».
 10. Розкрийте основні риси характеру Анни Кареніної. Як осмислюється в романі її любовна пристрасть?
 11. Яку функцію в романі «Анна Кареніна» виконує лінія Костянтина Левіна?
 12. Чим відрізняється психологізм Л. Толстого від психологізму Ф. Достоевського?
- Групова робота.** Розбившись на групи, виконайте запропоновані завдання.
- А. Знайдіть у романі «Анна Кареніна» приклади виявів «діалектики душі».
 - Б. Знайдіть у романі «Анна Кареніна» приклади створення символічного підтексту.
 - В. Дослідіть зв'язок між портретними характеристиками Анни Кареніної та її вдачею.
 - Г. Підготуйте інсценізацію одного з уривків роману «Анна Кареніна» (за вибором).
 - Д. Підготуйте перелік запитань для дискусії за романом «Анна Кареніна».



ЧАСТИНА ДРУГА



*Традиції
і новаторські зрушення в поезії
середини – другої половини ХІХ ст.*



ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОВІДНИХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ ПОЕЗІЇ СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

Усі роди літератури – епіка, лірика й драма – є складовими загального літературного процесу, але за різних епох і в різних художніх напрямках роль, яку кожний з них відіграє в цьому процесі, змінюється; по-різному складаються й відносини між ними, аж до того, що в певні епохи їхній розвиток набуває різного характеру й спрямування. До таких літературних епох належить середина XIX ст.

Початок і принаймні перша третина XIX ст. ознаменувалися яскравим розквітом ліричної поезії. Це доба романтизму, яка, безперечно, належить до великих поетичних епох в історії європейської та американської літератур. Однак середина XIX ст. характеризується домінуванням в літературі прози. Це вже доба реалізму – художньої системи, глибоко відмінної від романтизму, зокрема й тим, що на перший план вона висунула прозові жанри, до яких перейшла провідна роль у поступі літератури. Наприкінці XIX ст. знову відбувається піднесення поезії, пов'язане з кризою реалізму й виникненням нових літературних течій – символізму, неоромантизму й імпресіонізму, які нині нерідко об'єднують під спільною назвою «ранній модернізм».

У другій половині XIX ст. простежується різноспрямованість руху поезії і прози в багатьох зарубіжних літературах. Чи не найвиразніше вона виявилася в тогочасній французькій літературі. Приблизно до 1848 р. ця література становила художню єдність у тому розумінні, що і поезія, і проза, і драматургія в ній дотримувалися спільної, романтичної, системи творчості. У другій половині століття шляхи прози й поезії у Франції розійшлися. Провідне спрямування розвитку прози визначили реалізм і типологічно споріднений з ним натуралізм, а поезія, на яку ці художні напрями майже не поширилися, розвивалася в річищі романтичної традиції.

Загалом європейська й американська поезія середини XIX ст. витворила строкату динамічну панораму різних течій і тенденцій, що рухалися паралельно й перехрещувалися, взаємодоповнювалися й протистояли одна одній. Однак з часом відбулося виокремлення певних «силових ліній» – провідних течій і тенденцій, які, зрештою, визначили вектори руху й структуру тогочасної поезії. До них належать:

- *пізньоромантична течія*, що в середині XIX ст. переважала в поезії багатьох країн, зазнаючи дедалі відчутнішої трансформації, сутність якої полягала передусім у переростанні романтизму в неоромантизм і символізм;

- *реалістична поезія*, що була представлена майже в усіх тогочасних літературах, але, за деякими винятками, не стала домінуючою;

- *неоромантична, символістська й імпресіоністична поезія*, що зародилася в зазначений період, але розквіту набула вже в останні десятиліття XIX – на початку XX ст.

В історії зарубіжної поезії XIX ст. особливий інтерес становить **французька поезія**, що пережила справді дивовижну метаморфозу. На початку століття вона перебувала у стані занепаду, який був настільки очевидним, що в Європі поширилася думка про французів як народ за природою своєю непоетичний. Однак річ не в «природі народу», а в тому, що у XVIII ст.



Франція була центром Просвітництва, самовпевнений раціоналізм якого в розумовому й духовному житті висушував ґрунт, необхідний для розвитку ліричної поезії. Відродження й початок піднесення поезії у Франції пов'язані з романтизмом, утвердження якого відбувалося в цій країні уповільнено й завершилося лише в період Реставрації (1814–1830). У 20–40-х роках французька романтична поезія сягає високого рівня розвитку, але ще не виходить на перший план, не стає чинником першорядного значення.

Бурхливий розвиток французької поезії припадає на другу половину XIX ст. На тогочасному європейському тлі її вирізняє найбільш інтенсивний пошук нових засобів і форм вислову, творення нової поетичної мови. У Франції з'являються митці, які здійснюють переворот у національній і європейській поезії, змінюють спрямування її руху, відкривають нові можливості поетичного слова. У зв'язку з цим змінюється й роль французької поезії в європейській літературі – у другій половині XIX ст. вона поступово стає центром поетичного життя континенту й дедалі більше впливає на поезію інших країн. Усе це пов'язано передусім з течією *символізму* і з «великими символістами», як традиційно називають у Франції поетів Ш. Бодлера, С. Малларме, А. Рембо та П. Верлена.

У середині ж XIX ст. найпоширенішою течією у французькій поезії залишався романтизм. До 1885 р. тривала творчість В. Гюго, найвидатнішого французького поета-романтика. З романтизмом пов'язаний і Ш. Бодлер, зачинатель символізму, а також група «Парнас» (Ш. Леконт де Ліль, Ж.М. Ередіа, Т. Готьє, Т. Банвіль, А. Сюллі-Прюдом та інші), яка є одним з найвизначніших явищ у французькій поезії другої половини XIX ст. Утім, *парнасізм* швидше передував згаданому вище перевороту, ніж був у ньому безпосередньо задіяний.

У критиці й науковій літературі парнасізм тлумачиться по-різному. Часто його визначають як антитезу, заперечення романтизму, і для цього є серйозні підстави. Разом з тим, оскільки «парнасі» виступали проти суб'єктивізму в мистецтві й сповідували «об'єктивну поезію», в їхній творчості вбачають також повернення до класицизму або ж неокласицистичну течію. Таке розуміння парнасізму було властиве, зокрема, українським неокласикам 20-х років XX ст. Так, формулюючи класичний ідеал поезії, М. Зеров писав:

Класична пластика, і контур строгий,
І логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередіа,
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я.

Насправді парнасізм був явищем набагато складнішим. Його безпосередніми витоками є «живописний романтизм», поширена течія французької романтичної літератури кінця 20-х – 40-х років XIX ст., з якої вийшли поети «парнасі» старшого покоління (Готьє, Банвіль, почасти й Леконт де Ліль, визнаний лідер групи). Однак, хоч і пов'язаний з «живописним романтизмом», парнасізм був послідовним запереченням інших романтичних течій і шкіл. І передусім – романтичного суб'єктивізму, культу почуття й емоційності. Суб'єктивній поезії з її «ліричними надмірностями» «парнасі» протиставляли поезію безособову й об'єктивну,



спрямовану не на відтворення ліричного переживання, а на живописання об'єктивного світу й на філософічні роздуми-медитації. Замість ліричних хвилювань і вибухів – «висока безсторонність» і спокійний погляд, що охоплює обшири світу й водночас фіксує окремі деталі в їхній мальовничій виразності. У послідовних поетів-«парнасців», зокрема у найвидатніших, як-от Леконт де Ліль й Ередіа, живописність витісняє ліризм, світ постає в об'єктивізованому зображенні, а людина вводиться здебільшого як компонент живописно-пластичної композиції. Наприклад, у вірші «Клеаріста» Леконта де Ліля є така строфа:

Під небом молодим від чого світло б'є –
Чи від Зорі, що з хвиль запінених встає,
Чи з усміху й очей краси-сициліанки?
Хто знає? Може, вас стрясає, як росу,
Світило чарівне: і сяйво, і красу,
І щастя молоді світанки?

(Переклад М. Зерова)

Коли ж «парнасцям» закидали, що їхня поезія позбавлена ліричної атмосфери, холодна, вони відповідали: «Мрамур теж холодний», маючи на увазі мрамур давньогрецької пластики, який вважали вищим втіленням краси.

В інших країнах Європи та в Америці процеси, якими ознаменувалася французька поезія другої половини XIX ст., в основному розгорнулися вже наприкінці століття. Однак зміни, що означали початок перебудови лірики, творення нової поетики розпочиналися в цих країнах в різний час і відбувалися з різною інтенсивністю. Значний інтерес становить у цьому плані **англійська поезія** середини XIX ст. У ній в основному домінував пізній романтизм, представлений передусім творчістю **Альфреда Теннісона** (1809–1892) й **Роберта Браунінга** (1812–1889). Обидва митці сформувалися ще до початку правління королеви Вікторії (1837–1901), обидва вийшли з великої романтичної поезії кінця XVIII – початку XIX ст. Найбільший і найвідоміший твір Теннісона – цикл поем «Королівські ідилії» (1859) на сюжети середньовічних сказань про короля Артура й лицарів Круглого столу. Безперечно, Теннісон був обдарованим поетом, його віршам і поемам притаманні живописність малюнку й музикальність, але разом з тим він часто впадав у сентиментальність і моралізаторство. Р. Браунінг був поетом зовсім іншого темпераменту й умонастроїв, у його творчості домінують інші мотиви й жанрові форми. Поезію цього митця проймає драматична стихія, що відбилося і в назвах його збірок: «Драматична лірика» (1842), «Драматичні поеми і лірика» (1845), «Дійові особи» (1865). У віршах Браунінга вирують палкі пристрасті й високі поривання, що не завжди здійснюються.

Однак англійська поезія середини XIX ст. не обмежується творами пізнього романтизму. Наприкінці 40-х років виникло «**Прерафаелітське братство**», яке стало визначним явищем у художньому житті країни й найяскравіше виявилось в поезії та живописі. Прерафаелітам властиві бунт проти вікторіанства в житті й мистецтві; культ «дорафаелівського» пізньосередньовічного мистецтва, котре вони протиставляли мистецтву «буржуазної епохи» як свій ідеал; прагнення до синтезу мистецтв, зокрема поезії та живопису. Ініціатором і душею «братства» був **Данте Габріел**



Россетті (1828–1882) – поет і живописець, який став уособленням митця-праерафаеліта. Вважаючи сучасність епохою бездуховності й утилітаризму, Россетті протиставляв їй пізні середньовіччя, життя й мистецтво якого, на його думку, гармонійно поєднало красу, духовність і правду. Мистецтво пізнього середньовіччя приваблювало митця простотою й виразністю, щирим і довірливим утвердженням духовних цінностей буття, невимушеним поєднанням містичної символіки з предметністю малюнку й колористичною насиченістю. Саме до цього й прагнув Россетті у своїх поезіях та живописі, витворюючи праерафаелітський канон краси.

Однією з характерних особливостей літератури Сполучених Штатів Америки є те, що майже впродовж усього XIX ст. основним її напрямом залишався романтизм.

Для піднесення американської романтичної поезії, яке розпочалося в 40-х роках, особливе значення мала творчість **Едгара Аллана По** (1809–1849) і **Ралфа Волдо Емерсона** (1803–1882). Лірика Е.А. По була належно оцінена передусім у Західній Європі, де справила значний вплив на формування французького символізму та інших модерних течій. Щодо Емерсона, то його творча діяльність мала першорядне значення для американської романтичної поезії, у якій він виступив зачинателем філософсько-ліричної течії. Однак найвидатнішим американським поетом XIX ст., безперечно, є **Волт Вітмен** (1819–1892), один з великих новаторів національної та світової поезії тих часів (докладно про творчість цього митця ітиметься в окремому розділі підручника).

Серед чільних представників американської лірики слід згадати також **Генрі Лонгфелло** (1807–1882). Поставивши собі завдання «утамувати голод Америки за власним легендарним минулим, за своїми міфами» (О. Шепард), він створив три епічні поеми: «Еванджеліна» й «Сватання Майлза Стендіша», що оповідають про перших європейських поселенців Америки, та уславлену «Пісню про Гайавату» (1855) на сюжет з міфів і легенд індіанців, корінного населення континенту. Саме «Пісня про Гайавату» зробила Лонгфелло всесвітньовідомим. Цей твір є спробою синтетичного поетичного відтворення індіанських міфів і легенд, а через них – світу «доколумбівської Америки», витриманою в дусі романтичних поетичних «реставрацій».

Унікальним явищем американської поезії XIX ст. є творчість **Емілі Дікінсон** (1830–1886), яка була відкрита й належно оцінена критиками й читачами лише в середині XX ст. Відзначаючи неповторно самотній стиль Дікінсон, українська дослідниця С. Павличко писала: *«Якщо у Вітмена думка максимально розгорнута, то Дікінсон обходиться одним рядком, навіть словом-символом. Тому її слово часом не лише багатозначне, а й незбагненне. Дікінсон визначає принципи свого поетичного стилю поняттям “герметична пам’ять” і “герметичний розум”. Її поезія в цьому сенсі передувє модерністським експериментам XX ст.»*

У російській літературі період несподівано високого злету поезії настає після «непоетичних» 40-х років. У 50-х роках лірична творчість відображає зростання суперечливості суспільної ситуації, стає ареною ідеологічної боротьби митців: одні прагнуть перетворити поетичне слово на духовну зброю, демократизувати лірику, наповнити її соціальним змістом; інші обстоюють ідею несумісності високої поезії й житейської



«прози», проповідують ідеали вічної краси, тобто «чистого мистецтва», далекого від суспільних проблем.

Своєрідними «полюсами» в цій боротьбі стали відповідно **Микола Олексійович Некрасов** (1821–1878) і **Афанасій Афанасійович Фет** (1820–1892) – поети, що сприймалися сучасниками як абсолютні протилежності, символи ворогуючих сторін. (До речі, незважаючи на це, саме Некрасов зазначав, що людина, яка розуміє поезію, «у жодному російському авторі, після Пушкіна, не почерпне стільки поетичної насолоди, скільки дасть їй Фет»). Однак незаперечною спільною рисою творчості цих митців є новизна поетичної мови, художньої форми, світовідчуття.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

«**Чисте мистецтво**» (або «мистецтво для мистецтва») – назва низки естетичних концепцій, що утверджували самоцінність художньої творчості, її незалежність від політичних, ідеологічних, соціальних та інших зовнішніх чинників. Теорія «чистого мистецтва» сформувалася в середині XIX ст. як реакція на прагматизм капіталістичного суспільства, з одного боку, та на приписи соціально орієнтованої літератури – з іншого. Представники поезії «чистого мистецтва» були підкреслено зосереджені на «вічних» (тобто незалежних від диктату соціальної дійсності) темах: природи, краси, мистецтва тощо.

Розквіт *сатиричної поезії* в російській літературі 60-х років XIX ст. пов'язаний в основному з демократичним рухом, представниками якого були М. Добролюбов, В. Курочкін, Д. Мінаєв. Проте сатиричну поезію цього періоду неможливо уявити й без творчості **Олексія Костянтиновича Толстого** (1817–1875), одного з найпопулярніших прибічників культу «чистої краси». Він написав чимало блискучих сатиричних творів, у співавторстві з братами Жемчужниковими створив знаменитого Козьму Пруткова. Цей «псевдонім-персонаж» (що мав свою «біографію», «портрет» і навіть «посмертні видання») був гострою сатирою на самодержавну бюрократію та «благонаміреного обивателя». У характері й стилі Козьми Пруткова наголошувалося на бундючності, самозакоханості, глибокодумності з найжалюгіднішого приводу, на комічному поєднанні абсолютно несумісних понять. Вірші, байки, пародії й окремі висловлювання Козьми Пруткова так захопили сучасників, що коли автори сповістили про «смерть» славетного «директора і поета», інші письменники почали охоче користуватися цим псевдонімом.

У середині XIX ст. дедалі більшого значення в російській літературі набуває проблема народу, який починає осмислюватися митцями не лише як соціально пригнічена маса і творець матеріальних благ, а й як носій культурних цінностей, істинної моралі та краси, більше того, – як загадка, котру не кожному до снаги розгадати. **Федір Іванович Тютчев** (1803–1873) наголошував, що «гордий зір іноплеменний» не здатний помітити таємне сяйво, випромінюване «смирною наготою» народу. То сяйво Христа: Спаситель зі своєю хресою ношею обійшов Русь, благословляючи її, і відтоді цей убогий «край довготерпіння» сповнився незбагненою світлою величчю. «Умом Росію не збагнуть... в Росію можна лише вірити», – ці слова Тютчева стали для російської культури своєрідними «формулами», визначенням особливого шляху країни. Важливо, що на



такі думки поета надихали не міфологічні образи, не картини імперської історії, а реальні, сучасні йому «вбогі села». Недаремно Т. Шевченко читав і переписував у щоденник вірші Тютчева, у яких влада поставала безбожною, а нужденний і стражденний народ – останнім притулком Бога на землі.

У 60-х роках, коли в літературі остаточно запанував епос (відповідно у поезії – жанр поеми), лірика відходить на другий план, але вже в наступному десятилітті суспільна потреба в поезії знову зростає. Уперше в історії Росії вірші починають звучати з естради, без них не обходиться жодне молодіжне зібрання. Саме в цей час заявляє про себе плеяда поетів «некрасовського» напрямку (так звані поети революційного народництва); значно поживляється літературна діяльність А. Фета, Я. Полонського, А. Майкова, О. Толстого. Наприкінці 70-х років в російській поезії зазвучали голоси С. Надсона, П. Якубовича, М. Мінського. Стрімкий і потужний розвиток російського роману зумовлює відродження поетичної образності, філософської лірики, імпресіоністичного зображення природи. Романісти, у свою чергу, навчаються в поетів (відомо, наприклад, що в романі «Анна Кареніна» Л. Толстой свідомо використав символіку пізньої пейзажної лірики А. Фета).

У 80–90-х роках в російській поезії відбувається подальший синтез різних шкіл і напрямів. Улюбленим поетом покоління 80–90-х стає Семен Якович Надсон (1862–1887). Його вірші привертають увагу сучасників щирістю висловлення настроїв громадянської туги й надії на перемогу світлого ідеалу в майбутньому (пам'яті цього поета Леся Українка присвятила вірш «Домівка Надсона у Ялті»). У творчості Надсона вперше зблизилися «некрасовський» і «фетівський» напрями: теми природної стихії в його творах завжди поєднуються з мотивами скорботи, самотності героя «на залитій сльозами землі», з думкою про «втомлених братів».

Подробиці. У російській літературі другої половини XIX ст. поширення революційної «публіцистичної» лірики народників поєднується з поетизацією мучеництва: революційний борець найчастіше зображується в ореолі християнського страдника. Образи героїв «святої боротьби», «замучених тяжкою неволею», «розіп'ятих на хрестах»; мотиви жертвності, самозречення, неминучого й жаданого «тернового вінця» – такими є визначальні риси революційної поезії. Твори поетів-народників, художня цінність яких здебільшого була незначною, справили на суспільну свідомість досить помітний вплив. Витворювався ідеалізований образ революціонера як дійсного послідовника Христа. Той самий процес спостерігаємо в українській літературі. «Завжди терновий вінець буде кращим, ніж царська корона; завжди величніша путь на Голгофу, ніж хід тріумфальний: так споконвіку було і так воно буде до віку, поки житимуть люде і поки ростимуть терни», – писала Леся Українка. —



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

1. Дайте стисло характеристику розвитку французької поезії середини – другої половини XIX ст.
2. Схарактеризуйте творчість прерафаелітів.
3. Визначте основні особливості розвитку американської поезії середини – другої половини XIX ст.





4. Які протилежні напрями розвивалися в російській поезії середини – другої половини XIX ст.? Назвіть найприкметніші риси кожного з цих напрямів і їхніх чільних представників.

5. Порівняйте творчі програми «парнасців», прерафаелітів і прихильників російського «чистого мистецтва». Що в них спільного? А чим вони відрізняються? Яка з цих програм найближча до ваших уподобань?

Робота в парах. Виконайте одне із запропонованих нижче завдань.

А. Поясніть походження слів «пегас», «Парнас», «Муза». Якого значення вони можуть набувати? Розкрийте зміст вислову: «Справжня муза неомузена» (П. Тичина, «Один в любов, другий у містику...»).

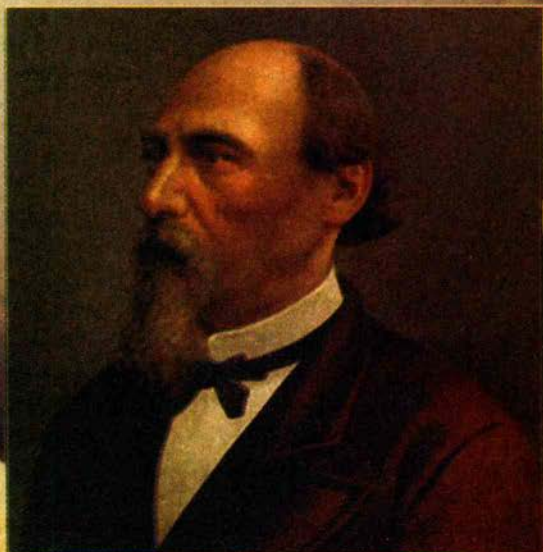
Б. Уявіть суперечку двох супротивників – прихильника «громадянської» поезії та поборника «чистого мистецтва». Запишіть цю сценку у вигляді діалогу.

Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації:
«Живопис прерафаелітів»; «Російська громадянсько-демократична лірика та російські художники-передвижники»; «Дивовижний світ поезій Е.А. По»; «Спостерігаючи природу й людину з висоти Парнасу (лірика “парнасців”)».



Моя муза... – без удаван-
ня та кривляння проста й
відверта, горда й сумна,
світла й суха водночас –
щира до жорстокості, пря-
модушна до наївності. Вона
не рум'яниться, готуючись
вийти до публіки, навіть не
опоряджує свого неохайного
вбрання і, дуже часто змішу-
ючи шляхетні погущтя з
грубими манерами, подо-
бається саме своєю невишу-
каністю.

М. Некрасов



Микола Некрасов

1821–1877

Микола Олексійович Некрасов –
російський лірик XIX ст., керманіч
російської революційно-демократичної
поезії свого часу, митець, який зажив
слави «совісті епохи».

У його поезії, що відкрила нову
сторінку в розвитку російського
реалізму, розкривалися драми
й трагедії повсякденного життя
представників суспільних низів
і вияскравлювалися глибинні
особливості національного
характеру.

«МУЗА ПОМСТИ І ПЕЧАЛІ»

Самобутність лірики М. Некрасова визначається насамперед її тісним зв'язком з національною стихією, близькістю поета до народу, його здібністю говорити від імені різноманітних народних типів, охоплювати найширші пласти суспільного життя. Некрасовська «муза помсти і печалі» була рідною сестрою всіх пригнічених і знедолених, а водночас – натхненницею тих, хто повставав на боротьбу проти самодержавного устрою, за демократичні зміни в соціальному житті. Зосередженість поета на мотивах горя, страждання, недолі зумовлена як історико-культурними чинниками, так і біографічними. Дворянин за походженням, Некрасов зрікся свого середовища, відмовився їсти «хліб полів, оброблених рабами». Жахливі через жорстокість батька-тирана спогади дитинства переслідували його впродовж усього життя, зміцнюючи почуття солідарності з «приниженими» й «ображеними». Селянську Росію, її мову і звичаї поет знав змалечку, він виріс серед тих людей, яких згодом зобразив у своїх творах. Однак і життя міської бідноти було відоме йому не з чуток і книжок. З ранньої юності, позбавлений будь-якої матеріальної підтримки з боку родичів, Микола Олексійович зазнав усіх прикросів голодного й бездомного існування бідняка-різничинця. Заробляючи журналістською поденщиною в Петербурзі й повсякчас стикаючись із різними верствами міського населення, людськими трагедіями, з кричущими соціальними контрастами столиці, він здобув неабиякий життєвий досвід. Мешканці кутків і підвалів, забиті нуждою люди «дна» викликали в молодого літератора таке ж гостре співчуття, як і знедолені кріпаки. *«Це було поранене серце, – раз і на все життя, і ця незагоєна рана й була джерелом всієї його поезії, всієї пристрасної до муки любові цієї людини до всього, що страждає від насильства»*, – сказав про Некрасова Ф. Достоєвський.



Віхи життя, віхи творчості

«Це було поранене серце...»

Майбутній поет народився 28 листопада (10 грудня) 1821 р. у містечку Немирові Вінницького повіту Подільської губернії. За три роки родина переїхала до селища Грешнево Ярославської губернії. Упродовж 1832–1837 рр. Микола навчався в Ярославській гімназії, а 1838 р. переїхав до Петербурга. Того самого року в столичному часописі «Син вітчизни» з'явилася його перша публікація – вірш «Думка». Некрасов здійснив спробу вступити до Санкт-Петербурзького університету, але, зазнавши невдачі, змушений був стати вільним слухачем.

1840 р. вийшла друком перша некрасовська збірка «Мрії та звуки», позначена впливом романтичної поезії. Вміщені у ній вірші мали здебільшого вторинний, наслідувальний характер, що й було відзначено критиками. Після невдалого поетичного дебюту Некрасов вирішив спробувати свої сили у прозі. І хоча згодом митець досить критично ставився до своїх ранніх оповідань і повістей, вони стали важливим етапом його творчої еволюції в напрямку реалістичної поезії.



Подробиці. На початку 40-х років Некрасов розпочав співпрацю з російськими періодичними виданнями: «Пантеон російського й усіх європейських театрів», «Літературна газета», «Вітчизняні нотатки». Журналістська діяльність стимулювала увагу поета до болючих питань суспільного життя, що впливало і на його художню творчість. Тоді ж Некрасов познайомився з відомим літературним критиком В. Белінським, інтенсивне спілкування з яким зміцнило його уявлення про громадське призначення літературної діяльності, про необхідність її соціальної спрямованості й зв'язку із загальнонародним життям. —

Від 1847 р. протягом дев'ятнадцяти років Некрасов був видавцем і фактичним редактором часопису «Сучасник», свого часу заснованого О. Пушкіним. Концепція цього видання у 40-х роках, по суті, визначалася В. Белінським. Попри тиск політичної цензури, «Сучасник» утримував позиції форпосту прогресивної думки.

1856 р. побачила світ некрасовська збірка «Поезії», що мала великий успіх у читачів. Того ж року поет вирушив у закордонну подорож, з якої повернувся 1857 р. 60-ті роки були затьмарені сумними подіями: арештом кількох співробітників «Сучасника», а згодом і закриттям часопису, смертю М. Добролюбова – талановитого критика й однодумця Некрасова. Цими ж роками виходять нові книжки поета. Його популярність стрімко зростає.

1868 р. Микола Олексійович став одним з редакторів часопису «Вітчизняні нотатки». Напружену журналістську діяльність він, як і раніше, поєднував з художньою творчістю. З роками робити це було дедалі важче, оскільки тяжка хвороба, на яку поет страждав в останній період свого життя, забиравала всі сили. І все ж таки Некрасов не кинув пера. Вірші, написані в той час, 1877 р. були опубліковані в книжці з промовистою назвою «Останні пісні», а 27 грудня 1877 р. (8 січня 1878 р.) М. Некрасова не стало.

Поет-громадянин

Ім'я Некрасова стало символом революційно-демократичної поезії, а творчість поета-громадянина ще за його життя була темою для жорстких суперечок. З одного боку, митця вважали генієм, який створив нову школу в поезії, і протиставляли «некрасовський» період «пушкінському». (Відомо, що на похороні Некрасова, коли Достоевський сказав, що ім'я цього поета стоятиме відразу ж після Пушкіна й Лермонтова, серед молоді залунали заперечливі вигуки: «Вище за Пушкіна!»). З іншого боку – сучасники, навіть дуже прихильні до Некрасова, нарікали на невитонченість його віршів, на відсутність у них істинної гармонійності, на свідоме нехтування ідеалами поетичної краси. Деякі критики, хоч і визнавали унікальність цієї поезії, силу й виразність її образів, новизну й дівість слова, однак наголошували на особистості поета в історії літератури і вважали, що він не матиме наступників. Утім, час підтвердив, що нова система художніх принципів, засвідчена поезією Некрасова, справила потужний вплив на всю російську культуру. Згадаймо хоча б демократизацію лексики в його творах, оновлення метрики через наближення до народної форми віршування тощо. У літературі з традицією Некрасова пов'язують твори навіть таких віддалених від «некрасовської школи» за переконаннями й за часом поетів, як Ф. Тютчев і Андрій Бєлий.



Незвична широта, кінематографічна точність і динамічність відтворення життя, збагачення вірша багатоголоссям буденної розмовної мови, введення в поетичний твір персонажів з різними соціально-побутовими й індивідуальними характеристиками, драматичні, емоційно насичені сюжети й картини, що наближають поезію до розповідної прози, – усім цим література завдячує Некрасову. Багато поетів ХХ ст. визнавали вплив митця на власну творчість, називали його вірші серед своїх улюблених творів. Наприклад, для М. Гумільова такими були поезії «Вслухаючись у жах війни...», «Влас» (героя останнього вірша Ф. Достоєвський назвав «великим Власом»), для А. Ахматової – «Орина, мати солдатська».

Nota bene. Деякі французькі дослідники вважають Некрасова попередником Ш. Бодлера (хоча обидва митці народилися в один рік), наголошуючи на тому, що російський поет уперше змалював потворний і суєтний світ великого міста. На відміну від гордовитого, «строного і стрункого» пушкінського Петербурга, російська столиця в поезії Некрасова постає похмурим, брудним, хаотичним містом, в якому розгортаються жорстокі людські драми. За будь-якою з міських сцен, зображених поетом, приховано «петербурзьку драму» (такий підзаголовок має його вірш «Дешева покупка») – драму соціальних контрастів. Творчість Некрасова вводить у російську поезію теми бідності, що «згубніша за всяку заразу»; беззахисності й безпорадності «маленької людини» у великому місті; недолі дітей – нещасних рабів, прикутих до фабричних станків... Серед прозаїків лише у Достоєвського Петербург зображений у такому відразливому вигляді. «Ввижається мені усюди драма», – писав поет. —



Відкрита книга

ЗОЛОТІ РОЗСИПИ ПОЕЗІЇ М. НЕКРАСОВА

«Оспівувати страждання» народу, який прикро вражає своїм терпінням, – так розумів свої обов'язок і покликання М. Некрасов. Рішуче відсунувши на задній план химерні поетичні мрії, митець проголосив тему народної долі символом громадянського обов'язку. Суворі декларативність вимоги «Поетом можеш ти не бути – громадянином мушиш бути» постала в поезії Некрасова як висновок аналізування суспільного життя. Цією жорстокою для лірики «формулою» поет нарікав на брак громадянських чеснот у своїх сучасників: «...досить вже купців, кадетів, // Міщан, чиновників, дворян. // Достатньо навіть вже поетів, // Та вкрай потрібно громадян».

Усе це сприяло формуванню усталеного образу Некрасова як «співця страждань народних», котрий водночас докоряв народів за пасивність і закликав його до боротьби. Утім, заслуга митця перед російською поезією і народом полягає не лише в цьому. Некрасов уперше в літературі надзвичайно широко й багатогранно зобразив людину з народу, сповнену пристрастей, мрій, думок; показав її в зіткненні з різними життєвими

явищами, з природою, з містом. Він розкрив народний характер у трагічних поворотах долі, у змінах, у несподіваних спалахах величі духу, у здатності піднятися над буденщиною.

Відкривши в собі поетичний талант, Некрасов перш за все спрямував його на реалістичну точність відтворення життя. Так, вірш *«Роздуми біля парадного під'їзду»* був написаний під враженням сцени, яку Микола Олексійович спостерігав з вікна квартири свого друга. Селяни, які прийшли з «віддалених губерній» до високопоставленого столичного чиновника з нагальним питанням, із самого ранку марно чекали, що їх допустять «на прийом». Однак тим часом, коли голодні, стомлені дорогою прохачі під спекотним сонцем стояли біля парадного під'їзду, вельможа ще солодко спав. *«Пробудися!.. в тобі їх спасіння!»* – звертається до нього поет, але цей риторичний заклик супроводжується сумним коментарем: *«Та щасливці глухі до добра»*. Чиновник так і не дізнався про безталанних шукачів справедливості: швейцар брутально проганяє їх, адже господар «не любить обдертої черні». Найбільше вражають поета безнадія, фатальна звичка до неправди, покірність, з якою селяни повертаються додому...



В. Маковський.
Побачення

Саме це враження і дає поштовх до «роздумів біля парадного під'їзду». Точність деталі, місткість опису дозволяють Некрасову розкрити трагізм повсякденного, привернути увагу до того, чого людина воліє не помічати.

Замальовки вуличних сцен (цикл «На вулиці») є вкрай лаконічними – інколи зміст концентрується в кількох словах. Скажімо, драматизм епізоду арешту вуличного злодюжки розкривається завдяки лише одному рядку: *«Надкусаний калач тремтів в його руці...»* Перед нами людина, доведена до відчаю: невідомо скільки днів цей чоловік голодував, якщо, захопивши той злощасний калач, не поквапився втекти, а кинувся його їсти. Таку деталь може помітити лише той, хто сам зазнав нужди, а тому здатний виявити щире співчуття «зłodієві». (На схилі літ Некрасов, уже уславлений поет, успішний видавець і журналіст, розповідав, що впродовж перших трьох років своїх петербурзьких поневірянь він «почувався постійно, щодня, голодним»).

Гіркий життєвий досвід і дар співчуття знедоленим поєднувалися в поета з переживанням власної «дворянської провини», що зумовило своєрідність розвитку *теми батьківщини* в його творчості. «Безглузда пиха, брудна розпушта, дрібне тиранство» – такі характеристики «безплідному й пустому» життю предків дає Некрасов у вірші *«Вітчизна»* (свавільний характер і безкарний деспотизм батька, від якого страждали не лише кріпаки, а й родина, стали для нього символом дворянського рабовласництва). Батьківський дім, де майбутній поет змалечку навчився «терпіти й ненавидіти»; «темний, темний сад», у якому ввижається образ страдниці-матері; спогади про «пригнічених і трепетних рабів» – усе це прокляттям лягло на юну душу. Вірш *«Вітчизна»* є відкритим зізнанням



у ненависті; жоден з «антидворянських» творів російської літератури ХІХ ст. не містить таких гірких і зловтішних одкровень. «З відразою» оглядаючи «знайомі місця», поет тішиться з того, що вирубано давній ліс, що занедбано ниви, що висох ручай, що «порожній і похмурий дім» от-от завалиться...

Подробиці. Сільський маєток, у якому виріс Некрасов, був розташований на «перехресті» двох страшних доріг. З одного боку пролягала сумно-звісна Владимирка – поштовий тракт, яким гнали до Сибіру арештантів. З іншого боку берегом Волги тягли лямку змучені бурлаки, супроводжуючи свою нелюдську працю «розміреним похоронним криком». «Стогін цей у них піснею зветься», – писав Некрасов, уособлюючи в бурлаках долю й характер усього народу. Тому могутня Волга, символ Росії, колиска поетового дитинства, названа у вірші «**На Волзі**» «рікою рабства й туги». Слова Некрасова про «покоління людей», що живуть і гинуть на цих берегах «без сліду і без уроку для дітей», супроводжуються дошкульним риторичним запитанням до вічно «смутного, похмурого» бурлака: якби він був менш терплячим і покірним, то чим гіршою була б його доля? Однак бурлацькі сини так само покійно, як і батьки, ступають під ярмом з тим самим болісним приспівом: «Раз та два, ой!..» Спогад поета про свої дитячі сльози й обіцянка не забути побаченого й почутого різко контрастують із цією незворушністю звичного, спадкового терпіння. М. Салтиков-Щедрін писав: «Російський мужик – бідний, дійсно бідний на всі види бідності, які тільки можна собі уявити, і – що гірше за все – бідний на усвідомлення цієї бідності». Саме з цим і не міг примиритися Некрасов. У своїх віршах він то ридав над злиденністю народу, то обурювався, звинувачуючи його в безнадійному духовному сні. —

Згадуючи своє «жахливе дитинство» й нужденну юність у вірші «**Помру я скоро...**», Некрасов писав: «*За краплю крові, спільную з народом, // Прости мене, Вітчизно...*» Він просив вибачення за «вбогий спадок», і це не було показною скромністю: навіть у період найбільшої своєї слави поет досить критично ставився до власної творчості, характеризуючи її словами «*мій суворий і незграбний вірш*», моя «*нелагідна і нелюбима муза*». Звісно, це не означало, що Некрасов був позбавлений почуття гармонії,



І. Левітан.
Свіжий вітер. Волга



дару натхненного слова: серед його віршів є такі, що чарують своєю мелодійністю, вишуканістю форми, образною досконалістю. Однак поет цілком свідомо відмовлявся від краси «вільного мистецтва». Традиційному образу Музи (прекрасної богині, подруги й натхненниці поетів) Некрасов протиставив «печальну супутницю печальних бідняків», наспіви якої сповнені не гармонійною красою, а невимовною тугою й дикою люттяю. «Муза помсти і печалі» – так назвав її поет – посестра усіх тих, хто народився «для труда, страждання й кайданів».

Ще 1848 р. у вірші *«Учора в шостій на Сінну...»* Некрасов із безжальною точністю описує публічне покарання молодої селянки:

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

(Переклад М. Терещенка)

Через двадцять п'ять років поет, ніби згадуючи про цей епізод, напише: «бліда, в крові, засічена муза», – і цим ще раз засвідчить спорідненість символу своєї творчості з реальною покатованою героїнею, гордою навіть у пониженні.

Музу Некрасова вирізняє невгамовна сила. Невипадково сучасники відчували у віршах поета «молот, яким б'є почуття» і називали його «екзальтованим реалістом». Тимчасом як традиційні уявлення про поетичне натхнення були пов'язані з неземними пестощами ніжної, грайливої Музи, Некрасов писав про свою «богиню» так: *«Залізні груди треба мати, // Аби ці пестоші приймати, // Обійми зносити такі...»*

Знає у Некрасова перетворень і крилатий, уквітчаний трояндами кінь поезії Пегас: *«Не рожі – я влітав кропиву // В його розгонисту гриву // І гордо залишав Парнас»*. Таке послідовне руйнування класичних символів поетичної творчості зумовлене запереченням самого образу «поета-співця». На думку Некрасова, оспівувати «в годину горя красу долин, небес і моря» ганебно. (Саме ці рядки з вірша «Поет і Громадянин» Леся Українка взяла за епіграф до свого «Поета під час облоги»). Однак і «спати», тобто мовчати, поетові теж соромно. І не лише обов'язок громадянина спонукає його до слова – хворе сумління, безжальна совість диктує пекучі слова. Навіть Тургенєв, який не був палким прихильником поетичного таланту Некрасова, визнавав, що його вірші «жалять» (мов кропива!), обпікають читача. Це стосується, зокрема, політичної і соціальної сатири, що посідає визначне місце у творчості поета. Іронія, гіркий сарказм, майстерна пародія, гротеск, разюча невідповідність високої самооцінки персонажа його реальним діям і думкам характеризують сатиричну поезію Некрасова.

Суттєво новим явищем у російській поезії стали ліричні вірші Некрасова. Вже один з перших його творів – *«У дорозі»* – є зразком незвичного для лірики багатоголосся. Невеликий за обсягом вірш насичується епічним змістом, дорівнюється до повісті чи навіть роману. За репліками діалогу, за розповіддю героя приховано багатозначний підтекст.

Про що ідеться у творі? Аби розвіяти нудьгу, подорожній просить виника розважити його розмовою. Візник простодушно розповідає про те, як йому не поталанило в житті: одружили з дівчиною, яку «загубили





І. Левітан. *Владимирка*

пани». Власне, нічого злого вони їй не зробили: виховували змалку разом з панночкою, навчали шити, плести, грати на фортепіано, читати, одягали по-панському... Навіть сватався до неї якийсь «благородний» учитель. Однак не судилося щастя – навчену «всім дворянським манерам і штукам» кріпачку повернули з панського дому на село, видали заміж за мужика. А яка з неї користь на селі? Ні до корови, ні косити, ні по воду, ні по дрова – до жодної сільської роботи не здатна, хоч і не ледача. А як на панщину йти, то й дивитися на неї жаль бере. А найгірше, що й синочка «губить»: навчає грамоти, мис щодня, мов панича, та ще й бити не дає. Щоправда, недовго тішитиме малого, бо вже зовсім недужа, ледве ходить, – певне, останні дні доживає...

Звати безталанну героїню вірша Грушею, так само, як героїню оповідання «з народного російського побуту» Марка Вовчка – молоду кріпачку, відірвану від рідного дому, панську «Ігрушечку». Однак некрасовський вірш є глибшим за змістом і жорстокішим, причому основний зміст цієї історії залишається поза текстом. Сумовита розповідь візника уривається вигуком подорожнього: «Ну, вже годі!..» Справді, несила далі слухати, як герой розмірковує про життя, не розуміючи причини смертельної недуги дружини: він її «одягав, годував», даремно не ляв; «а щоб бити – так майже не бив, // От хіба, звісно, під н'яну руку...». Уява слухача (і читача) домальовує прихований від розповідача конфлікт. Натяк на нещасливе взаємне кохання до вчителя (це ніби пропущений розділ роману) посилює трагізм описаної ситуації. Нові звички, виховані в «панському» оточенні, зумовили несумісність героїні з її власним соціальним середовищем. Вона гине, як риба без води, тому що її духовні потреби стають недоречними й безпідставними, навіть злочинними в мужицькій буденщині. І те, що чоловік по-своєму співчуває дружині, піклується про неї, лише загострює конфлікт, нерозв'язність якого стає очевидною після народження сина. Прищеплюючи дитині набуті культурні звички, мати тим самим робить її непридатною для кріпацького життя.

Пізніше Некрасов писав про те, що доля мала три тяжких жереби: перший – повінчатися з рабом; другий – бути матір'ю сина-раба; третій – «до гроба рабу підкорятись». Ці три жереби випали «жінці Руської землі». Ніхто так пристрасно й гірко не сказав про це, як Некрасов. Зокрема, у вірші «Трійка» поет описує типову жіночу долю – *«надаремне розтрачену силу // І життя, не зігріте ніким»*. Тут, як і в попередньому вірші, важливу роль відіграє *дорога*, що є символом життя. Те, що трійка проноситься повз молоду героїню, означає не лише загибель її мрій, а й власне «бездоріжжя» долі. *«Будеш няньчити, їсти й робить»*, – говорить поет про майбутнє юної красуні:

І в лиці твоім, повнім горіння
І життя, – миттю з'явиться жах,
Вічний вираз тупого терпіння
І безглуздий, страшний переляк.

(Переклад М. Терещенка)

Невеликий вірш Некрасова вміщує ціле людське життя, тут з'являються різні герої, кожен з яких має свій шлях і свій голос. Ліричні монологи стають на диво багатоголосими й насичуються соціальним змістом.

Основним, підсумковим твором Некрасова є поема-епопея *«Кому на Русі жити добре»*, яку називають і «поемою-симфонією», і «енциклопедією селянського життя». Дійсно, у цьому творі народний світогляд, риси національного характеру, звичаї, побут, фольклор російського села відтворені надзвичайно широко. При цьому мова й ритміка поеми наближені до народнопісенного стилю, завдяки чому голос автора ніби розчиняється в голосах численних персонажів.

Подробиці. Казковий сюжет поеми поєднується з найзлюбоденнішими для пореформеної Росії запитаннями: чи краще стало жити селянам після скасування кріпацтва, чому звільнений народ не відчувається щасливим? Семеро селян із семи сусідніх сіл (їхні назви – «Роззутове», «Дірявине», «Неврожайка» тощо – свідчать про безпросвітні злидні мешканців) збираються докупити. Між ними виникає суперечка: кому вільно й весело живеться на Русі – поміщикам, чиновникам, попові, міністрам чи самому цареві? Несподівано діставши чарівну «скатерку-самобранку», що не лише харчуватиме, а й позбавить усіляких дорожніх клопотів, мужики вирушають у мандри (отже, знову – нескінченний шлях!), аби відшукати хоч кого-небудь щасливого. Звісно, це їм не вдається... —

Поема залишилася незавершеною. За одним з авторських задумів, семеро мандрівників зустріли «щасливця» біля сільського шинку (веселився, бідолаха, бо вже не мав чого втрачати – усе пропив). Один з героїв поеми, Яким Нагий, також висловлює думку про те, що «руський мужик» без вина взагалі не вижив би: *«Він до смерті працює, а до півсмерті п'є»*. У різних своїх творах Некрасов наголошував на жадливості життя, у якому єдиною розрадою стає коротке забуття – сон чи вино – *«в безпросвітній, глибокій ночі, без поняття про право, про Бога...»*. Тому, звісно, таке завершення поеми мало б у край невтішний зміст. Дійсним «щасливцем», хоча теж не без сумного підтексту, поет називає майбутнього «народного заступника» Гришу Добросклонова, який радіє своїм пісням і



мрія про щастя народу. Про долю самого Гриші автор говорить коротко й без жодних ілюзій: *«сухоти і Сибір»*.

До героїв такого типу Некрасов ставився з побожною шанобливістю, вважаючи їх рушіями російської історії. Поет з іронією писав про неможливість сумнівів щодо «богатирів доісторичної доби», тому що *«і в наші дні виносять на плечах // Все покоління два-три чоловіки»*. Без таких богатирів духу «нива життя» давно б здичавіла, заглухла, і тому «природа-мати» зрідка посилає їх світові («Пам'яті Добролюбова»). Однак для Росії такі люди – явище небажане; їхня загибель визначена наперед.

Таку думку Некрасов висловлює у вірші *«На смерть Шевченка»*, написаному своїм улюбленим розміром – суворим і сумним дактилем:

Ні, не сумуйте, скажу я по щирості!
Випадок трапився трохи не бажаний.

(Переклад П. Усенка)

Поет наголошує на недоречності запізнілого каяття: суспільна жалоба є для нього виявом лицемірства. «Божа милість», «руських людей провидіння грайливеє», «Бог же позаздрив йому» – так із гірким сарказмом говорить Некрасов про причини загибелі українського генія. Про дійсні причини трагічних поневірянь Шевченка, звісно, не можна було говорити вголос. З іншого боку, доля пророка не може бути щасливою. Адже звичайна людська обережність, уміння вчасно подбати про себе, прагнення уникнути переслідувань і навіть страх смерті йому не властиві:

Бо любить він безмежніше та вище,
В душі ні крихти світових заман –

так пояснює Некрасов свідомий вибір людиною своєї трагічної долі у вірші *«Пророк»*, який розпочинається полемічним діалогом:

Не дорікай: «Забув він осторогу!
Сам згубу кличе... хто пак винен тут?»
Не згірше нас він бачить неспромогу
Добру служити, а лякатись пут.

Точки дотику з Україною. П. Грабовський, який переклав цей вірш, готував цілу збірку перекладів поезій Некрасова, куди мала увійти й поема «Кому на Русі жити добре». Грабовський на засланні особливо гостро відчував свою спорідненість з поетичною традицією Некрасова й прагнув якомога ширше представити читачам-українцям твори російського поета (зокрема на Галичині, де не було російських видань).

Некрасовська «муза помсти і печалі» знаходила відгук у багатьох українських авторів. Так, Панас Мирний у вірші «До сучасної Музи» писав: *«З слова живого скуй самопали // Із ними між люди йди. // Бий ними, музо, всяку неправду. // Хто б не вчинив її – бий!»* «Формулу» любові-ненависті, створену Некрасовим, – *«Те серце не научиться любити, // Яке ненавидіти вже втомилось»* – повторювала Леся Українка: *«...тільки той ненависті не знає, // Хто цілий вік нікого не любив»*.

Після Некрасова, який став ніби живою совістю епохи, література дедалі частіше почала згадувати про своє суспільне призначення. Незважаючи на зміну естетичних смаків, яка відбулася в ХХ ст., кращі поезії Некрасова входять у духовний фонд мільйонів його співвітчизників,



безліч його рядків стали крилатими, художня виразність й емоційна сила творів поета довели свою життєвість.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Гімн М. Некрасова стало символом...

- А. ...російського романтизму.
- Б. ...російської «чистої поезії».
- В. ...російської філософської лірики.
- Г. ...російської революційно-демократичної лірики.

2. Укажіть неправильне продовження твердження.

Одним з провідних мотивів лірики Некрасова є...

- А. ...тема життя великого міста.
- Б. ...тема протистояння романтичної особистості нищому суспільству.
- В. ...тема бідності, що «згубніша за всяку заразу».
- Г. ...тема селянської Росії.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

Зріла поезія М. Некрасова належить до...

- А. ...романтизму.
- Б. ...натуралізму.
- В. ...реалізму.
- Г. ...символізму.

II рівень

1. Які обставини життя М. Некрасова спрямували його увагу на життя знедолених?

2. Визначте чинники, що вплинули на формування творчої особистості поета.

3. Доведіть, що поезія М. Некрасова спиралася на російську фольклорну традицію.

III рівень

1. Чому М. Некрасов назвав свою музу «нелагідною і нелюбимою»?

2. У яких творах М. Некрасова найбільш яскраво й широко зображено народний характер? Які риси цього характеру ви можете назвати?

3. «Я не поет, а громадянин», – сказав поет-декабрист К. Рилєєв, протиставляючи «мистецтву» свої «живі почуття». Якого розвитку набула ця теза в ліриці М. Некрасова?

IV рівень

1. У чому полягає принципова відмінність поезії М. Некрасова від творчості поетів-попередників? Які нові мотиви митець уперше вводить у літературу?

2. Завдяки чому поезія М. Некрасова наблизилася до розповідної прози? У чому полягає художня майстерність і естетичне новаторство цієї лірики?

3. Поясніть сутність «некрасовського» бачення російського народу. Які риси національної свідомості викликали обурення поета? А які риси він оспівував у своїй ліриці?

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації: «Петербург М. Некрасова»; «М. Некрасов – журналіст»; «Галерея народних типів у поемі "Кому на Русі жити добре"».





Теми рефератів: «Тема жіночої долі в ліриці М. Некрасова»; «Любовна лірика М. Некрасова»; «Громадянська лірика М. Некрасова».
Теми для самостійної дослідницької роботи: «Функції мотиву дороги в поезії М. Некрасова»; «Історико-біографічний коментар до вірша "На смерть Шевченка" (час написання твору; політичні та світоглядні засади автора; осмислення М. Некрасовим фактів біографії Т. Шевченка)».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Які нові аспекти урбаністичної теми розробив М. Некрасов?
2. Які ліричні, епічні, драматичні форми художнього мислення й відповідні виражальні засоби притаманні поезії Некрасова?
3. Зробіть мовностилістичний аналіз вірша «Трійка» у перекладі М. Терещенка. Порівняйте текст з оригіналом.

Теми творів: «"Це було поранене серце...": провідні мотиви лірики М. Некрасова»; «Картини соціального "дна" в поезії М. Некрасова»; «Чим поезія М. Некрасова близька сьогоднішньому читачеві?» (твор-роздум).



Скарбниця філолога

ЗНАКОВІ ПОСТАТІ РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ХІХ ст.: Ф. ТЮТЧЕВ, А. ФЕТ

Повне зібрання віршів Федора Івановича Тютчева (1803–1873) становить лише одну, досить невелику, книжку. Однак, як слушно зазначив А. Фет, вона вагоміша за безліч томів.

Увійшовши в російську літературу ще за життя Пушкіна й повернувши до себе його схвальну увагу, Тютчев-поет надовго зникає зі сторінок часописів і з пам'яті більшості читачів. А коли після двадцяти років дипломатичної служби повертається з Німеччини до Росії і знову починає друкуватися, його сприймають як «другорядного поета» старшого покоління. Поворотним моментом у літературній долі Тютчева стала стаття М. Некрасова «Російські другорядні поети» (1850), у якій тодішній лідер нового літературного напрямку, кумир молодого покоління, рішуче заперечив «другорядність» тютчевської поезії. Автор статті, поставивши Тютчева в один ряд з Пушкіним і Лермонтовим, висловив сподівання, що його вірші посядуть належне місце серед «кращих творів російського поетичного генія».

Проникливий, далекоглядний політик і дипломат, чутлива й пристрасна людина, Ф. Тютчев належав своїй історичній добі, глибоко переживав її події. Однак його поезія має позачасовий вимір. Можна навіть сказати, що вона долає звичні уявлення про літературу: це поезія «мислі», втаємниченої думки, що пронизує всесвітнє життя, мов блискавка, залишаючи після себе «громові стріли» незвичайних слів. Загадкової сили сповнені ці слова: начебто прості й зрозумілі, вони водночас мають такий глибокий зміст, викликають такі суперечливі тлумачення, що читач ми-

Розворот з титулом
і портретом автора
зі збірки поезій
Ф. Тютчева.
Видання 1872 р.



мохить знову й знову повертається до цього словесного дива. Здається, що кожний звук тут «мислить», і віршовий рядок більше подібний до живої формули буття, ніж до людської мови.

Подробиці. Вслухаймося, як звучить цей тютчевський рядок: «*Мысль изреченная есть ложь...*» Гнучке, живе, пульсуюче слово «мысль» стикається з мертвотним, убивчим за своїм одноманітним звучанням словосполученням «из-ре-чен-на-я-есть», а кінцеве «ложь» – ніби чорна діра, пастка, що чатує на здобич. На щастя, цей славетний сумний вислів є не висновком, а темою вірша «*Silentium!*». «Мовчання!» – сама назва твору засвідчує, що йдеться про заклик до духовної зосередженості, напруження внутрішнього слуху. Весь вірш бринить відлунням тих найглибших істинних змістів, які можна вловити «в душевній глибині» й відтворити за допомогою того ж слова – «прореченої думки». —

У цьому, власне, й полягає парадоксальність *філософської лірики* Тютчева: тут немає жодних «готових істин» чи остаточних висновків – лише жива думка серед живих суперечностей життя. Звучання поетичного тексту набуває при цьому особливого значення: ритм слугує думці, передає її «невиражальні» у слові відтінки. Перекладати таку поезію іншою мовою надзвичайно складно – володіти відповідною поетичною майстерністю тут недостатньо, крім таланту, треба мати дуже високий рівень духовної культури. Зважитися перекласти Тютчева українською мовою могли, скажімо, такі поети, як М. Рильський і Юрій Клен...

Образи світу в ліриці Тютчева весь час змінюються, а тому і його поетичний світ є надзвичайно динамічним. Хоча поета називають «пізнім романтиком», його віршам не властива романтична розірваність світів – протилежні, несумісні речі тут постійно поєднуються. З романтизмом Тютчева споріднює потяг до стихійного в людському житті й у природі, до нерозгаданих таємниць Усесвіту. І разом з тим у його поетичному світі є певні координати, існує чітка система образів зі своїми сталими законами.

Незаперечним є те, що в цьому поетичному космосі «ніч» є поняттям значно складнішим і вагомішим за «день». Ніч – це той час, коли стихія б'є повнозвучними хвилями у свої береги. Приплив цієї стихії відносить людей у «невимірність темних хвиль»: «*І ми пливемо, і палаюча безодня // Оточує з усіх боків*» («*Сни*»). Звісно, цей образ асоціюється з відбитком



зоряного неба у воді, що створює відчуття бездонного простору внизу й вгорі. Однак у Тютчева образ «подвійної безодні» трапляється неодноразово і має значно ширше значення. Палаюча «подвійна безодня» у вірші «*Лебідь*» – це не лише зоряне небо, віддзеркалене поверхнею води; це безодня двох стихій: природи й духу. В іншому вірші, «*Два голоси*», йдеться про безодні грізного, байдужого до живої людини мовчання – глибоких могил («під нами») та високих світил («над нами»).

Тому ліричний герой Тютчева перебуває на межі часу й вічності – «на порозі ніби подвійного буття». «Денний» світ є для нього болісним і пристрасним, тимчасом як «нічний» світ снів сповнений невиразних пророцтв («*О, душе віщя моя...*»). Ніч наближає людину до безмежжя зоряних світів, до вічності. І саме у «всесвітньому мовчанні ночі» миттєвість людського життя стає особливо відчутною; одноманітний звук годинника сприймається ліричним героєм як приглушені скарги часу («*Безсоння*»). Час і простір виступають у ліриці Тютчева «гнобителями й тиранами людства». Лише в безмежному – «нерозгаданому, нічному» – душа розпізнає свій «хаос рідний», тобто долає і час, і простір.

Безмежна, могутня енергія природного життя позбавлена мови; а людина, яка володіє мовою, є кволою, скороминущою істотою, але вона здатна хоч на мить зливатися з природою й перекладати її мовчання власною мовою. Природа як «хаос» завдяки людині набуває рис культури й розуму.

Подробиці. Маленький вірш про камінь, який скотився з гори і ліг у долині, має дивну назву – «*Проблема*». З чужої чи з власної волі впав цей камінь? Пантеїзм (філософське вчення, що ототожнює Бога з природою) вбачав у всіх виявах життя розумну волю. Лірика Тютчева здебільшого відтворює саме таке сприйняття природи – живої і людиноподібної. Однак у вірші про камінь постає запитання: чи не приписує людина природі своїх власних можливостей? Запитання залишається без відповіді – «століття за століттям пронеслося», але проблему ніхто так і не зміг розв'язати.

Є у Тютчева вірш, який має назву «*Перший листок*». На перший погляд, він видається зразком пейзажної лірики, але споснений глибоким філософським змісом. У центрі уваги поета – знову-таки миттєві, раптові зміни в житті природи. Ще вчора дерева стояли голі – і от несподівано вкрилися щойно народженим листям. Як усе змінилося! Тепер вони можуть шуміти, давати *перший* затінок і *вперше* омиватися світлом, шуміти *першою* зеленню «*під першим небом голубим*». Це незвичне словосполучення – «перше небо» – асоціюється з «першо-творінням», з первісним задумом створення світу. І ця асоціація є не випадковою. Вірш завершується дивним висновком про те, що серед безлічі листочків «не стрінеш мертвого листка». Отже, йдеться про «неприродність» смерті, про закон вічної перемоги весни, воскресіння. Молоду, ще напівпрозору, мов дим, зелень весняних беріз поет називає *давньою мрією* цих дерев, *маренням*, що раптом ожило, пробилосся до сонячного світла. Тут Тютчев, як і в багатьох інших творах, наголошує, що вічне оновлення природи не є суто біологічним циклом. Це великий космічний закон, що досягається як *задум* Творця і *мрія* творіння. —



У природі панують *душа, свобода, любов, мова* – і все це відлунює в *людській* душі. Тому пейзажні картини Тютчева набувають символічного змісту. Так, у часі передзим'я, в останніх завмерлих осінніх днях поет відчуває раптовий подих весни – і саме так сприймається воскресле через багато років кохання («*Зустрів я Вас...*»). Сніг у травні нагадує «про близькість літніх бурь» – що ж: «*І в Божім світі так буває*». Проте у веселих «літніх бурях», у бездумному свавіллі природи знов-таки бринить така «людська» тривожна нота: перший жовтий листок раптом злітає з широколистих шумливих і могутніх дубів, нагадуючи про неминучу осінь («*Який веселий гуркіт літніх бурь...*»). У цьому вірші нічого не сказано про людське життя, але метафора є досить прозорою: так само нагадує про старість несподівана рання сивина, так само серед безжурних буйних веселощів раптом настає мить незрозумілого суму...

Недарма поет так часто вдається до паралелізмів: як у природі, так і в людському житті панують миттєві зміни настроїв, протиріччя почуттів, невідворотність часу. Тютчев, подібно до Фауста, зупиняє мить, перетворює її своїм словом на живий і сталий образ вічності.

Людина в поезії Тютчева болісно переживає «однобічність» свого спілкування з Усесвітом: вона олюднює природу, але постійно відчуває зверхність, байдужість вічності. Чому і як виник розбрат? Чому людина, ця «мисляча тростина», не може злитися з гармонією «загального хору» природи довше, ніж на мить? Хіба лише тому, що має «примарну свободу», якою не володіє жодна інша істота? Такі запитання ліричного героя у вірші «*Співучість у хвилях морських...*» виражають розпачливий протест людської душі, яка палко жадає відгуку й не знаходить його в безмежжі світів. Людину прикро вражає те, що вона – «цар землі!» – прикута до цієї землі, тимчасом як будь-який птах вільно ширяє під небесами... Дуб, повалений грозою, стає символом *заспокоєння* природи: після



І. Левітан. *Весна. Білий бузок*



бурі особливо радісно співають довкола пташки, веселіше зеленіють ожилі від дощу дерева, а в небі переможно сяє веселка («Заспокоєння»). Інший вірш з такою самою назвою змальовує протилежну, людську, ситуацію: тут втрата того, «що звали ми своїм», викликає невтишиме горе й сльози. Щоб заспокоїтися, людина мусить піти до стрімкого потоку й довго споглядати, як, поспішаючи, біжать наввипередки струмені води, ніколи не повертаючись назад. Так душа зникає до думки про всевладну течію часу та про таємну мету цього невпинного руху.

Подробиці. Утім, філософське споглядання не може зарадити, коли горе є надто глибоким... Тоді людині особливо важко примиритися з тим, що її особисті втрати, життєві катастрофи не відображаються в безсторонньому природному світі. Коли найдорожча людина помирає, коли кохане обличчя вже вкривають тіні смерті, ліричний герой вірша «*Весь день вона лежала в забутті...*» говорить про себе: «убитий, та живий»... Його дивує, що фізична природа людини здатна це витримати: страждання душі стають нестерпними, неможливими, але – «серце на шматки не розірвалось». А в цей час знадвору чути веселий перегук теплого літнього дощу й кожний листок радіє життєдайним струменям! Є в цьому вірші один незабутній рядок, який раптово підносить людину на недосяжну висоту – як істоту, що здатна любити. Любов суперечить смерті, вона незбагнено розпросторує межі людського життя, і здається, що гармонія та краса природи існують лише для того, щоб у світі могла жити любов. Так, лірична героїня вірша «Весь день вона лежала в забутті...», уже на порозі смерті, раптом починає дослухатися до шуму дощу й повільно, глибоко усвідомлено, промовляє: «*О, як я все оце любила!*» Ідеться, звісно, не лише про літній дощ – ідеться про саму здатність любити так, щоб і остання мить земного життя, останнє слово живилися любов'ю. —

Трагічна забарвленість теми кохання в Тютчева зумовлена двома основними чинниками: максималізмом почуттів та індивідуалізмом ліричного героя. Людина, на думку поета, «вбивчо любить», тому що в шаленій сліпоті пристрастей найпевніше губить і нищить саме те, що є наймилішим її серцю. Любовна лірика Тютчева акцентує на замкнутості, безвихідності, у якій перебуває людська душа, – адже вона не здатна розкритися до дна, вільно висловити себе до кінця. Цінуючи над усе свободу, людина боїться залежності, оберігає цілісність свого внутрішнього світу. Навіть кохання не може прокласти надійні, тривкі шляхи від серця до серця. Це можливо лише за умови повного самозречення, відмови від власної особистості. Таку роль у ліриці Тютчева відіграє жінка, яка свідомо жертвує собою, «ую собою» переливаючи в коханого. І все одно: любов стає не лише єднанням рідних душ, їхнім злиттям, а й смертельним двобоєм. У цьому «фатальному поєдинку», зрештою, загине те серце, що було жертвовнішим і ніжнішим... Однак тоді настає не просто самотність – тоді втрачається повнота буття, порушується зв'язок зі світом і герой ніби перебуває за його межами. «*Ось той світ, де жили ми з тобою*, – подумки звертається він до померлої коханої і запитує: *...чи бачиш ти мене?*»

Подробиці. Кожна з трьох строф вірша «*Ось бреду вздовж битой дороги...*» завершується цим запитанням; змінюється лише форма звертання. У кожній строфі також повторюється слово «день», набуваючи відповідно

символічних значень минулого, теперішнього і майбутнього часу. Спершу «згасаючий день» – це пам'ять про минуле, тому й звертання тут звичне: «друзе милий». Далі «останній відблиск дня» змінюється темрявою; безрадісне для героя сьогодніня, гостре переживання втрати викликає іншу форму звертання: «Ангел мій...» (утім, так можна назвати і живу людину – пестливо й ніжно). Нарешті, заключна строфа починається трагічним рядком: «*Завтра день молитви і печалі...*» Тут уже те саме, двічі повторене, звертання виразно пов'язане з потойбічним світом: «*Ангел мій, де б душі не витали, // Ангел мій, чи бачиш ти мене?*» Запитання, звісно, не розраховане на відповідь. Зміст його значно глибший. Споглядаючи ніби з далекої відстані той світ, у якому «жили ми з тобою», ліричний герой знає, що сам він був для коханої всім. Її світ – це перш за все він сам. І тепер, у потойбіччі, чи бачить вона цей *його світ* так, як бачила за життя? Однак чи існує такий зв'язок між «світами»? Чи можна «там» зберегти повноту земних відчуттів? В одному з листів Тютчев писав: «*Порожнеча, страшна порожнеча. І навіть у смерті не передбачаю полегшення. Ах, вона мені на землі потрібна, а не десь там*». —

Варто зазначити, що у віршах, які відтворюють історію цього останнього трагічного кохання поета (так званий «денисьєвський цикл»), не лише вищість почуттів, пристрасність і жертвовність вирізняють ліричну героїню – їй належить і право вершити суд над героєм. Унікальна особливість «денисьєвського циклу» полягає в поєднанні зовні незначущих побутових сцен, випадкових, ніби підслуханих, реплік, неясних натяків із цілісною картиною трагічного кохання. Біографічні коментарі тут стають недоречними: занадто глибоким є загальнолюдський зміст цієї конкретної історії, а крім того, «близька перспектива» несумісна з авторським баченням пережитої трагедії – то космічно високим, то таким, що сягає несповідимих глибин душі. «*Боже мій, Боже мій! Та що спільного між віршами, прозою, літературою, цілим зовнішнім світом і тим... страшним, невимовно нестерпним, що в мене в цю ось хвилину на душі діється*», – писав поет.

Лірика Ф. Тютчева стала своєрідним «еталоном» філософської поезії. Сучасні дослідники літератури відзначають зростання впливу його творчості на розвиток поетичної думки не лише в Росії. Геніальне відчуття складності світу, прозирання в глибинні джерела буття, інтелектуальна насиченість визначають сучасне звучання цієї поезії. Тютчев навчає нас розуміти світ і самих себе, виховує «космічне відчуття» безмежності Всесвіту і любов до природи. Водночас витонченість і пластичність образів, граційність ліризму ще за життя принесли митцю славу «ясновидця краси». Торкаючись найзагальніших начал буття, взаємин людини й природи, загрози історичних і космічних катаклізмів, «поет мислі» вражає читача індивідуально-інтимним стилем своїх творів. А. Фет визначив цю властивість поезії Тютчева лермонтовським рядком: «*Я не з тобою – з серцем говорю*». Дійсно, більшість ліричних шедеврів Тютчева – це ніби розмова із самим собою. Сучасники поета згадували про те, що він постійно про щось замислювався, імпровізував за будь-яких обставин, записував віршові рядки на клаптиках паперу, про які міг відразу ж забути або знищити, не надаючи їм жодного значення. «Мудрець Тютчев» – так говорив про нього І. Тургенєв. Л. Толстой, характеризуючи одного зі своїх



героїв, записав: «Широкий, розумний, як Тютчев», – а в одному з листів зізнався: «Без нього не можна жити».

Точки дотику з Україною. В українській літературі ХХ ст. найбільш близькою до «тютчевської» традиції є, зокрема, могутня, прекрасна й трагічна поезія В. Свідзінського. Чимало творів Свідзінського свідчать про глибинний діалог з геніальним російським поетом (зокрема, вірші «Із мурованого покою...», «Холодна тиша. Місяцю надламаний...», «Блукаю вдень, то в луках, то в гаю...», «Довіку б тут...», «Умруть і небо, і земля...»). —

Поезія **Афанасія Афанасійовича Фета** (Шеншина, 1820–1892) – найбільш яскравий і досконалий зразок «чистого мистецтва», яке сповідує лише ідеали краси. Сучасникам поета здавалося, що в ньому якось незбагненно співіснують дві особи: тверезий, дуже практичний поміщик і ніжний мрійливий естет, далекий від будь-якої життєвої «прози», до нестями закоханий у природу. Лірика Фета майже не відтворює конкретно-історичних, соціальних ознак життя, вона повністю зосереджена на проникненні в глибини вічно прекрасного.

Nota bene. Ф. Тютчев у вірші, присвяченому Фету, назвав його улюбленцем Природи, якому дано було під зовнішнім її покривом, «оболонкою зримою», не раз прозрівати саму «Велику Матір». На відміну від тютчевської лірики природи, поезія Фета позбавлена почуття трагізму. Так само невластивою для цієї поезії є безжальна гострота вічно безсонної, космічно розпростороної думки. Ліричний герой Фета з байдужою, недбалою недовірою ставиться до розуму, адже для нього світ – це перш за все музика. «Звуки – марення неясне, млосний дзвін струни...»; сприймати їх розумом неможливо й непотрібно: «Що в них мовилось – не знаю й не треба мені». А потрібно одне: зберегти ці звуки Краси, бо лише Красою виправдується буття – у цьому митець глибоко переконаний. Тому для нього поетичний твір теж має єдине «виправдання», єдине призначення – відтворити таємні звуки, увічнивши в такий спосіб миттєвості Краси. Тоді поет може з гордістю сказати: «Цей ось листок, що відсох і обірвався, // Золотом вічним горить в піснеспіві». —



А. Фет

Подібно до Тютчева, А. Фет уславлює таємничу силу ночі, але ніч не жахає його. Ліричному героєві відкривається не тютчевська «подвійна безодня», а ніби подвоєне, підсилене звучанням зірок щастя земного буття. Уночі «чутно, як серце квітує»; це час, коли розпускаються нічні квіти й мрії. «Я нічого тобі не скажу», «я не зважусь на це натякнуть», – повторює ліричний герой, – адже з настанням дня поет і кохана знову житимуть «думкою нарізно»... Удень людина борсається в житейській суеті, живе розумом, а «нічне серце» засинає. Однак уночі: «Яке це щастя: ніч, і ми самі!» – героїв огортає чистота й глибінь подвійного

зоряного буття, неба, відображеного у дзеркалі річки. У цей час замість людей говорить, дихаючи їм в обличчя, сповнена пахоців ніч... І не «вогненна безодня», а приязна вічність оточує людину. Зорі говорять: «вічність – ми, ти – мить», – але ліричний герой з утіхою підносить свій погляд до них, де так «пишно і світло», бо його «мить» бринить тією ж музикою і сяє розкішними променями вічності.

Nota bene. Л. Толстой в одному з листів писав про вірші Фета: «...дуже вони компактні, і сяяння від них дуже далеке». Ця «компактність» пов'язана, зокрема, з такою цікавою особливістю лірики Фета: деякі його вірші складаються з одних називних речень, тобто дієслова в них відсутні. Ліричний герой ніби не встигає осмислити й не здатний назвати, що саме діється з його душею, – він лише фіксує чинники цієї дії.

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)

Така поезія звернена до вічного, незмінного в людській душі – до здатності переживати мить як вічність, ставати живою струною, що звучить радістю буття. Розмаїтий, хаотичний світ, неосяжний для розуму, тоді перетворюється на гармонійний звукоряд... Тому-то й «сяяння» від таких віршів є справді незмінним і «дуже далеким»; воно сягає будь-якої душі, що спроможна переживати повноту буття, гармонію краси. —

Зображуючи у віршах невловимі, невисловлювані душевні стани, Фет створює незвичайну поетичну мову: нелогічну, часто з неправильним синтаксисом, з постійними повтореннями окремих слів або речень. Так, вказівний займенник «цей» у короткому вірші про весну повторюється двадцять чотири (!) рази. До того ж те, на що вказує поет, на перший погляд є незрозумілим, наприклад: «цей крик та ключі, ці зграї...». Лише наступне словосполучення «ці птахи» стає зрозумілим узагальненням того, що бачиться в небі, і того, що чується довкола. Отже, виникає відчуття присутності безлічі видимого й невидимого птаства.

Неясно й самому ліричному героєві, як краще визначити оте дивне «це», що так радує і бентежить душу, – скажімо, новонароджене листя: «цей пух – не лист...». Або: «ці краплі – ці сльози», – чи то волога в повітрі, чи то на деревах, чи то на власних щоках?

Однак цей бурхливий потік емоцій викликає в читача відчуття цілісності, дивовижної гармонії. Таке враження створюється завдяки природності переживання часу й простору ліричним героєм: час – від ранку до



ночі, простір – від неба до землі. Прокинувшись і прикипівши поглядом до весняного неба, людина помалу схиляє зір, увесь день захоплено роздивляється навкруги й нарешті, з настанням темряви, вже нічого не бачить, лише чує невтомних солов'їв. Отже, весь ряд миттєвих вражень охоплює один весняний день, неповторний і п'янкий, у якому навіть мош-кара (що так докучатиме влітку!) викликає захоплення.

Простежимо, як саме вибудовується чуттєво-емоційна «картина» весни, її відбиток у душі ліричного героя: *«Цей ранок, ця радість, // Ця могутність дня і світла, // Це синє склепіння, // Цей крик та ключі, // Ці зграї, ці птахи, // Цей гомін вод, // Ці верби та берези, // Ці краплі – ці сльози, // Цей пух – не лист, // Ці гори, ці доли, // Ці мошки, ці бджоли, // Цей зик і свист, // Ці зорі без затемнення, // Це нічне зітхання селища, // Ця ніч без сну, // Цей морок і жар постелі, // Цей дріб і ці трелі, // Це все – весна»*. Як бачимо, вірш складається з одного-єдиного речення; нескінченні однорідні підмети з поширеними й непоширеними означеннями «прямують» до остаточного узагальнення – займенникового сполучення «це все». Дієслів, знову-таки, немає; іменний присудок – одне коротке слово: «весна». Якщо спробувати вилучити з тексту займенник «це», то матимемо якийсь «каталог», довжелезний перелік незрозумілим чином поєднаних слів. Однак у вірші Фета завдяки майстерній ритміці, римуванню (у тому числі внутрішнім римам), паузам і щоразу повторюваному слову «цей» виникає єдине, живе і стрімке переживання.

Вражаюча сміливість і несподіваність порівнянь у ліриці Фета відповідає напруженому переживанню поетом дивної «музики». При цьому творче збудження, натхнення великою мірою властиві як ліричному герою, так і його оточенню. Усі речі довкола ніби пронизуються музикою творчого захоплення, усе вщерть наповнюється передчуттям найвищої гармонії. Ось місячної ночі герой слухає спів коханої. Аж до вранішньої зорі звучить рояль і вона співає, а у вікна вітальні заглядає сад. Такі вірші прибічники громадянської, революційно-демократичної поезії називали «садибною», поміщицькою лірикою. Утім, яка непереможна чарівність у кожному рядку Фета! Перше речення – аж занадто просте й коротеньке: *«Сяяла ніч»*. А далі, звісно, мусить з'явитися повний місяць,



І. Левітан.
Весна – велика вода

причина цього «сяяння». Однак натомість натрапляємо на несподіваний і дуже точний образ саду, який, мов чаша, по вінця «наповнений місяцем». Тобто, замість небесного тіла і його «нематеріального» світла на землі, маємо магічне поєднання саду й місяця.

З першого ж рядка виникає відчуття чогось урочистого, чудесного. Живі місячні промені, ніби переливаючись через край живої чаші саду, лягають на підлогу «вітальні без вогнів», майже торкаючись до ніг закоханої пари. Отже, у романтичній напівтемряві – лише живе тремтливе світло і музика. *«Рояль був весь розкритий»* – цей образ стає символом відкритості сердець, цілковитої відкритості душ, до знемоги пе-


реповнених почуттям кохання: «Струни в нім бриніли, як і серця у нас...». Замість звичного вислову «серце тремтіло чи дрижало від пісні» – Фет вживає інший відмінок, інший прийменник: «за піснею твоєю». І читач не може визначити, хто ж сидить за роялем: ніби жива пісня сама себе грає, а струни рояля й серця закоханих тремтять, дрижать, бринять «за піснею». Так вітальня наповнюється музикою, як сад місячним сяйвом, утворюючи єдиний чарівний простір.

Подвійне ворожіння місяця й музики зумовлює переживання героями такої повноти буття і неймовірного, нестерпного щастя, яке мусить вилитися у сльозах. «*Ти співала до зорі, знемагаючи в сльозах, – згадує ліричний герой цю ніч через багато томливих років, – ...і так хотілось жити, щоб, не зронивши звуку, тебе любить, обняти і плакати над тобою!*»

Згадка про ту пісню, миттєве переживання давно минулої молодості, – чи дійсне повернення коханої, її живий голос звучить у другій половині вірша? На це запитання неможливо відповісти однозначно. Адже «гучні зітхання», «ридаючі звуки» знайомої пісні – це голос самого кохання, який говорить про те, що життя не має кінця, якщо вірити в «голосіння звуків». Останній, шістнадцятий, рядок вірша дослівно повторює восьмий: «*Тебе любить, обняти і плакати над тобою!*» Цим ніби підкреслюється незмінність гармонії; вічне її повернення до того, хто здатний жити, «не зронивши звуку»...

Відчутне переважання звуку в поезії Фета пов'язане з розумінням поетом музики як інтуїтивного осягнення прихованої сутності речей. Тяжіння до музичності вірша, до звукового настроєвого оформлення в поєднанні з імпресіоністичним зображенням світу особливо споріднювало Фета із символістами, які вимагали, щоб поетичне враження створювалося шляхом недомовленості. Невловимі «настрої» природи й людської душі потребують музичності як основного виражального засобу («крилатого звуку», за словами Фета). Лише в такий спосіб можна «схопити і закріпити і темні сни душі, і трав зникомий запах», – тобто те, чого у світі ще або вже немає.

Фета заслужено вважають неперевершеним співцем природи й кохання. Солодке хвилювання, щасливе страждання, радісні муки – усі ці переживання поєднують протилежні відчуття, і саме так утверджується в ліриці Фета всеосяжна, всепереможна сила любові. Якщо Некрасов увійшов в історію російської літератури як носій демократичного, громадянського, революційного слова, Тютчев – як «поет мислі», котрий відкрив незбагненну складність і вражаючу величність світу, то Фет, «співець відчуттів» і «фанатик краси», показав гармонійну сутність цього світу.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

Г рівень

1. Чому лірика Ф. Тютчева зазвичай визначається як «поезія мислі»?
2. Чому А. Фета називали «фанатиком краси»?
3. Хто із цих двох поетів належав до течії «чистого мистецтва»? Як ця приналежність виявилася в його творчості?



II рівень

1. Якою постає природа в ліриці Ф. Тютчева?
2. Як відображається ідея єдності природи й людини в ліриці А. Фета?
3. Як ви розумієте зміст вірша «Silentium!» (у перекладі Юрія Клена)? До кого, на вашу думку, звертається в ньому поет?

III рівень

1. Які характерні риси романтичної поезії властиві творчості Ф. Тютчева?
2. Поясніть слова П. Чайковського про те, що поезія Фета більшою мірою належить царині музики, ніж літератури.
3. Доведіть конкретними прикладами, що поезія А. Фета звернена до вічності.

IV рівень

1. Чим відрізняються пейзажні картини А. Фета від образів природи в поезії Ф. Тютчева? Чому, на вашу думку, Тютчев назвав Фета улюбленцем Природи?
2. Які філософські питання порушував у своїй ліриці Ф. Тютчев?
3. Які художні новації в російській поезії були запроваджені Ф. Тютчевим і А. Фетом?

Теми рефератів: «Мотиви та образи лірики Ф. Тютчева в поезії В. Свідзінського»; «Афористичність як характерна риса філософської поезії (на прикладі творів Ф. Тютчева)»; «Природа і людина в ліриці Ф. Тютчева».

Теми для самостійної дослідницької роботи: «Звукопис у ліриці А. Фета»; «Образ "подвійної безодні" у творах Ф. Тютчева».

Усе обертається навколо мене, концентрується в мені, виходить з мене самого. Я маю лише один центральний образ – загальну особистість, типізовану через мене самого. Проте моя книжечка змушує... кожного читача поставити себе на тільне місце, перетворитися на живе джерело, на долонь діючу особу, яка переживає кожну сторінку, кожне погуптя, кожен рядок.

В. Вітмен



Волт Вітмен 1819–1892

Волт Вітмен – американський поет-новатор, автор збірки «Листя трави», яка стала своєрідним прологом до авангардистської лірики ХХ ст. Творчість цього поета, позначена оригінальним поєднанням романтичних і реалістичних елементів, традиційних і експериментальних художніх форм, національно-історичної конкретики й «космізму» мислення, відображала оптимістичний пафос будівництва молодій американській державі.

ТРУБАДУР НОВОГО СВІТУ Й НОВОЇ ПОЕЗІЇ



Титульна сторінка
збірки В. Вітмена
«Листя трави».
Видання 1855 р.


Якщо найбільшим прозаїком Сполучених Штатів Америки другої половини XIX ст. вважається Марк Твен, то найвідомішим і найоригінальнішим поетом, який надихнув кілька поколінь шукачів нових шляхів розвитку лірики, у той час був В. Вітмен, автор однієї збірки віршів – «Листя трави» (перше видання 1855 р.). Щоправда, цю книжку він ґрунтовно доповнював і переробляв усе своє подальше життя. У кожному з чергових видань (загалом за життя автора їх з'явилося дев'ять) було багато нового. І це дало підставу біографу поета Г. Аллену стверджувати, що кожна нова книжка «Листя трави», об'ємніша від попередньої, «мала особливий смак і аромат, живилася своїм соком, подібно до дерева, яке виросло чарівним способом». Яскраві поетичні новації Вітмена з вражаючою силою втілилися вже в першому

варіанті його збірки, що містила передмову й дванадцять великих віршів і за обсягом складала всього дев'яносто п'ять сторінок. Ці твори були наповнені всепереможною радістю життя, молодечим запалом, енергією, могутньою образністю, котру сам автор визначав як космічну. Слова «молодечий запал» звучать досить дивно, якщо згадати, що на момент виходу «Листя трави» Вітмену було вже тридцять шість років. Однак ця незвичайна людина дуже довго зберігала захопленість буттям, юнацький оптимізм, віру у свої невичерпні сили, а головне – переконаність у прекрасному майбутті людства взагалі й своїх співвітчизників зокрема. Здається, що весь позитивний дух, пафос молодого американської нації, яка будувала вільну демократичну державу, у поетичному, образному втіленні виплеснувся на сторінки раннього варіанта «Листя трави».

Nota bene. Уже в третьому виданні збірки (1860) з'явилися нові твори, в яких звучать тривожні, сумні, трагічні ноти. Причиною таких настроїв була Громадянська війна в США, яку Вітмен сприйняв як особисту трагедію і з боєм, непримиренно заперечував у своїх поезіях: «Геть розмови про війну! Геть і війну саму! // Зникни назавжди з-перед очей моїх вражених, // видовище почорнілих, звічених трупів! // Це розгнуздане пекло й потоки крові – вони для диких тигрів // та вовків із висунутими язиками, а не для людей із розумом!» (з «Пісні про виставку», 1871). Безпосереднім відгуком на Громадянську війну стали вірші «Вертайся з поля, тату...» (1865), «Однієї ночі варту незвичайну я на полі ніс...» (1865). Другий з названих творів є автобіографічним: немолодий уже поет як санітар брав участь у боях. Напевно, найсильнішим з усього написаного Вітменом проти кривавої війни є короткий – лише шість рядків – вірш:

Глянь униз, ясен місяцю, і окропи це видовище,
М'яко спади додолу потоками нічного сяйва на обличчя,
жахливі, набряклі, багрові,

На мертвих, на їхні спина, на їхні широко розкинуті руки,
Вилий на землю своє безкрає море світла, священний
місяцю.


(Переклад М. Малаша) 

У біографії Вітмена не бракувало складнощів, випробувань, глибоко драматичних моментів. Однак передусім, за власними словами поета, він *«свідомо прагнув висловити опосередковано й прямо кипіння, стрімке зростання, напруженість буття Сполучених Штатів, – провідні тенденції і події XIX ст., – у цілому дух мінливого світу мого часу, бо до цього духу я був причетний, ці події викликали в мені найжвавіший інтерес: вони завершували велику епоху... розчищаючи шлях новій, ще величнійшій»*. Значно пізніше Вітмен писав: *«Моя книжка у своїй основі – автобіографічна; може, я не виявляю темпераменту, не підіймаю галасу з приводу банальних пристрастей, тому що я за своїм походженням певною мірою квакер»* (тобто людина, що додержується суворої моралі й стримана щодо вияву почуттів у душі прихильників цієї пацифістської секти християн, які називали себе «товариством друзів»). Ці два моменти – міцний духовний зв'язок зі своїм часом, народом, країною, світом – з одного боку, і автобіографічність – з іншого – важливі для розуміння поезії Вітмена, її ідейного, філософського, етичного наповнення, багатьох її сюжетів і образів.

Віхи життя, віхи творчості

«Я весь не вміщуся між черевиками та капелюхом»

В. Вітмен народився 1819 р. у місцевості Лонг-Айленд, неподалік від Брукліна, куди невдовзі переїхала родина. Його батько був теслею. Вітмени жили звичайним життям міських ремісників. Хлопця виховували не лише батьки, а й вулиці досить великого торговельного й промислового Брукліна, що з часом став районом Нью-Йорка.

Подробиці. На формування світобачення майбутнього поета вплинула масштабність оточуючого світу – картини могутнього океану й найбільшого міста країни, її промислового, фінансового, економічного центру. Пульс велетенського Нью-Йорка бився у прискореному ритмі, тут повсякчас відбувалося щось нове, цікаве, сенсаційне. Загальна атмосфера 30–40-х років і патріотичні настрої родини, що шанобливо ставилася до героїчних сторінок недавньої історії завоювання незалежності Сполученими Штатами, виховали бруклінського хлопчину захопленим патріотом, що свято вірив у велич і прекрасне майбутнє рідної країни. 

Шкільне навчання Вітмена було коротким, як і в Марка Твена. І так само, як видатний прозаїк, дванадцятирічним хлопчиком він розпочав своє трудове життя в друкарні. Ще підлітком Волт друкував свої перші поетичні спроби, тим більше, що набірна каса була під рукою. У сімнадцять років він започаткував власну газету, у якій виконував обов'язки редактора, кореспондента, друкаря й розповсюджувача. Молодий Вітмен

брав активну участь у політичному житті, виступав агітатором на президентських виборах, писав повчальні статті й оповідання, складав вірші.

Підробщиці. Чим би Вітмен не займався, він почувався борцем «за великі принципи, за могутні й славні істини». Ідеалізуючи все, що відбувалося в його країні, поет мав дещо плутані погляди з певних політичних питань, наприклад щодо скасування рабства. Хоча загалом ще в 40-х роках він вважав рабство негрів несумісним зі свободою білих громадян США: «*Чи можуть істинні американці народитися з рабів? Чи можуть істинні американці народитися з рабовласників?*» Під впливом творів європейських істориків доби романтизму й найвідоміших письменників-романтиків обох континентів (а читав Вітмен дуже багато) у нього формувалося глибоке переконання щодо провідної ролі народу в історії. Поет вірив у могутність мас, шляхетність і духовність простих людей, яка долає все темне, брудне, що існує в житті суспільства. —

Захоплення ідеями письменників-романтиків і філософів-трансценденталістів¹, зокрема Р.В. Емерсона, про гармонійне поєднання духовної і фізичної праці на лоні природи, про досконалу людину як сполучну ланку між природою і Богом приводить Вітмена до перегляду власного життя. Він відмовляється від професії редактора й журналіста і стає теслею, як батько. Намагаючись на практиці втілити проголошену трансценденталістами єдність духовного й фізичного начал, тесля Вітмен під час зведення будинків інтенсивно розмірковує над головними проблемами людини й світу. Слідом за прибічниками Емерсона він доходить до висновку про цінність кожної людини, про приховані в ній джерела оновлення й вдосконалення. Так, слова Емерсона: «*Знай, що світ належить тобі. Могутній приплив духу потягне за собою відповідний переворот у світі предметів*» – можна розглядати як заклик до самовдосконалення, до роботи над собою, у першу чергу, над власним внутрішнім «я», що приведе до змін на краще й зовнішнього світу.

Як і всі романтики, трансценденталісти свято вірили в особливу місію людей творчих, насамперед митців. На думку Емерсона, «*поет – це той, кому невідомі перешкоди, кому підвладне і те, про що інші можуть лише мріяти, хто охоплює все розмаїття людського досвіду і є людиною*». Вітмен на ранньому етапі своєї поетичної діяльності не лише поділяв ці думки, а й підсилював їх: «*Я думаю, небагато знайдеться героїчних подвигів, витoki яких не знаходяться в мистецькому натхненні... в усіх великих бунтівниках-оновителях світу... ми знаходимо мистецьке натхнення в його найвищому злеті...*» Для того щоб гідно виконати місію поета, як це високе покликання розуміли романтики – літератори й філософи, весь свій вільний час Вітмен приділяє самоосвіті, читаючи книжки з різних галузей знань: від історії до міфології, від праць із релігієзнавства до досліджень з астрономії. Усе це дуже важливо для розуміння того, звідки в його поезії так багато різних філософських ідей, міфологічних і

¹ Основними ідеями філософів-трансценденталістів були соціальна рівність «рівних перед Богом» людей; духовне самовдосконалення, близькість до природи, що очищає людину від «вульгарно-матеріальних» інтересів; інтуїтивне осягнення макрокосму через мікрокосм.



космічних образів тощо. Часто цитують слова самого поета про те, що всі ці розмаїті знання з численних джерел були для нього «перегноєм, з якого проросло Листя».

У цей період життя Вітмен глибше й чіткіше осягає своє покликання, що полягає в боротьбі за «стару добру справу... свободу і прогрес людського роду» шляхом художньої творчості, знаряддям якої є мова поезії. Вирішальним кроком до здійснення шляхетної мрії стало видання в 1855 р. збірки «Листя трави».

Nota bene. Цю збірку (вісімсот примірників) Вітмен самотужки видрукував у друкарні своїх близьких друзів. Вона зазнала гострої критики, але автора це не зупинило. Невдовзі поет випустив друге (1856), а згодом і третє (1860) видання. Щоразу зміст збірки розширювався й доповнювався за рахунок нових віршів. В останній редакції книжка вміщувала понад сто поезій. —

1862 р. Вітмен поїхав у Вашингтон до брата, якого було поранено під час Громадянської війни. Під впливом шпитальних вражень він залишився у Вашингтоні, де три роки добровільно доглядав поранених. Набутий там досвід відобразився в нових поезіях, включених до книжки «Листя трави». Після закінчення війни поет вступив на чиновницьку службу в Міністерство внутрішніх справ, звідки його невдовзі звільнили як автора «скандальної» книжки.

1873 р. через тяжку хворобу Вітмен змушений був перебратися до містечка Кедмен біля Нью-Йорка. Однак це не завадило поетові в період тимчасового поліпшення самопочуття здійснити вояж Скелястими горами Колорадо й Канадою, під час якого він відвідав Ніагарський водоспад.

Останні роки життя В. Вітмена минули у хворобах і бідності, але митець не здавався – продовжував писати вірші й прозу. Помер письменник 26 березня 1892 р. у Кедмені.



Відкрита книга

ЗІ ЗБІРКИ «ЛИСТЯ ТРАВИ»

Збірка «Листя трави» вражає своєю оригінальністю. Усе в ній незвичне – і тематика, і образи, і характер віршування, а головне – постать поета – могутньої, титанічної, всесильної й безмежно захопленої людини.

До поезії В. Вітмена не пасують канони відомих у XIX ст. напрямів. Тематично, образно він і романтик, і реаліст, і натураліст, присутня в його творах і символістська складова. Багато ідей поет почерпнув у філософів, які надихали романтиків, зокрема, про вище духовне начало, що проймає Всесвіт і об'єднує все суще, про свободу й незалежність людини як могутню силу, котра творить особистість. Вище згадувалося й про вплив на світогляд Вітмена трансценденталізму. Колективістські уявлен-



ня про майбутнє суспільства споріднюють поета з соціалістами-утопістами, теж ідеалістами й романтиками в царині соціального мислення, наділеними до того ж багатою уявою й вірою в прогрес людства, його невинний рух по висхідній.

Всі релігії, всі звичаї, поняття, уряди, все,
що містилось, міститься на нашій чи на будь-якій іншій
планеті, ховається в шпарини і кутки перед поступом душ
на всесвітніх великих шляхах.

Ідуть! Ідуть! Ідуть! Знаю, вони ідуть, та не знаю куди,
Та знаю, ідуть до кращого, до чогось величного.

(«Пісня про широкий шлях», переклад М. Тунайла)

В. Вітмен захоплений матеріальним світом, усіма реальними речами, «грубими, зримими», відчутними на дотик «плодами технічної цивілізації», яка, на його думку, має перебудувати світ на нових засадах, принести щедрий добробут, розвиток усіх галузей життя.

Музо! Я приношу тобі наше тут і наше сьогодні,
Пар, керосин і газ, швидкі поїзди, великі шляхи єднання,
Тріумфи кожного дня: ніжний кабель Атлантики,
І Тихоокеанський експрес, і Суецький канал, і Готардський тунель,
І Гузекський тунель, і Бруклінський міст.
Всю землю тобі приношу, як клубок, обмотаний рейками
І стежками кораблів, що борознять кожне море,
Нашу кулю в кружинні приношу...

(«Пісня про виставку»)

Подробиці. Так само докладно, в усіх подробицях, які здавалися надто відвертими, безсоромними тодішнім цнотливим пуританам-читачам, Вітмен змальовує чоловіче й жіноче тіла, чудові творіння природи:

Любов до тіла чоловіка чи жіночого тіла не потребує виправдань,
адже тіло саме не потребує виправдань.
Досконале тіло чоловіка, і тіло жіноче також досконале.
Вираз обличчя не потребує виправдань.
Та добре збудований чоловік виражає себе не лише в обличчі,
а в цілій постаті також, в окремих частинах тіла, в суглобах,
плавній грації стегон, вигині рук;
У ході, постаті, гнучкості стану, колін, в статурі усій, що її
не сховає одежа...
Людина іде – і в захваті ви, немов од поеми, і навіть більше.

(«Я співаю про тіло електричне...», переклад Н. Кащук)

Прочитавши весь цей поетичний перелік, відчуваєш майже екстатичну захопленість, з якою поет називає всі частини людського тіла, не проминаючи нічого, бо все в людині, з його точки зору, гідне оспівування, гарне, доцільне й чисте. —

У наведених прикладах яскраво виявлені деякі особливості нової поезики Вітмена. Він відкидає традиційні розміри віршування як застарілі, невідповідні новому часу з його стрімкими ритмами, динамікою, приско-

ренням. Поет і сам поспішає. Довгі рядки, насичені нескінченим переліком явищ, подій, речей, емоцій, мчать уперед, не скуті римами. Митець творить оригінальний *верлібр*, використовує білий вірш, які нічим не обмежують його образну думку й водночас мають гнучкий і чіткий внутрішній ритм, наповнений емоційним напруженням.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОБІДКА

Верлібр (франц. *vers libre* – вільний вірш) – вірш, що не має метра й рими і відрізняється від прози тільки членуванням на віршові відрізки.

Думка й емоція розвиваються в поезіях Вітмена послідовно, все вивірене й абсолютно прозоро-лаконічне, переконливе. Поет широко вживає повтори різного типу, варіює схожі структури речень, змінюючи лише кілька слів або навіть одне слово; починає або закінчує речення тими самими лексемами, що нагнітає враження, аби думка чи почуття закарбувалися у свідомості й серці читача. По суті, більшість поезій Вітмена – це емоційно піднесені, художньо багаті промови-проповіді або заклики.

Вітмен створив також афористичні за звучанням філософські й ліричні мініатюри:

Жінки сидять чи йдуть, і старі, й молоді,
Молоді жінки вродливі, але старі жінки вродливіші від молодих.

(«Вродливі жінки», переклад М. Тупайла)

Блукаючи Всесвітом у думках, я побачив: Доброго крихта до безсмертя
прагне невпинно,
І зрозумів: безмір Злом називають, прагне розтанути, згубитися, вмерти.

(«Блукаючи Всесвітом у думках...», переклад М. Тупайла)

Одним із найважливіших світоглядних принципів творчості В. Вітмена є поняття «нескінченна спільнота», яке охоплює все суще, відчуття одвічного й безперервного зв'язку всіх явищ, єдності, до якої належить і він сам, і його творчість: «Смерті насправді нема, // А якщо вона і була, вона вела за собою життя...» («Пісня про себе»). Усесвіт складається з мільйонів живих істот, кожна з них – ланка того ланцюга, що тягнеться з минулого в майбутнє, і кожна рівна серед рівних. Усі люди – рівні між собою, незалежно від раси, національної і статевої приналежності, статку. З цього випливає своєрідне розуміння поетом демократії не як конкретного принципу американського республіканізму чи взагалі політичного устрою подібного типу, а як всеосяжної любові між людьми – безмежної, палкої, захопленої, самовідданої любові до ближнього свого, до товариша, до кожної земної істоти. Однак для Вітмена важлива не лише товариська, дружня, братерська любов, а й кохання чоловіка та жінки. У поезії США його вірші про кохання стали викликом пуританському ставленню до цього почуття як до чогось брудного й гріховного. Митець наважився писати про красу природного, що дано людині як дар, про чистоту кохання не лише духовного, а й тілесного.

Подроблиці. Серед напрочуд виразних, накреслених кількома штрихами людських постатей, представників усіх рас, національностей, вікових



категорій, професій, соціальних станів, якими рясніють вірші Вітмена, є одна особлива, сповнена найглибшого почуття. Це людина, яку поет вважав найкращою, проводирем і взірцем для своїх співвітчизників. Її духовний і громадянський портрет змальовано в найвідомішому з творів Вітмена «*О капітане!*» (1865), що увійшов до американських шкільних підручників. Цю поезію присвячено президенту Аврааму Лінкольну, улюбленцю демократичної Америки, вождю Півночі в Громадянській війні, убитому найманцем після перемоги аболіціоністів¹ 1865 р. Це, до речі, єдиний у спадщині поета римований твір, що свідчить про його виняткове значення для автора. Українською мовою вірш «*О капітане!*» перекладали В. Мисик, В. Коротич, І. Кулик, М. Тупайло та інші.

Чудовою епітафією великому президентові стала написана трохи пізніше глибоко лірична поема «*Коли бузок розцвіє торік у моєму дворі...*» (1865–1866), яку Вітмен називав псалмом. У ній відтворено скорботу народу, що проводить свого демократичного вождя в останню путь, і безмежну тугу поета за людиною, яка була для нього втіленням мужності духу й святості намірів, яку він любив і розумів, яка була «відлунням душі» співця. —

Якщо у світовій літературі шукати постаті митців, за масштабністю створених образів схожих на В. Вітмена, то на думку спадають імена Мільтона, Блейка, Байрона, Шеллі, Мелвілла (з англословян), а ще німця Гете, угорця Мадача або чеха Яна Неруди, автора «Космічних пісень». Звісно, вони дуже різні, однак їхня схожість полягає в грандіозності космічних образів, масштабності художнього мислення, що охоплює Небо і Землю, Людину і Бога.

Поезія Вітмена з кожним десятиліттям набувала все більшого розголосу, її формальні й змістові впливи відчутні у творчості найбільших поетів Америки К. Сендберга, Е.Л. Мастерса, В.К. Вільямса, Р. Лоуелла та інших реалістів і модерністів. Вітменівські ритми, форми верлібру, образність відгукнулися і в європейській поезії, особливо помітно це у творах В. Хлебникова, В. Маяковського та багатьох інших. Митець виявився близьким і художникам наступних поколінь, і читачам бурхливого ХХ ст.

Можливо, сьогодні оптимізм Вітмена видається в чомусь наївним. Однак загальний світлий тон більшості рядків збірки «Листя трави» і в наш час як ковток свіжого повітря, адже митці, сповнені надії та віри в перемогу Добра над Злом, завжди потрібні людству. Вони допомагають кожному з нас стати людянішими й щасливішими.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
В. Вітмен – це...
А. ...видатний американський драматург.
Б. ...видатний англійський поет.

¹ Аболіціоністи – прихильники скасування рабства.

В. ...видатний американський поет-новатор.

Г. ...видатний англійський есеїст.

2. Укажіть неправильне продовження твердження.

Упродовж свого життя В. Вітмен...

А. ...долучався до суспільно-політичних подій, що відбувалися у США.

Б. ...здійснив навколосвітню подорож.

В. ...працював теслею.

Г. ...був редактором, кореспондентом і розповсюджувачем власної газети.

Д. ...здійснив подорож Скелястими горами Колорадо та Канадою.

3. Укажіть неправильне продовження твердження.

Збірка В. Вітмена «Листя трави»...

А. ...вперше була оприлюднена наприкінці життя поета.

Б. ...виходила декілька разів за життя поета, поступово розширюючись і доповнюючись за рахунок нових віршів.

В. ...вперше була видрукувана тридцятишестирічним автором самотужки у кількості вісімсот примірників і містила дванадцять поезій.

Г. ...зазнала гострої критики після першого виходу в світ.

II рівень

1. Назвіть основні факти біографії В. Вітмена й розкрийте їхній зв'язок з формуванням світобачення поета.

2. Чому «Листя трави» називають «книгою життя поета»?

3. Чим був зумовлений гуманізм і оптимізм перших творів В. Вітмена?

III рівень

1. Схарактеризуйте тематику збірки «Листя трави» та її головні художні відкриття.

2. Які особливості поетичної самосвідомості Вітмена відображає його теза «Я весь не вміщуюся між черевиками та капелюхом»?

3. Чи можна назвати В. Вітмена співцем новітньої цивілізації й технічного прогресу? Обґрунтуйте свою думку.

IV рівень

1. Розкрийте вплив ідей трансценденталізму на творчість В. Вітмена та обґрунтуйте свою відповідь цитатами й прикладами з його творів. Які з цих ідей видаються вам найцікавішими?

2. У чому виявляється любов В. Вітмена до людини, людства й світу? Що надає вітменівським образам космічного узагальнення? А в чому полягає оригінальність ліричного героя Вітмена?

3. Як поет тлумачить поняття «демократія»? А якого потрактування в його поезії набуває образ президента Авраама Лінкольна? У чому полягає специфіка вітменівської розробки суспільно-політичних тем життя США?

Робота в парах. Виконайте запропоновані завдання.

А. Поясніть, чому лірика В. Вітмена вважається прологом до поезії ХХ ст., а сам поет – предтечею авангардистів того ж століття.

Б. Знайдіть у віршах Вітмена утопічні елементи. Чим приваблює вітменівська утопія? Чи видається вона вам реалістичною? Аргументуйте свою точку зору.





Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «Поезія В. Вітмена в контексті історії та культури США другої половини XIX ст.»; «“Космізм” поетичного мислення В. Вітмена».

Теми для самостійної дослідницької роботи: «Функції гіперболи, метафори й символу в поезії В. Вітмена»; «Романтичні й реалістичні принципи художнього зображення в ліриці В. Вітмена (на матеріалі двох-трьох віршів за вибором)».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Які поети зазнали великого впливу новаторської поетики В. Вітмена?
2. Дайте своє пояснення назви збірки «Листя трави».
3. Які функції виконує верлібр у вітменівській ліриці?

Теми рефератів: «В. Вітмен – класик США»; «Тема єдності людства, соціальної і природної рівності всіх форм буття у творах збірки “Листя трави”».



*Лише сягаючи найглибших
прірв падіння, цява, згідно
із законом протилежності,
запалює світоз найвищих
ідеалів.*

Ш. Бодлер



Шарль Бодлер

1821–1867

Шарль Бодлер – французький лірик XIX ст., автор знаменитої поетичної збірки «Квіти зла», яка в новаторський спосіб увиразнила суперечливе світовідчуття модерної людини. Творчість Ш. Бодлера, що відобразила етап переходу від романтизму до символізму, торувала новий шлях розвитку європейської лірики кінця XIX – початку XX ст.

«ЗНЕДОЛЕНИЙ, ЯКИЙ УЗЯВ НА СЕБЕ ВСІ ГРІХИ СЬОГО СВІТУ»

Ш. Бодлер посідає особливе місце в історії літератури. Без перебільшення можна сказати, що він є знаковою постаттю у французькій і європейській поезії другої половини XIX ст. У його уславненій збірці «Квіти зла» добігає кінця одна з великих епох європейської поезії – епоха романтизму – й бере початок інша велика епоха – символізму й авангардизму, що настала вже після смерті поета, наприкінці XIX – на початку XX ст.



Віхи життя, віхи творчості

Між спліном та ідеалом

Ш. Бодлер народився в Парижі 9 квітня 1821 р. Його батько, якому на той час було вже за шістдесят, походив із селян; він вийшов у люди ще за «старого режиму» й належав до інтелігенції, що сформувалася за доби Просвітництва. Мати майбутнього поета, молодша за чоловіка більш ніж на тридцять років, походила з міщанської родини. Коли Шарлеві було сім років, батько помер, а мати незабаром вийшла заміж за офіцера Опіка, обмеженого вояка, який вірно служив усім режимам, що тоді досить часто змінювалися у Франції.

Подобиці. Як відомо, основи особистості закладаються в дитячі та юнацькі роки й неабиякою мірою визначають формування її характеру і психології. На формування Бодлера глибокий вплив справила родинна драма: смерть батька, якого він любив, і поява вітчима, якого він не прийняв і зненавидів. Той же поставив за мету перевиховати «важку дитину», використовуючи, так би мовити, досвід казарми. Те, що мати вийшла заміж за Опіка і в усьому скорилася йому, Шарль сприйняв як зраду, котрої не міг вибачити до кінця життя. —

Навчався Бодлер спочатку в ліонському, а потім у паризькому ліцеї, з якого був виключений. Це ще більше загостило його стосунки з матір'ю і вітчимом. Відтак Опік відправив пасинка на острів Маврикій в Індійському океані, де юнак мав стати вчителем. Своєрідне заслання було задумане як суворий виховний урок, але з нього нічого не вийшло: «засланець» повівся надто незалежно і через певний час був відправлений додому. Повернувшись на батьківщину, Бодлер остаточно пориває з родиною і починає вільне життя в паризькому артистичному середовищі. Ще до подорожі вирішивши стати поетом (і мати, і вітчим були обурені цим фактом), він входить у літературне коло столиці.

Подобиці. Формування Бодлера-поета, його світогляду й естетики припадає в основному на 40-ві роки. Він зближується з молодими поетами, яким були притаманні романтично-бунтарські настрої. За власним визначенням, Бодлер «належав до покоління молодого, серйозного, насмішкватого й загрозового». Представники цього покоління зневажали «хазяїв життя», ситих і самовдоволених обивателів, проклинали дріб'язкову й меркантильну «буржуазну добу», драматично переживали

принижене становище мистецтва й митців. Найближчими Бодлерові були поети «групи бузенго». Серед інших романтиків ці поети вирізнялися беззастережним неприйняттям дійсності, поетизацією породжуваних нею негативних емоцій, марень і видінь, близьких до кошмарів. Сучасність поставала в їхніх творах як світ, у якому панує зло й пишно бувають «квіти зла».

Можна сказати, що, розпочавши свідоме життя з бунту проти сім'ї і сімейного деспотизму, Ш. Бодлер заклав визначальну модель своїх відносин зі світом, яка надалі не змінюватиметься, а лише розширюватиметься й поглиблюватиметься, переростаючи в бунт проти суспільства й світопорядку в цілому. Однак це не означає, що поет був революціонером, політичним бунтарем: його бунт мав інший характер і розгортався в духовній, моральній, метафізичній сферах. Коли вибухнула Лютнева революція, Бодлер не лишився осторонь, його бачили на барикадах і в лютому, і в червні 1848 р. Утім, він не керувався якоюсь політичною програмою. За словами друга поета Ш. Асселіно, він «любив революцію», але це була «не так любов громадянина, як любов митця». Коли революційна хвиля спала, Бодлер намагається проаналізувати породжений нею стан «героїчного сп'яніння», який видається йому загадковим. На початку 50-х років у щоденнику поета з'являється запис: *«Мое сп'яніння 1848 року. Яка була природа цього сп'яніння? Схильність до помсти. Природне задоволення від руйнування. Літературне сп'яніння, спогади про прочитане»*.

Подальші події французької історії – державний переворот 1851 р. і встановлення Другої імперії – викликають у Бодлера роздратування й трагічно-песимістичні настрої. У листах він скаржить на безпросвітність життя, на брак радощів і надій, на душевну спустошеність і відчай. Словом, після 1848 р. поет переживає глибоку душевну драму, яка потужно втілюється в його творчості, й передусім у збірці *«Квіти зла»*. Подібно до *«Кобзаря»* Т. Шевченка чи *«Листя трави»* В. Вітмена, ця книжка створювалася Бодлером протягом усього творчого життя і ввібрала все найкраще з його поетичної спадщини. Остаточного вигляду й структури *«Квіти зла»* набули в першому посмертному виданні 1868 р.

Перше видання збірки, здійснене 1857 р., спричинилося до судового процесу, унаслідок якого на автора й видавців було накладено штраф у розмірі триста франків, а з *«найскандальнішої»* книжки вилучено шість віршів.

Наступними роками Бодлер опублікував збірку критичних статей *«Салон 1859 року»*, книжку *«Штучний рай»* (1860), друге видання *«Квітів зла»* (1861), доповнене тридцятьма двома віршами, та близько п'ятдесяти віршів у прозі (1857–1867), які після смерті поета були надруковані окремою книжкою під назвою *«Паризький сплін»*.

1864 р. Бодлер приїхав до Бельгії, аби там прочитати курс лекцій і домовитися про видання своїх творів. Утім, поїздка виявилася невдалою, що й відобразилося у створеному в Брюсселі циклі ущипливих поезій *«Диво Бельгії»*. На той час сорокатрирічний поет, за словами Ж. Крепе, виглядав мов дід і здавався втіленням відчаю: *«Погляньмо на його тогочасні фотознімки. Чоло ще велично випинається з-під густого й довгого волосся, у якому проглядає сивина, але яка ж невимірною туга в темних очах, який же в них затятий виклик! Скільки брідливості у складках,*



що спускаються від ніздрів, скільки презирства у губах, стулених, немовби від нападу нудоти. Воістину, це лик знедоленого, який узав на себе всі гріхи цього світу».

31 серпня 1867 р., змучений душевними стражданнями й фізично виснажений тяжкою хворобою, Ш. Бодлер пішов із життя.



Відкрита книга

ЗІ ЗБІРКИ «КВІТИ ЗЛА»

Концепція і структура збірки



Обкладинка збірки
«Квіти зла».
Видання 1866 р.

Назву для збірки автор обирав довго, і в результаті вона виявилася напрочуд місткою й виразною. Заголовок «Квіти зла» сфокусував суперечності епохи й життя самого Бодлера, у стислій формулі вмістив поетове сприйняття сучасного світу як царства зла й водночас – його індивідуальний погляд на цей світ, вільний від моралізаторської декламації й пишномовності. Зухвала як на той час назва бодлерівського творіння породила багато довільних тлумачень, пересудів і суперечок. Недоброзичливці митця трактували її як поетизацію зла й аморальності, зазіхання на духовні основи суспільства. Заперечуючи ці тлумачення, автор заявляв: *«Про книгу треба судити в її цілості, і тоді з неї випливає жорстокий моральний урок»*.

Збірка «Квіти зла» складається з шести циклів: «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт» і «Смерть», організованих за проблемно-тематичним принципом. Їхнє розташування визначається загальним контекстом книжки. Чільне місце посідає цикл «Сплін та ідеал», оскільки в ньому, за словами автора, виражена основна суперечність буття сучасної людини – суперечність між ідеалом і дійсністю, що робить її долю надзвичайно драматичною. У другому виданні збірки Бодлер поставив цикл «Бунт» перед циклом «Смерть», тим самим акцентувавши бунт як останню спробу поєднати ідеал і дійсність (у разі невдачі єдиною його розв'язкою буде смерть).

Романтичні тенденції у збірці

Поезія Бодлера глибоко й органічно пов'язана з романтизмом. У 40-х роках, коли розпочинався творчий шлях поета, романтизм був ще живою й активною традицією французької літератури, надто поезії. У цьому напрямі Бодлер вбачав «дійсно сучасне мистецтво» і самого себе усвідомлював «новим романтиком». *«Романтизм – це найповніше, найсучасніше вира-*



ження прекрасного», – наголошував він. Поет зізнавався, що відчуває ностальгію за недавнім великим минулим романтизму й прагне залишатися вірним його духу (не випадково критики сприйняли «Квіти зла» як збірку романтичної поезії).

Безперечно, в основу збірки закладено романтичні моделі світогляду й поетики. Її семантико-образна вісь – романтичне протиставлення дійсності й ідеалу. При цьому протилежності доводяться до граничної різкості, до поляризації, і в них поезії набувають остаточної змістової і художньої завершеності. Сам Бодлер писав про це так: *«Лише сягаючи найглибших прірв падіння, уява, згідно із законом протилежності, запалює світоч найвищих ідеалів. Квіти чеснот в уяві поета не можуть розквітати без квітів зла, адже й світло дедалі яскравіше, що глибші тіні»*.

Nota bene. Утім, говорячи про пов'язаність Бодлера з романтизмом, не варто забувати, що цей напрям був рухом доволі розмаїтим і його течії суттєво різнилися між собою. Отже, слід уточнити, що творець «Квітів зла» був пов'язаний з романтизмом бунтівним, скорботним, названим за ім'ям видатного англійського поета – його зачинателя – «байронічним». «Байронічний» романтизм пройнятий духом розчарування й протесту, йому притаманна специфічна «ідеалізація заперечення», якій, зокрема, підлягають настрої і душевні стани, породжені неприйняттям дійсності й розладом з нею, а саме: меланхолія, розчарування, депресія, сплін, «світова скорбота» тощо. І чи не вперше в історії літератури ці негативні емоції набувають абсолютної естетичної цінності. —

За своїм переважним змістом збірка «Квіти зла» й передусім її центральний цикл *«Сплін та ідеал»* – це лірична драма, де ідеалові безпосередньо протистоїть не сама дійсність, а «сплін» – тяжкий, хворобливий душевний стан, породжений цією дійсністю. В одному з віршів, звернених до мадам Сабатьє, «ангела радості, лагідності й світла», поет говорить, що його світ – це *«тіньовий, похмурий і болісний бік буття й людської душі»*. Відтворення «сплінічного» стану душі досягається передусім своєрідною метафорикою, яка стягує все найпохмуріше й найзловісніше зі світу предметно-чуттєвих явищ: дух поета тут – *«піраміда», «бездонний склеп»*, небо на нього *«давить, як свинцеве віко труни»*, дрова *«глухо гупають об тротуар – так, ніби ешафот буде смерть трудна»*, *«надія, мов кажан, б'ється боязкими крилами об каміння стіни»*, а в хворому мозкові *«тчуть свої сіті павуки безчестя»*.

Окремо слід сказати про бодлерівський ідеал. Сам поет дав йому таке визначення: *«Ідеал – це не щось туманне, така собі нудна й безплідна мрія, що плаває під стелями академії. Ідеал – це людина, піднята до рівня справжнього життя, втілена пензлем або різцем у сліпучій істині своєї первинної гармонії»*. Однак у «Квітах зла» ідеал поета



Ф. Гойя. З «Каприччо»

цим визначенням не обмежується, він постає в різних втіленнях і трансформаціях. Висловлення ідеалу в збірці, як правило, пов'язане з ностальгійною тугою за ним як за «втраченим раєм» чи то всього людства, чи то самого поета, або того й того водночас. Яскравим прикладом є вірш «*Moesta et errabunda*»¹, де протиставлення виплеканому в душі ідеалу потворної дійсності виражене без трагічного надриву, з ліричною задушевністю, причому очевидно, що під «вітрилом фрегата» тут можна плисти як у далечинь часу й простору, так і в глибини душі:

Несіть мене звідсіль, вагони і фрегати!
Тут обертаються всі людські сльози в твань!
Чи правда, що не раз печальний дух Агати
Говорить: покидай світ злочину й страждань?
Несіть мене звідсіль, вагони і фрегати!
Мій раю запашний, о як далеко ти!
Там – радощі й любов, і все навкруг погідне,
Все поринає там у втіхи чистоти,
Все, що кохаєш там, твого кохання гідне!
Мій раю запашний, о як далеко ти!

(Переклад Д. Павличка)

Разом з тим впадає у вічі, що в «Квітах зла» частіше, ніж про ідеал і про поривання душі до нього, йдеться про «зриви», «зради» ідеалу, неспроможність протистояти спокусам зла – про те, що називають «гріховними слабостями» людського роду. Отже, зло не тільки в навколишньому світі, а й у світі внутрішньому. Поет його усвідомлює й прагне здолати, страждаючи, впадаючи у відчай і зігріваючись надією. Бодлер наголошує на складності й суперечливості людини й людської душі. «У кожній людині, – писав він у своєму щоденнику “Мое оголене серце”, – є два одночасних прагнення: одне спрямоване до Бога, друге – до Сатани. Поклик Бога, або духовність, – це прагнення внутрішньо піднятися; поклик Сатани, або тваринність, – це насолода від власного падіння».

Подробиці. Усвідомлюючи цю складність і суперечливість людини в самому собі, Бодлер виражав її з нечуваною щирістю, яка шокувала добропорядних міщан і накликала на поета звинувачення в аморальності й всіляких смертних гріхах. Слід зазначити, що Бодлер, не без зухвалості єретика, який відколовся від загальної віри, нерідко поетизував падіння в безодню гріха. Однак це не означає, що він визнавав правоту зла й був його прибічником. На свій, поетичний, лад він пізнавав зло, дотримуючись думки, що *«зло, яке само себе усвідомлює, менш жахливе та ближче до одужання, ніж зло, яке про себе нічого не знає»*. Разом з тим, за влучним висловом О. Блока, своєю поезією Бодлер переконував, що й *«перебуваючи в пеклі, можна мартити про білосніжні вершини»*. Показовим у цьому плані є його вірш «*Духовне світання*»:

Як до розпусника в сіянні ідеалу
Заходить світло дня, рум'яне, мов дитя,
Тварюка заспана вчуває каяття,
І ангел будиться в гидкій душі помалу.

¹ «Смутні й заблукані думки» (лат.).

Для очманілого, який страждає й снить,
І згадує свої блазенства низькородні,
Вже відкривається принадливість безодні,
Духовних просторів незаймана блакить.

(Переклад Д. Павличка) —

За словами Бодлера, з дитячих літ йому були властиві два суперечливих відчуття – «жаху життя і екстазу життя». Друге з них, що містило в собі «прив'язаність» до життя і, попри весь «жах», своєрідну «заполоненість» ним, рятувало поета від абсолютного песимізму й нігілізму. Саме це відчуття штовхало його на пошуки нової, незнанної краси, що зростає на сучасному ґрунті, у світі, де розпускаються «квіти зла», осяяні, однак, світлом ідеалу.

Одна з найістотніших рис творчої особистості Бодлера – загострене відчуття нового в мистецтві й житті, спрямованість на пошук сучасної, «модерної» краси. Головне в мистецтві, наголошував він у своїх критичних статтях, – це відчуття духу сучасності й щире його втілення. У цьому прагненні до «сучасної краси» та в її художньому відтворенні поет дедалі більше розходиться з романтизмом і загалом із засадами естетики ХІХ ст. й постає як зачинатель нової, модерної, епохи європейської художньої культури, що починалася, зокрема, із *символізму*.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Символізм (від франц. *symbolisme*; грец. *symbolon* – знак, ознака) – художній напрям у мистецтві й літературі межі ХІХ–ХХ ст. Його засадничою ознакою є «символізація» художнього мислення, внаслідок якої явища дійсності набувають характеру «знаків» певних душевних станів, настроїв, ідей тощо, тобто перетворюються на *символи*, котрі є важливим засобом творення художньої образності. Характерний художній принцип символізму полягає у виявленні «відповідностей» і аналогій між різноманітними явищами. Основи символістського напрямку остаточно сформувалися у творчості П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, Е. Верхарна.

Символ – універсальна естетична категорія, образ, наділений значенням, не тотожним змістові самого образу. На відміну від алегорії, значення символу не піддається однозначному формулюванню і є багатовимірним за визначенням; відтак його дешифрування потребує активної участі читача.

Варто зауважити, що символізм Бодлера та інших французьких поетів неможливо зрозуміти, якщо дотримуватися уявлень про символізм як мистецтво, що відвертається від реального світу, спрямовується на осягнення й художнє відтворення непізнаваних сутностей і таємниць, якщо тлумачити символ як містичне відображення потойбічного світу. Ця концепція, виведена з певних течій російського символізму, погано прикладається до символізму французького. За окремими винятками зазначені настрої та проєкції були чужі французьким символістам, творчість яких переважно мала інше спрямування – на поетичне осягнення й вираження «поцейбічного» світу. Однак світу, в якому під впливом прогресу науки змінився характер комунікацій між людьми, зросла роль абстракцій і



знаків (символів) у їхньому спілкуванні і, відповідно, в їхньому світосприйнятті.

Nota bene. Поезія Бодлера починалася в рідній романтичному символізмі, поєднуючи дві основні течії пізнього французького романтизму – суб'єктивно-ліричну, представлену поетами «байронічної школи», і об'єктивно-живописну, що характеризується культом живописно-пластичного образу. Останню представляють живописний романтизм 20–30-х років і його пізніша трансформація – парнаська школа 50–70-х років, до якої тривалий час зараховували й Бодлера. При цьому його відомий сонет «Краса» не без підстав тлумачиться як естетична маніфестація «парнасизму». У ньому краса – це мрія, витесана з каменю, що підноситься як загадковий сфінкс; вона ненавидить рух, що зміщує лінії, їй чужі як сміх, так і плач; і все, що відбувається в чистих свічадах її очей, стає прекрасним і величним. Якщо на змістовому рівні поезія Бодлера пов'язана переважно з «байронічною» течією, то на формальному вона виявляє спорідненість з течією об'єктивно-живописною, передусім у пластичній виразності форми. Загалом же бодлерівські вірші відзначаються органічним поєднанням глибокого ліризму з пластичною силою і виразністю образу. Метафізична ідея чи ліричне переживання в Бодлера набувають напрочуд повного втілення в образах, рельєфних до скульптурності й водночас піднесених на духовну висоту символу. —

Переважній більшості поезій «Квітів зла» властива двопланова структура, за якої на першому плані знаходяться предмети, конкретні явища, деталі тощо, а за ними, на другому плані, приховується ідея, абстракція, яка, набуваючи дедалі більшого значення, підпорядковує собі предметно-чуттєві образи й перетворює їх на символи. Так, наприклад, побудований вірш «Альбатрос», у якому образ володаря морських просторів, перетвореного матросами на посміховисько, беспорядного й приниженого, переростає в романтичний образ-символ поета і його долі «в людському натовпі»:

Поет подібний теж до владаря блакиті,
Що серед хмар летить, як блискавка в імлі,
Але, мов у тюрмі, в юрбі несамовитій
Він крила велетня волочить по землі.

(Переклад М. Терещенка)

Символіка Бодлера дедалі ускладнюється й поглиблюється, його образи-символи набирають багатозначності, спрямованості на відтворення надчуттєвого, універсального, посилюється намір за допомогою «відчутних» форм передати «невідчутний» зміст. «Весь видимий світ, – формулює Бодлер нові засади поетики, – є лише арсеналом образів і знаків, яким уява відводить місце і визначає відносну ціну».

Словом, поезія Бодлера набуває символістського характеру й сутності. Тепер він вважає, що коли поет «описує те, що є, то опускається до рівня передавача, мовлячи ж про те, що має бути, поет зберігає вірність своєму покликанню, бо він – душа багатьох, яка запитує, плаче, сподівається й іноді передчуває». Отже, митець не відображає дійсність, а, висловлюючи своє «видіння, що є наслідком інтенсивної медитації», творить поетичну дійсність – глибшу й істиннішу, яка концентровано втілює дух сучасності.





Г. Курбе. *Хвиля*

Природа дедалі більшою мірою уявляється Бодлерові «лісом символів», які мають передавати «невідчутне», власне, метафізичний чи глибинно психологічний зміст. При цьому поет усвідомлює, що неможливо досягнути мети, охопити те, що належить до безкінечності, висловити її високу й грізну красу, але якась сила, від нього незалежна, спонукає його повторити «подвиг Ікара». Це прагнення, що веде до самознищення, з надзвичайною драматичною експресією Бодлер висловив у вірші *«Скарги Ікара»*. Тут ліричний герой Ікар скаржить, що «поламаний за те, що в небі хмари обіймаю», і...

За те, що рвусь на ту ясу,
Де гроно зір нових розквітло,
Вже тільки спогади про світло
Я в спалених очах несучу.
Я за блакитним оболочком
Хотів знайти просторів тло,
Та чую – ломиться крило
Під вогняним, нещадним оком.
Задивлений в незриму суть,
Закоханий в красу, згораю.
Та гріб мій – прірву цю безкраю –
Моїм найменням не назвуть.

(Переклад Д. Павличка)

У Бодлера маємо не тільки ліричне поривання прилучитися до вічності й безмежності (що було вже в романтиків), а й прагнення прилучити їх до свого внутрішнього світу, зробити їх складовою свого духовного прос-



тору. Більше того, «бодлерівська “безкінечність” насправді виявляється пейзажем його власної душі, що розрослася до розмірів світобудови, до масштабів символічного вселенського храму» (Г. Косиков).

З усіма цими задумами пов'язаний і Бодлерів пошук «відповідностей» – взаємозв'язків і взаємодій різних відчуттів (кольору, звуку, запаху), за якими відкриваються «відповідності» мистецтв, що базуються на цих первісних відчуттях. У вірші «Відповідності» Бодлер пише:

Природа – храм живий, де символів ліси
Спостерігають нас і наші всі маршрути;
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути
Підмурків та колон неясні голоси.
Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного єства.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

(Переклад Д. Павличка)

Ці відчуття породжені «єдиним єством», усім їм властива глибинна взаємопов'язаність, що впливає із взаємозв'язку «невидимих» законів. Митці мають відчувати «неясні» голоси й закони «храму живого» природи і через «ліси символів», не втрачаючи багатства барв і звуків, виражати глибинне, надчуттєве, універсальне.

У ході еволюціонування поезії Бодлера до символізму змінюється його ставлення до слова, дається взнаки ще одне з визначальних завдань французького символізму – вивільнення чуттєвої сфери та її емоційно-інтуїтивне, неопосередковане висловлення. У поетичній мові «Квітів зла» відбувається зміщення від розповідного й інформативного завдання до навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів. Характерним у цьому плані є вірш «Вечорова гармонія», побудований на повторах і підхопленнях, на «музикальному» навіюванні меланхолійного настрою (що з українських перекладачів найбільш тонко відчув і передав М. Драй-Хмара). «Мудро володіти мовою, – зазначав Бодлер, – це значить практикувати свого роду “чародійство”, прагнути до того, щоб сучасна поезія ставала “сугестивною магією”, у якій об'єкт зливається із суб'єктом, зовнішній світ – із самим митцем».

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Сугестія (лат. *suggestio*; від *suggero* – навчаю, навіюю) – навіювання емоцій, думок, душевних станів.

Усе це, зрештою, засвідчило формування засадничих принципів французького символізму, які повного розвитку набудуть уже після смерті Бодлера. Цим передусім зумовлюється особливе місце митця в історії французької і європейської поезії. Як писав П. Валері, видатний французький поет ХХ ст.: «З Бодлером французька поезія нарешті вийшла за межі нації. Вона змусила світ читати себе; вона постала як сучасна; вона запліднила численні уми». Нова роль і значення французької поезії в європейській і світовій літературах були закріплені й розвинуті французькими послідовниками Бодлера – «великими символістами» С. Малларме,

А. Рембо, П. Верленом і наступними поколіннями митців слова – Гійомом Аполлінером, П. Клоделем, П. Валері, Полем Елюаром, Сен-Жон Персом, Ж. Превером.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Головна збірка творчого життя Ш. Бодлера має назву...
А. ...«Сплін та ідеал».
Б. ...«Альбатрос».
В. ...«Квіти зла».
Г. ...«Салон 1859 року».
2. Укажіть неправильне продовження твердження.
На формування творчої особистості Ш. Бодлера вплинули...
А. ...родина драма (смерть батька, новий шлюб матері, конфлікт з вітчимою).
Б. ...життя в паризькому артистично-літературному середовищі.
В. ...читання лекцій у Бельгії.
3. Укажіть правильне продовження твердження.
Художньо-сміслову вісь збірки «Квіти зла» утворює...
А. ...тема життя природи.
Б. ...тема життя сучасного поетові міста.
В. ...тема любові.
Г. ...романтичне протистояння дійсності й ідеалу.

II рівень

1. Наведіть факти з біографії Ш. Бодлера, у яких виявилася бунтівна вдача поета.
2. Укажіть неправильне продовження твердження.
Збірці «Квіти зла» притаманні...
А. ...принципи реалістичної поезики.
Б. ...романтичні мотиви.
В. ...символістські елементи.
Г. ...внутрішні суперечності ліричного героя і його конфлікт зі світом.
3. Укажіть правильне продовження твердження.
Сплін, про який ідеться в бодлерівських «Квітах зла», – це...
А. ...хворобливий душевний стан, спричинений ворожою ідеалу дійсністю.
Б. ...назва району в Парижі.
В. ...ім'я одного з персонажів збірки.
Г. ...назва тропічної квітки.

III рівень

1. Як створювалася збірка «Квіти зла» і яку структуру вона має?
2. Поясніть зміст назви цієї збірки. Обґрунтуйте свою відповідь конкретними прикладами з творів Бодлера.
3. Який зміст поет вкладав у поняття «сплін» та «ідеал»? Проілюструйте свою відповідь прикладами з бодлерівських творів.

IV рівень

1. Визначте найважливіші особливості образу ліричного героя «Квітів зла». Чому неправомірно стверджувати, ніби він зануре-





ний у стихію «гріха» й милується «квітами зла»? Аргументуйте свою точку зору цитатами з бодлерівських творів. До яких метафор і порівнянь вдається поет, змальовуючи суперечливий внутрішній світ свого ліричного героя?

2. Схарактеризуйте основний напрямок творчої еволюції Ш. Бодлера. Яку велику епоху європейської поезії він завершував і яку розпочинав? Доведіть, що обидві згадані епохи відбилися в бодлерівській поезії.

3. Знайдіть символістські елементи у віршах Ш. Бодлера й поясніть специфіку їх втілення у творчості цього поета.

Робота в парях. Обговоріть запропоновані нижче запитання.

А. Як ви розумієте щоденниковий запис Ш. Бодлера: «У кожній людині є два одночасних прагнення: одне спрямоване до Бога, друге – до Сатани. Поклик Бога, або духовність, – це прагнення внутрішньо піднятися; поклик Сатани, або тваринність, – це насолода від власного падіння»? Знайдіть підтвердження цієї думки в бодлерівських поезіях.

Б. І самою назвою збірки «Квіти зла», і її змістом Ш. Бодлер спонукає читача замислитися над питанням співвідношення краси й моралі. Чи мають ці явища збігатися? Чи можуть вони існувати окремо одне від одного? Чи існує аморальна краса й ворожка краси мораль? Обґрунтуйте свою позицію щодо цих питань.

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації: «Тема гріха в поезії Ш. Бодлера та в живописі другої половини ХІХ ст.»; «Путівник до збірки “Квіти зла”».

Теми для самостійної дослідницької роботи: «Пластично-живописний образ і музикальність поезії Ш. Бодлера»; «Переростання предметного образу в символ у поезії Ш. Бодлера»; «Функції антитези в збірці “Квіти зла” Ш. Бодлера».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Як змінюється ставлення до слова в символістській поезії Ш. Бодлера?

2. Як виражено ідею глибинного взаємозв'язку мистецтв у вірші «Відповідності»?

3. Розкрийте зв'язок між творчістю Ш. Бодлера й «байронічною» течією романтизму.

Теми рефератів: «Романтичні моделі світогляду й поетики в збірці “Квіти зла”»; «Ш. Бодлер як зачинатель французького символізму».

Теми творів: «Конфлікт “спліну” та “ідеалу” в поезії Ш. Бодлера»; «Культ краси в ліриці Ш. Бодлера»; «Трагізм становища поета у світі (за збіркою “Квіти зла”)».



Сторінками історії літератури

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПРОЦЕС НА МЕЖІ ХІХ–ХХ ст. СИМВОЛІЗМ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ НАПРЯМ. НОВІ ПОШУКИ В ПОЕЗІЇ

В останні десятиліття ХІХ – на початку ХХ ст. у європейських і американській літературах з'являються нові течії й тенденції, виникають нові домінуючі розвитку, що дають можливість говорити про зміну літературних епох. Цей період у різних країнах називають по-різному: «кінець століття», «доба неоромантизму», «доба декадансу» тощо.

Слово «декаданс» (що в перекладі з французької означає «занепад») не без виклику громадськості в середині 80-х років ХІХ ст. обрала собі за назву група молодих паризьких поетів, які об'єдналися навколо одноіменного журналу. Далі зміст цього слова розширився, охопивши течії та тенденції тогочасної літератури, позначені настроями занепадництва, що ставали дедалі популярнішими.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Декаданс – культурний феномен межі ХІХ–ХХ ст., якому притаманний специфічний умонастрій «кінця століття». Його серцевину становить «потяг до занепаду», перетворений на джерело витончених переживань, поєднаних з естетством, «служінням красі» й відмовою митців від суспільних і моральних зобов'язань. Характерним для декадансу є все присмеркове, позначене хворобливістю і згасанням, що розцінюється як вершина витонченості й одуховленості. Позбавлений власної художньої системи, декаданс використовував виражальні засоби, витворені тогочасними напрямками й течіями – натуралізмом, імпресіонізмом, неоромантизмом, символізмом тощо. При цьому декаданс не слід закріплювати за певною течією, «ніхто і ніщо не вкладе в нього цілком, але серед видатних майстрів літератури й мистецтва є багато до нього належних» (О. Михайлов).

Подробиці. Причетні до декадансу й цілі течії межі століть, певною мірою і натуралізм з його «науковістю», що на перший погляд видається дещо дивним. Однак розвиток цієї течії на той час відбувався шляхом послаблення соціального елемента й активізації біологічного, що виявилось в посиленні інтересу до всіляких неврозів, фізіологічних і психологічних аномалій. Водночас з'являється потяг до підсвідомого, відхилень і загадок психіки, і саме тут, у царині підсвідомого й патологічного, відбувається зустріч натуралізму та декадансу. У ненормальному й хворобливому тогочасні митці знаходять позитивний зміст, своєрідні «духовні феномени», недоступні здоровому глузду, буденній свідомості. Вважається, що через зрушену психіку пролягає шлях у світ несподіваного, загадкового, чудесного.



Знаковим твором перехідного характеру є роман К. Гюїсманса «Навпаки» (1884). У його основу покладено натуралістичну модель роману як історії хвороби, але хвороби незвичайної, що виводить цей твір в іншу площину, у коло літератури декадансу. Його герой герцог Дезессент, естет і неврастенік, оселяється на замиській віллі й влаштовує штучний світ за принципом «навпаки реальному», світ, у якому «уява має замінити вульгарність реальних фактів». Герцог оточує себе рідкісними речами й творами мистецтва і віддається вишуканим естетським переживанням, котрі передаються автором імпресіоністично, у найтонших відтінках. Можна сказати, що в романі Гюїсманса декаданс стає способом життя героя і стилем авторського письма. —

Нові тенденції в художній творчості були пов'язані зі зрушеннями й змінами в суспільному житті, з кризовими явищами «класичного» капіталізму, які на межі століть виявляються дедалі гостріше і вже на початку ХХ ст. вибухають Першою світовою війною, а далі – революціями й встановленням тоталітарних режимів у Росії, Італії, Німеччині та інших країнах.

Однак зміни в царині мистецтва не є прямим наслідком соціально-економічних процесів. Вони безпосередньо впливають з тих змін і зрушень, що відбуваються у світосприйнятті епохи, у громадській та індивідуальній свідомості, і є їхнім художнім узагальненням та висловленням.

У цьому аспекті межу ХІХ–ХХ ст. можна розглядати як початок кризи гуманістичної культури, започаткованої добою Відродження, перегляд і заперечення її принципів та цінностей. Світоглядною основою гуманістичної культури була «філософія розуму» – у широкому розумінні базового світоглядного принципу, притаманного освіченим верствам. На межі ХІХ–ХХ ст. гегемонія розуму й віри в можливість раціонального пізнання і впорядкування буття завершується. Ця віра засновувалася на постулаті тотожності буття й мислення, на впевненості в тому, що людські поняття й уявлення ідентичні законам та структурам буття і є їхніми специфічними відповідниками. Розчарування в можливостях раціонального пізнання світу, у «всесильності розуму» породжує інтерес до царини підсвідомого та безсвідомого і його масштабне входження в духовну й художню культуру. На зміну «філософії розуму» приходять «філософія життя», яка проголошує першоосновою буття життєву стихію, що не піддається раціональному пізнанню й досягається ірраціонально – за допомогою інтуїції.

Nota bene. Першим і надзвичайно красномовним речником нової філософії був німецький мислитель Ф. Ніцше, інший її варіант знаходимо у французького філософа А. Бергсона. Ця філософія справила величезний вплив на тогочасну літературу, на письменників різних напрямів і течій – від К. Гамсуна й М. Пруста до Максима Горького й В. Винниченка. «Філософія життя» – це не лише певні філософські вчення, а й концентроване втілення світовідчуття й світорозуміння межі століть. Її можна схарактеризувати як найбільш відповідну літературі раннього модернізму. Зазначимо два чи не найсуттєвіших моменти. По-перше, «філософія життя» висунула принципово іншу концепцію людини, визначивши її як істоту ірраціональну й неоднозначну, двоїсту, підвладну передусім

безсвідомим імпульсам і бажанням. По-друге, вона дала поштовх і обґрунтування тому «поверненню до міфу», яке відбувалося в духовній культурі, й зокрема в літературі, наприкінці XIX – на початку XX ст. У «філософії життя» традиційна настанова на пізнання, пошук істини замінюється настановою на «міф», у якому здійснюється творчо-вольовий підхід до буття. *«Тільки горизонт, побудований на основі міфу, – проголосив Ф. Ніцше, – може привести цілий культурний рух до завершення».* Особлива цінність міфу вбачалася в тому, що він залучає до духовної творчості підсвідоме і відкриває мистецтву можливість виражати повноту й органічну цілісність світовідчуття. —

Отже, за своїми світоглядно-естетичними засадами література наприкінці XIX – на початку XX ст. дуже відрізняється від літератури попередньої доби. Тій, нагадаємо, був властивий пізнавальний оптимізм, впевненість у тому, що світ, людське буття піддаються пізнанню й витлумаченню аж до їхніх першооснов і першопричин. Письменники-реалісти не ігнорували підсвідоме, інтуїцію в цьому процесі, але основну роль відводили раціональному началу, розуму. На межі століть ця впевненість втрачається, акцент у світосприйнятті переноситься на ірраціональність, інтуїцію, на внутрішні осяяння й прозрівання. А. Бергсон доводить, що розум не здатен проникати в потаємність життя й адекватно його відображати. Свідомість ковзає по поверхні існування, намагаючись проаналізувати його з допомогою готових мисленневих схем і застиглих елементів. Цей поріг переступає лише інтуїція: глибинні сутності життя, його невпинний саморух інтуїтивно осягаються, а не розкриваються за допомогою раціонального аналізу, що, за Бергсоном, має особливе значення для художньої творчості.

Межа XIX–XX ст. характеризується урізноманітненням і ускладненням літературного процесу на різних його рівнях. Так, якщо за попередньої епохи, від початку XIX ст. і до останніх його десятиліть, існували дві великі художні системи – романтизм і реалізм, до руху й взаємодії яких в основному й сходив літературний процес, то на межі століть вони переживають кризу й виникають нові течії, серед яких найзначнішими є *натуралізм, імпресіонізм, неоромантизм і символізм.*

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Неоромантизм (від грец. *neos* – новий і *романтизм*) – умовна назва естетичних тенденцій, що виникли в літературі на межі XIX–XX ст. Представники неоромантизму, як і їхні попередники – романтики першої половини XIX ст., заперечували прозу «обивательського життя», оспівували мужність, подвиги, романтику пригод, часто обираючи тлом для своїх сюжетів екзотичні країни. Характерний для неоромантизму герой – непересічна сильна особистість, нерідко наділена рисами «надлюдини»; вигнанець, що протистоїть більшості; шукач романтики й пригод. Сюжетам неоромантичних творів притаманні гостра напруженість, елементи небезпеки, боротьби, фантастики. Неоромантичні тенденції простежуються у творчості Джозефа Конрада, Р. Кіплінга, Р.Л. Стівенсона, А. Конан Дойла, Е.Л. Войнич, Г. Ібсена, Джека Лондона, М. Гумільова та інших письменників.



Натуралізм сформувався у французькій літературі в 60-х роках XIX ст., набув розвитку в 70–80-х і занепав у 90-х роках, частково розчинившись у різних течіях. В інших літературах (за винятком англійської, де цей напрям почав формуватися ще в 60-х роках) він поширився наприкінці XIX – на початку XX ст.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Натуралізм – напрям у літературі й мистецтві, що набув поширення на межі XIX–XX ст. і характеризувався настановами на фотографічно точне відображення дійсності та осмислення особистості крізь призму її біологічної і соціальної зумовленості. Натуралісти прагли перенести в художню творчість принципи наукового дослідження, наполягаючи на тотожності письменницької творчості праці вченого. У Франції натуралізм мав свого головного теоретика й надзвичайно продуктивного практика Е. Золя, а також талановитих прихильників – письменників братів Е. і Ж. Гонкурів, А. Доде та інших.

Імпресіонізм як напрям у мистецтві також почав формуватися в 60-х роках XIX ст. Особливістю імпресіонізму є те, що на відміну від інших художніх течій і стилів межі XIX–XX ст., які народжувалися в літературі й підхоплювалися іншими мистецтвами, він спочатку сформувався в живописі (К. Моне, О. Ренуар, Е. Дега, А. Сіслей, Е. Мане та інші) й саме в ньому набув найяскравішого розвитку.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Імпресіонізм (франц. *impressionisme*; від *impression* – враження) – напрям у літературі та мистецтві межі XIX–XX ст. Стрижнем імпресіоністичного художнього бачення є «культ враження» з притаманною йому самоцінністю безпосередніх мінливих відчуттів. Художній образ, як правило, будується на недомовках і натяках; замальовкам властиві фрагментарність і етюдність; оповідь забарвлена ліричною стихією. Художня система імпресіонізму запрограмована не на раціональне осмислення та аналіз життєвих форм і явищ, як у системі реалістичній, а на їхнє чуттєве сприйняття, на враження й передчування. Митці-імпресіоністи задовольняються чуттєвим образом, «передоручаючи» його осмислення й аналіз глядачеві або читачеві. Для них важливо передати своє бачення і відчуття явища, а не те, що вони про нього думають.

Літературний імпресіонізм зазнав значного впливу живописного, але стосується це передусім імпресіоністичної прози, яка справді вчилася в живопису й «перекладала» його художню мову своєю – словесною, тимчасом як імпресіоністична поезія більше орієнтувалася на музику й музикальність.

Назва напрямку пов'язана з картиною французького художника К. Моне «Враження. Схід сонця». Свого часу це полотно було осміяне журналістами, але саме його назва втілила сутнісні риси течії і згодом стала загальноприйнятною для імпресіоністів. Для них першорядне завдання полягало у відтворенні враження в його чуттєвій повноті, багатстві півтонів і відтінків.



Тут варто зауважити, що враження двоїсте за своєю психологічною природою, адже є «зліпком» того, що об'єктивно існує, і водночас його відбитком у свідомості, тобто суб'єктивним образом. Відтак у процесі свого розвитку імпресіонізм дедалі більше суб'єктивізувався, перетворюючись на вираження «суб'єктивної особистості».

Літературний імпресіонізм починає формуватися в 60-х роках XIX ст. у Франції, причому одночасно в прозі (романи Е. і Ж. Гонкурів) і в поезії (ранні збірки П. Верлена). Однак значного поширення він набуває вже наприкінці XIX – на початку XX ст. і перетворюється на загальноєвропейську течію, проявившись у творчості пізнього Гі де Мопассана, К. Гюїсмаса, К. Гамсуна, А. Шніцлера, П. Верлена, Г. фон Гофманстала, А. Чехова, І. Буніна, М. Коцюбинського і багатьох інших письменників.

Слід зазначити, що за всієї своєї новизни літературні течії межі століть не були радикальним розривом з великими художніми системами попередньої епохи (такий розрив відбувся вже в 10–20-х роках XX ст., за доби зрілого модернізму й авангардизму). Усі вони генетично пов'язані зі згаданими системами: натуралізм і почасти імпресіонізм – з реалізмом, а неоромантизм і символізм – з романтизмом.

Жанрова система літератури кінця XIX – початку XX ст. також зазнала ґрунтовних змін. Передусім це стосується співвідношення між жанрами епічними, ліричними й драматичними. На родовому рівні відбувається відновлення рівноваги, що похитнулася в літературі реалізму, у якій очевидно домінували прозові жанри, зокрема роман. На межі століть роман залишається плідним і репрезентативним жанром, особливо в реалістично-натуралістичній літературі, однак не можна стверджувати, що він зберігає провідну роль в усьому літературному процесі. Крім того, в тогочасній оповідній прозі на передній план висувуються «малі жанри» – оповідання й новела, які істотно потіснили роман. Чи не найвиразніше це виявилось в російській літературі: найвидатнішими її прозаїками на межі століть були майстри «малої форми» А. Чехов, І. Бунін, О. Купрін, Л. Андрєєв, Максим Горький. У цей період простежується різка активізація ліричної поезії і драматургії, стрімке зростання їхньої ролі й значення в



художньому житті. Кінець XIX – початок XX ст. – час розвитку «нової драми», яка знаменувала радикальне оновлення драматургії, перебудову її структури, розширення тематичних обріїв і збагачення арсеналу виражальних засобів, що яскраво втілюється у творчості Г. Ібсена, А. Стріндберга, А. Чехова, Б. Шоу, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, Л. Піранделло та інших видатних драматургів.

На межі XIX–XX ст. на авансцену європейської літератури знову виходить поезія, розпочинається нове її піднесення, нова поетична епоха, що охоплює принаймні й першу третину XX ст.

Найбільшим англійським поетом межі XIX–XX ст. був, безперечно, **Алджернон Чарлз Свінберн** (1837–1909). У творчості цього митця неоромантизм нерідко переплітається з іншими течіями – прерафаелітизмом, неокласицизмом і символізмом, що надає їй характеру ранньомодерністського синтезу.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. бурхливо розвивалася ірландська поезія, теж англійською мовою внаслідок відомих історичних обставин. У цей період Ірландія переживає небувале культурне піднесення, яке ввійшло в історію під назвою Кельтське відродження. Одним з його провідних діячів і найвидатнішим ірландським поетом цієї доби був **Вільям Батлер Єйтс** (1865–1939). У збірнику есе «Кельтські сутінки» (1893) він сформулював свою творчу програму як повернення до глибинних національних джерел, ірландської міфології та фольклору й відродження на цьому ґрунті національної культури.

Своєрідність тогочасної німецької поезії чи не найвиразніше виявилася в значному поширенні натуралізму – напряму, який має репутацію найвіддаленішого від лірики. Однак у німецькій поезії натуралізм заявив про себе досить переконливо. Найзначнішими його представниками були **Ріхард Демель** (1863–1920) і **Арно Гольц** (1863–1929). Імпресіонізм у німецькій поезії найбільш виразно розкрився у творчості **Детлева фон Лілієнкрона** (1844–1909), яка вирізняється свіжістю й безпосередністю відтворення дійсності в її стихійному русі.

Особливо значного розвитку імпресіонізм набув в іншій німецькомовній літературі – австрійській. Одним з найвидатніших австрійських поетів цього періоду був **Гуго фон Гофмансталь** (1874–1929). Чарівність його поезії полягає у тому, що «метафізика» в ній переноситься у медитації настрою або душевний стан, що навіюються поетом і діють на читача великою мірою позасвідомо.

Бельгійська література кінця XIX ст., яка на той час була переважно франкомовною, характеризується поширенням символізму. Її найвидатнішим поетом-символістом є **Еміль Верхарн** (1855–1916), творчість якого відзначається рідкісною масштабністю й своєрідністю; їй властива всеосязність, прагнення експресивно відтворити різноманітні явища й процеси життя сучасного світу.

Символізму належить принципово важливе місце і в історії російської літератури. З нього починається модерна російська література. За віху, що позначає виникнення цієї течії, вважається трактат Д. Мережковського «Про причини занепаду й про нові течії сучасної літератури» (1892), у якому була оголошена програма нового мистецтва – «рух углиб», до метафізичної сутності світу і його «три головних елементи: містичний



зміст, символи й розширення художньої враженневості». Виокремлюють «дві хвилі», або «два покоління», російського символізму: першу представляють Д. Мережковський, З. Гіппіус, В. Брюсов, К. Бальмонт та інші поети; друга, представлена творчістю В'яч. Іванова, Андрія Белого, О. Блока, розвивається під впливом філософії В. Соловйова з його трактуванням символізму як вираження «вселенського духовного цілого», потаємних глибин та істин буття.

Nota bene. Маючи справу з напрямками й течіями, необхідно остерігатися схематизації руху поезії, підведення його під певні рубрики. Неможливо наблизитися до адекватного сприйняття розвитку поезії останньої третини ХІХ – початку ХХ ст., не враховуючи динаміки й взаємовідкритості тогочасних течій і стилів. Така взаємовідкритість і взаємоперетікання існували не лише між символізмом і неоромантизмом, генетично спорідненими течіями, а й між символізмом та імпресіонізмом, які мають різні витoki.

Зачинателі імпресіонізму, французькі живописці, були переконані, що предмет не можна відділяти від його сприйняття, власне, він зливається зі сприйняттям. Відповідно їхнім девізом стало твердження: «*Митець має писати тільки те, що він бачить, і так, як він бачить*». Те саме прагнення передавати чуттєві враження, спираючись на спостереження й враження, було притаманне й літературному імпресіонізму, який у Франції зароджується майже одночасно із живописним і розвивається не без його впливу.

Витонченість сприйняття й відчуття, загострена враженневість, тонкість і точність при удаваній недбалості, відтворення динаміки й багатства відтінків як зовнішнього, так і внутрішнього світу людини – усе це якнайповніше втілюється в «поетиці враження» імпресіонізму. Здається, ніби у творах мистецтва з'явилася надчутлива плівка, яка з незною раніше точністю передає перетікання барв і відтінків, гру світлотіні в зовнішньому світі й внутрішньому житті людини. Звісно, особливе значення це мало для лірики. —

Однак найзначнішою течією в поезії межі століть, безперечно, був символізм. І річ не лише в тому, що він набув тоді найбільшого поширення в літературі, – через нього пролягали магістральні лінії руху європейської лірики.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Символізм у європейському масштабі є досить складним і неоднозначним явищем, у якому можна визначити три основних світоглядно-естетичних аспекти. Перший характеризується спрямованістю на вираження вищого, непізнаваного світу, того, що «невидиме очима» й чуттєво не сприймається; на його містичне осягнення і переживання (досить виразно це виявилось в збірці П. Верлена «Мудрість» і особливо у «Віршах про Прекрасну Даму» О. Блока). Другому аспекту притаманний інтерес до світу підсвідомого й прагнення до його ірраціонально-інтуїтивного осягнення та вираження (тут можна назвати «Непрошену» й інші драми М. Метерлінка). Третій, суть якого полягає




у витворенні нової естетики й поетичної мови, спрямований на вираження нового відчуття й переживання сучасного буття (він домінує у французьких символістів, у німця С. Георге та інших поетів). Зрозуміло, що чіткого розмежування цих спрямувань не існує, – ідеться саме про характерні тенденції в спектрі символістської поетичної творчості.

Французькій поезії символізму притаманні дві основні риси, що переплітаються й поєднуються в ній. З одного боку, відбувається вивільнення безсвідомо-інтуїтивного, емоційно-настроевого й пошуки засобів його неопосередкованого вираження – *сугестивного слова*, тобто такого, що діє поза змістом, «музикально» навіює настрої, переживання, душевні стани. З іншого боку, в поезію входить метафізика (у первісному й основному значенні – те, що за «фізикою», за фізично-чуттєвим), але не у вигляді розробки філософських тез чи мотивів. Це метафізика, що є умонастроєм, душевним станом тощо і теж не піддається прямому висловленню; її втіленням стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Разом з тим у французьких символістів здебільшого невідчутне не є непізнаваним, «потойбічним» – це ідеї, абстракції, універсалії, передчуття, осяяння, конденсації духовних і душевних станів. Перша з вищезазначених символістських тенденцій яскраво втілилася в поезії **Поля Верлена** (1844–1896) та на інший лад у творчості **Артюра Рембо** (1854–1891), якій не чужа й друга тенденція. Однак найповніше вона виявилася в поезії **Стефана Малларме** (1842–1898). Прагнучи до вираження в слові «чистої сутності речей», митець потребував «сугестивної магії», щоб надати йому поетичної чарівності й виразності. (Докладніше про творчість цих видатних поетів ітиметься в наступних розділах).



А. Фантен-Латур.
*Груповий портрет
французьких поетів
(двоє зліва –
П. Верлен і А. Рембо)*



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

1. Схарактеризуйте добу декадансу. Які світоглядні зрушення відбулися в культурі цієї доби?
2. Дайте стисло характеристику провідних літературних течій доби декадансу й назвіть їхніх представників.
3. З чим, на вашу думку, був пов'язаний новий розквіт поезії на межі ХІХ–ХХ ст.?
4. Які напрями й течії домінували у французькій поезії на межі ХІХ–ХХ ст.?
5. Чим характеризувався розвиток французької поезії зазначеного періоду?
6. Який напрям західноєвропейської поезії набув особливого поширення в російській поезії наприкінці ХІХ ст.?

Теми рефератів: «Імпресіонізм в європейській поезії наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.»; «Поезія Кельтського відродження наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., її типологічні розбіжності з тогочасною українською поезією»; «Поезія російського символізму: дві її хвилі та відмінності між ними»; «Е. Верхарн – один з провідних західноєвропейських символістів»; «Своєрідність творчості Г. фон Гофмансталя»; «Джерела й основні принципи творчості В.Б. Ейтса».

Мета поезії – то Прекрасне, тільки Прекрасне, густе Прекрасне без жодної домішки Корисності, Правди та Справедливості.

П. Верлен



Поль Верлен

1844–1896

Поль Верлен – один з провідних ліриків останньої третини XIX ст., який зажив слави «короля поетів».

Його поетична творчість є яскравою сторінкою французького символізму й відбиває дух доби декадансу.

Своєрідність художнього світу Верлена значною мірою зумовлена поєднанням у ньому імпресіоністських і символістських елементів.

«НАЙПЕРШЕ – МУЗИКА У СЛОВІ!»

Серед великих французьких поетів-символістів П. Верлена вирізняє те, що він був ліричним поетом у повному й абсолютному значенні слова – цілком зосередженим на внутрішньому світі людини, житті її душі, що висловлював з незвичайною щирістю й безпосередністю. Сам митець вважав себе «наївним» і «щиросердним» поетом, який переймається насамперед правдивістю змалювання «вражень моменту», переживань і настроїв, їхньої тональності й нюансів. Елітарні тенденції, притаманні Малларме і певною мірою Бодлеру й Рембо, не були властиві Верлену, можна сказати, що він був демократичним поетом – у розумінні духовно-емоційної відкритості й доступності його лірики широким читацьким колам.



Віхи життя, віхи творчості

«Дитя з музикою в душі...»

П. Верлен народився 30 березня 1844 р. у місті Мец на сході Франції в сім'ї військового інженера. У 1851 р. його батько пішов у відставку й сім'я перебралася до Парижа. Тут Поль навчався в лицей і після його закінчення записався на правничий факультет університету. Однак правнича наука його не захоплювала. Відтак юнак припиняє навчання й влаштовується на службу в мерію одного з паризьких округів, а згодом у міську ратушу. Цю посаду дрібного службовця Верлен не залишив і під час Паризької комуни навесні 1871 р., унаслідок чого після її розгрому переховувався, побоюючись арешту за співробітництво з комунарками. У 1870 р. Верлен одружився з Матильдою Моте, шістнадцятирічною дівчиною з провінції, яка зачарувала його своєю юною красою і безпосередністю. Той найщасливіший період життя надихнув поета на створення збірки віршів «Пісня чистого кохання» (1870), яка за своїм звучанням вирізняється з його творчості. Цю збірку, до речі, Верлен вважав найкращим своїм творінням, пояснюючи це тим, що вона «насамперед щира і задумана так мило, ніжно й чисто, написана так просто».

Після розгрому Комуни до Парижа прибуває сімнадцятилітній поет Артюр Рембо, і Верлен поселяє його у своїй квартирі, що призводить до драматичного розладу в молодій родині. Невдовзі поет залишає дружину й дитину і влітку 1872 р. разом з Рембо вирушає в мандри Бельгією та Англією. Усе подальше життя Верлена справляє враження трагічного абсурду.

1873 р. у Брюсселі між друзями спалахнула сварка. Верлен стріляв у Рембо й поранив його. Повернувшись до Франції після двох років ув'язнення, поет опиняється в тяжкій ситуації: дружина розлучається з ним, його позбавляють батьківських прав, друзі відвертаються від нього. Украй пригнічений, Верлен звертається до Бога, але утриматися



А. Ватто. П'єро



на стезі християнства йому не вдається. Спроби зайнятися фермерством, жити на лоні природи теж не увінчалися успіхом.

Відтак Верлен поринає в богемне життя, ще не раз за борги й deboші потрапляє до в'язниці, час від часу лягає в лікарню, щоб перепочити. До речі, в його літературній спадщині є дві книжки спогадів – «Мої в'язниці» й «Мої лікарні», які вважаються рідкісним, коли не унікальним літературним явищем. У цей період митець драматично переживає поступове згасання свого таланту, однак слава його зростає. Після смерті Леконта де Ліля 1891 р. французькі письменники визнали Верлена «королем поетів», а молоде покоління символістів вважало його своїм наставником.

Помер П. Верлен 8 січня 1896 р. у лікарні й був похований на урядову субсидію.

Nota bene. Верлен був складною й суперечливою особистістю. Сучасники, які добре знали поета, характеризували його як людину м'яку, делікатну, на рідкість коректну й витончену, але разом з тим – психічно неврівноважену, схильну до депресії і неконтрольованих вибухів люті, що провокувалися алкоголізмом. Власне, й сам Верлен у своїх віршах скаржився на згубницю – «зелену фею абсенту». Ще однією істотною рисою характеру митця було те, що він легко підпадав під впливи. Про це свідчить хоча б той факт, що юному Рембо досить легко вдалося підштовхнути Верлена, старшого на десять років і від природи позбавленого авантюризму, до розриву з дружиною і бродяжництва. —



Відкрита книга

«ПЕЙЗАЖІ ДУШІ» П. ВЕРЛЕНА

Писати Верлен почав рано, ще під час навчання в ліцеї, а згодом став членом літературного гуртка, організованого товаришами по службі. Перший його вірш вийшов друком 1863 р. На той час у французькій поезії домінував парнасизм, і молодий Верлен, приставши до представників цієї течії, друкувався в їхньому альманаху «Сучасний Парнас». У 1866 р. побачила світ збірка «Сатурналії», яку поет присвятив тим, хто народився під фатальним знаком Сатурна і не зазнав у житті спокою й щастя.

Подробиці. Характер цієї збірки, задуманої і створеної в середовищі «парнасців», значною мірою відповідає їхнім принципам. У ній Верлен ще декларує традиційне розуміння завдань поезії як втілення Ідеалу й Краси, віддає, принаймні теоретично, перевагу повній і звучній римі, заявляє, що «неспокійна й немічна уява не скасовує вимог розуму». Відповідно до настанов парнасизму, він прагне творити об'єктивну й «надособистісну» поезію, зорієнтовану на живописання об'єктивного світу й філософсько-наукові медитації. Утім, рамки поезики парнасизму були затісні для Верлена, і він, усупереч власним деклараціям, часто давав волю своєму обдарованню. У віршах, де відчувається «справжній Верлен», він



фактично пориває з парнасізмом і приходиться до протилежної художньої системи, до творення поетичного імпресіонізму. Відбувається це в час стрімкого розквіту імпресіонізму в живописі (1866 р., коли з'явилися «Сатурналії», відбулася перша виставка імпресіоністів) і синхронно з його проявами в прозі (роман Е. і Ж. Гонкурів «Жерміні Ласерте», опублікований того ж таки 1866 р.). —

В основному імпресіоністичною є друга збірка Верлена «Галантні свята» (1869). У ній предметом чи побудником імпресіоністичних вражень є не безпосередня реальність, а світ культури минулого, культури рококо XVIII ст. У поезіях збірки є різні персонажі, але це швидше не живі істоти, а маски й маріонетки, які розігрують невеселий маскарад «галантного століття». Ці «чарівні маски, радісні на вид, // Та сповнені таємною журую» проходять «витвірним краєвидом душі», розігрують любовні сценки й співають пісні про те, «як від любові їм життя розквітло», але в усьому цьому немає радості: і самі вони, і їхні заботи та співи «у місячне перецвітають світло», котре, як відомо, є світлом примарним.

Наступна збірка – «Пісня чистого кохання» (1870), присвячена нареченій Верлена М. Моте, була поверненням до «справжнього», до глибоких і щирих почуттів. Тут так само наявне злиття світу внутрішнього й світу зовнішнього, але глибока ніжність і зачарування, що переповнюють поета, перетворюють їх на якусь вселенську світло-радісну феєрію:

В місячній світлі	З висі тремкої
Мліють гаї;	Тиша злина,
В ночі розквітлій	В мирі й спокої
Тчуть солов'ї	Спить осяйна
Співи-узори...	Світу будова...
О любя зоре! (...)	Хвиля чудова!

(Переклад М. Лукаша)

Отже, творчість Верлена, тісно пов'язана з імпресіонізмом, водночас є втіленням поетичного синтезу імпресіонізму й символізму. Своєрідною естетичною декларацією поета є його знаменитий вірш «Поетичне мистецтво», написаний у 1874 р. й опублікований через вісім років. Сам автор, щоправда, згодом заперечував його програмний характер і заявляв, що «не збирався теоретизувати», але програмність цього твору безперечна, хоч і висловлена у вільній поетичній формі. «Поетичне мистецтво» було витлумачене сучасниками як естетична декларація поетичного імпресіонізму й символізму і саме так сприймалася наступними поколіннями.

Цей вірш відбиває внутрішню закономірність поезії Верлена, за якою імпресіоністичне відтворення вражень переходить у символістську сугестію, тобто навіювання невизначеного, інтуїтивно-настрояного, по-



К. Моне. Руанський собор



збавленого чіткого змісту («про неясне говорити неясно», за формулюванням автора), де слова стають своєрідними сигналами відчуттів і мають діяти на кшталт музичних фраз і акордів. Тому поет не потребує строгого добору слів, необхідного для точної інформації, йому *«наймиліший спів – сп'янілий: він невиразне й точне сплів»*:

В нім – любий погляд з-під вуалю,
В нім – золоте тремтіння дня
Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печаллю.

(Переклад Г. Кочура)

Для Верлена рішуче неприйнятні чисті кольори, натомість любі відтінок і півтон, адже *«відтінок лиш єднати може // Сурму і флейту, мрію й сон»*. Митець повстає проти раціоналізованої поезії, що ґрунтується на «вбивчому дотепі, жорстокому розумі й нечистому сміху» та на правилах риторики, якій закликає «хребет скрутити». «Поетичне мистецтво» засвідчило завершення боротьби з риторичною традицією в європейській поезії, з підпорядкуванням поетичного висловлення законам і правилам красномовства, що відбулося в пізній античності й перейшло в класицизм. Особливо тривалою й гострою ця боротьба була у французькій поезії, де класицизм пустив найглибше коріння; її розпочали ще романтики, а продовжили й завершили символісти, зокрема Верлен.

Однак передусім від ліричної поезії Верлен вимагає музикальності. Його вірш-декларація починається категоричним твердженням: *«Найперше – музика у слові!»* і завершується не менш категоричним закликом: *«Так музики всякчас і знов!»*. Така орієнтація на музику виявилася вже в першій збірці митця, в «Сатурналіях», зокрема в *«Осінній пісні»*. Тут мобілізуються звукописні засоби мови, більше того – маємо евфонічну організацію вірша, яка створюється шляхом добору й поєднання звуків. М. Некрасов зазначав, що справжній поет одним вдалим звуконаслідуванням може висловити більше, ніж пересічний поет цілим віршем. Верленівська «Осіння пісня» засновується на звуконаслідуванні, яке перебирає функцію головного виражального засобу. Вірш «інструментовано» на протяжливі носові звуки [an], [en], [on], на які багата французька мова, і ця музична домінанта чудово відтворює осінній душевний стан поета, коли «все в'яне й вмирає» і він відчуває себе «мертвим листком», гнаним «злим вітром». Для ілюстрації наведемо хоча б першу строфу оригіналу:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone¹.

В «Осінній пісні» теж зливаються внутрішній і зовнішній світи, але тут поданий імпресіоністичними штрихами осінній пейзаж уже цілком перетворюється на «пейзаж душі», який до того ж «перекодовується» в мелодію. До речі, цим спричинена надзвичайна складність перекладу

¹ Довгі ридання // Скрипок осінніх // Ранили моє серце // Млістю монотонною (франц.).



«Осінньої пісні» (та й багатьох інших поезій Верлена) іноземними мовами, зокрема українською.

Nota bene. Серед українських перекладів слід виокремити переклади Г. Кочура, Бориса Тена, М. Лукаша і С. Гординського.

От як відтворюється в них наведена вище перша строфа:

Неголосні
Млосні пісні
Струн осінніх
Серце тобі
Топлять в журбі,
В голосіннях.

(Переклад Г. Кочура)

Довгим квилінням
Скрипки осінні
Монотонно,
Вперто, без жалю
Серце вражають
Непритомне.

(Переклад Бориса Тена)

Ячать хлипкі,
Хрипкі скрипки
Листопада...
Їх тужний хлип
У серця глиб
Просто пада.

(Переклад М. Лукаша)

В осінню глиб
Ввіллявся хлип
Віоліни,
Із серця дна
Надокучна
Туга лине.

(Переклад С. Гординського)

Не вдаючись до докладних порівнянь цих перекладів з оригіналом і одного з одним, звернімо увагу на найістотніші ознаки. Усі перекладачі зосереджуються передусім на музикальності вірша, бо без її відтворення, як писав ще М. Зеров, «не може бути елементарно пристойного перекладу Верлена». Однак при цьому вони застосовують досить різні підходи. Г. Кочур близько відтворює словесно-образний ряд оригіналу й прагне зберегти його «інструментованість», знаходячи відповідники в українській мові (*осінніх – голосіннях*); загалом його переклад слід визнати найадекватнішим. Власне, цим же шляхом пішов і Борис Тен, але в його перекладі у верленівській милозвучності з'явилися перебої і майже прозаїзми («*вперто, без жалю // Серце вражають // Непритомне*»). М. Лукаш обирає інший, ніж в автора, звуконаслідувальний ряд, у нього мелодійність вірша сміливо переводиться в інший регістр («*Ячать хлипкі, // Хрипкі скрипки // Листопада...*»), унаслідок чого підвищується експре-



сивність перекладу, який, однак, зберігає внутрішню відповідність оригіналу. Десь посередині між цими перекладацькими інтерпретаціями знаходиться переклад С. Гординського, у якому ослаблюється фонічна структура «Осінньої пісні» й увага зосереджується на відтворенні її настрою. —

Французьким символістам було притаманне розуміння музики як мистецтва, котре, на відміну від інших, що дають «відбитки явищ», виражає їхній глибший сенс неопосередковано, самою своєю «матерією» і тим самим «претендує на світ потаємного». Так музика зближається із символом і переймається його завданнями, що чи не найраніше виявилось в поезії Верлена. Музика в нього стає своєрідною мовою, що висловлює потаємні сутності буття. У творчості Верлена імпресіонізм еволюціонував настільки, що виробив художню систему, здатну з'єднатися із символом, з ідеєю, стати конкретною і відчутною оболонкою абстрактного.

Цей процес завершується в збірці з парадоксальною, але промовистою назвою «*Романси без слів*» (1874), яка стала своєрідною емблемою творчості Верлена (до речі, вірш-маніфест «Поетичне мистецтво», написаний у той самий час, можна розглядати як її теоретичну проекцію). Поезії, що увійшли до збірки, писалися в основному протягом 1872–1873 рр. у Бельгії та Англії.



К. Пісарро. *Острів Лакруа. Руан. Туман*

Подробиці. Збірка містить чотири цикли – «Забуті арієти», «Птахи уночі», «Бельгійські краєвиди» й «Акварелі», між якими існують істотні змістові й стильові відмінності. До першого з них увійшли переважно суто ліричні вірші, позначені тяжким душевним станом поета в ті роки. Другий цикл заповнений образом коханої та болісними переживаннями, викликаними її втратою, причому все це постає як спогад. Третій цикл – це імпресіоністичні замальовки бельгійських краєвидів, значною мірою об'єктивізовані, у яких імпресіоністичний поетичний живопис Верлена сягає чи не найвищих своїх вершин. Останній цикл за своїми провідними мотивами й тональністю поєднує попередні. Його ліричне дійство перенесено до Англії, але це не «англійські краєвиди», а швидше зовнішній англійський колорит. —

Зміст і тональність циклу «Забуті арієти» концентровано втілилися у віршах «Плаче моє серце...» і «Оця несходима нудота рівнини...». Перший з них – це поезія про сум, такий глибокий, що здається безпричинним і невідворотним. Цей безмежний сум, що заповнив серце, порівнюється з осіннім дощем, який сіється над містом, причому ці паралельні дії передаються безособовими дієсловами (*il pleure dans ton coeur // Il Comme il pleut sur la ville* – «плачеться в моєму серці, // Як дощить над містом»), що надає душевному стану поета характеру спонтанності. Віршеві притаманна гранична простота образів і приглушена мелодика, монотонність якої посилюється досить рідкісною схемою римування *абаа*.

Nota bene. Усі ці компоненти форми, а з ними й «душа вірша», його музика, майстерно відтворені в перекладі М. Рильського:

Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
Нема причин неначе,
А серце ревно плаче.

Разом з тим Рильський пожертвував у своєму перекладі майже всіма внутрішніми римами, деякими алітераціями оригіналу, і це виправдано тим, що гонитва за їхніми українськими відповідниками призвела б до втрати найважливішого – простоти й задушевності інтонації, тієї дитинно-довірливої скарги, з якою виливається у Верлена сум серця:

Найтяжчий, певно, сум –
Без гніву, без любові,
Без ревнощів, без дум –
Такий нестерпний сум. —

Інший характер має поезія «Оця несходима нудота рівнини...», у якій той самий душевний стан, глибокий смуток поета втілюється в зимовому пейзажі, у «несходимій нудоті рівнини», де «сніг, як піщини, ледь видимо блима». Музична основа наявна і в цьому вірші – вона виявляється не лише в його мелодійності, а й у його komponуванні, у повторі строф: першої і останньої (шостої), другої і четвертої, у наявності подвійного рефрену. Однак більшою мірою поетика цього твору тяжіє до живописного імпресіонізму, душевний стан поета в ньому передусім передається



живописно, в емоційно насиченому зимовому пейзажі, що дихає самотністю і безнадією:

На мідь небосхилу,
Де сутінь безкрая,
Лиш місяць безсило
Ступне і вмирає.
Між пасмами пари
На ближнім узгір'ї
Хитаються сірі
Дуби, наче хмари.

(Переклад Г. Кочура)

Безперечно, в поезії Верлена домінує музична стихія і здебільшого «живописний мазок» підпорядковується «музичному акорду», але це не означає, що елементи живописності й пластики не відіграють у ній активної ролі.

Nota bene. Недооцінка цієї ролі призводить до однобічних уявлень про видатного французького поета. Наголосимо, що для нього світ не тільки звучав «музичною рікою», а й розкривався в невичерпній розмаїтості форм і барв, відтінків і гри світлотіні. Здатність Верлена інтенсивно сприймати світ візуально має глибоке коріння у французьких мистецьких, зокрема поетичних, традиціях. —

Ця особливість верленівської поетики яскраво проявляється в третьому циклі «Романсів без слів», у «Бельгійських краєвидах». Тут маємо різні пейзажі – сільські й міські. Сільські – це поля люцерни й конюшини, пласка рівнина «під небом, ніби з ковили», де пасуться «мирні воли» й «корови повнобокі». Урбаністичні представлені пейзажами містечок, затишних і мальовничих, ніби з минулих часів, та великих індустріальних міст. До останніх належить, зокрема, Шарлеруа, зображений в однойменному вірші, що, безсумнівно, є одним з шедеврів Верлена, сміливим кроком назустріч поезії ХХ ст. і за змістом, і за формою. У «Шарлеруа» поет динамічними, імпресіоністичними мазками малює «красоти», створені індустріальною цивілізацією: важкі чорні дими заводів на небокраї, «людський піт і вереск металу», задимлене пекло, у якому не хочеться жити. Тут дається взнаки й притаманна митцеві абсолютна недовіра до прогресу й науки, досить несподівана в епоху її бурхливого розвитку.

Ще однією з незаперечних заслуг Верлена перед французькою поезією є оновлення й збагачення поетичної мови, наближення її до розмовної. За словами Б. Пастернака, він «надавав мові, якою писав, тієї безмежної свободи, яка й була його відкриттям у ліриці... Паризька фраза в усій її незайманості й чарівності влітала з вулиці й лягала у строфу цілком, без найменшої силуваності, як мелодичний матеріал для всієї наступної побудови». Повною мірою це стосується й поезії «Шарлеруа», з її розмовною лексикою, нервово-поривчастим ритмом і квапливо-уривчастою інтонацією:

Де ми? Ова!
Гудуть вокзали.
Як ви сказали?
Шарлеруа!

(Переклад М. Лукаша)



Наступна збірка Верлена «*Мудрість*» побачила світ після тривалої паузи, у 1882 р., хоча створена була значно раніше – після ув'язнення в Бельгії й навернення поета до християнства й католицької церкви.

Підрубиці. У передмові до збірки «Мудрість» Верлен писав: «Автор цієї книжки не завжди думав так, як нині. Тривалий час він блукав у зіпсованому сучасному світі через помилки й невідання. Однак заслужені прикroці [натяк на пережите в 1872–1874 рр.] застерegli його і з милості Господа він зрозумів ці попередження. Він простягнувся ниць перед вітарем, давно забутим, поклоняючись Всеблагому і волаючи до Всемогутнього, покірний син церкви». Бог цієї збірки – це Бог католицької церкви, але він сприймається поетом з якоюсь дитинною безпосередністю й щиросердністю. У віршах збірки домінують молитовно-гімнічна й сповідальна інтонації і разом з тим проступає прихований чорний смуток, що гнітить душу поета. Власне, він відчуває себе грішником, який прагне спокутувати свої гріхи. Наявна в збірці й пейзажна лірика, але її тональність і колорит інші, ніж в «Романсах без слів», – тут здебільшого панує ідилічна умиротвореність, як, наприклад, у вірші «Тихе небо понад дахом...», майстерно перекладеному М. Рильським. —

За прийнятою хронологізацією, «пізній Верлен» починається після «Мудрості», це вже 80–90-ті роки, коли відбувається спад його творчості. У цей період поет багато пише, значно більше, ніж у період розквіту, однак лише окремі вірші сягають колишнього рівня. Найзначнішими з пізніх збірок митця є «Любов» (1888), «Паралельно» (1889), «Щастя» (1891), «Пісні для неї» (1892). Ці збірки наповнені особистими мотивами, ідеться в них про близьких Верлену людей, які пішли з життя, про далеке й щасливе дитинство, про сні й марення, де поруч з'являються Матильда й Рембо, котрий тепер уявляється поетові сином.

В одному з «пізніх» віршів – «*Підспів під Поля Верлена*» (збірка «Паралельно») митець пародіює самого себе («*оті романси мої без слів, // Незвично звучні, як дивна вість*») і своїх численних наслідувачів. Слава Верлена дедалі зростала, однак не рятувала його ні від злиднів, ні від самотності, і це дратувало поета: «*Так отака ти, людська славо? // З тобою я голодувати // І бідувати маю право, // Й кінці потроху віддавати...*»

Утім, слава чудового поета-лірика не була ефемерною, вона зростала після смерті Верлена й справедливо стала славою всесвітньою.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Творчість П. Верлена – це яскрава сторінка в історії розвитку...
 - А. ...англійського символізму.
 - Б. ...французького символізму.
 - В. ...європейського романтизму.
 - Г. ...європейського неоромантизму.
2. Який з наведених нижче фактів біографії П. Верлена не відповідає дійсності?
 - А. Навчання на правничому факультеті.
 - Б. Викладання на правничому факультеті.



- В. Шлюб з М. Моте.
Г. Дружба з А. Рембо та їхня спільна подорож Англією і Бельгією.
Д. Дворічне перебування у в'язниці.
3. Укажіть правильне продовження твердження.
Програмним твором, у якому сформульовано найважливіші принципи верленівської поезії і котрий сприймається як її своєрідна емблема, вважається вірш...
А. ... «Плаче моє серце...».
Б. ... «Осіньна пісня».
В. ... «Поетичне мистецтво».
Г. ... «Підспів під Поля Верлена».

II рівень

1. Укажіть неправильне продовження твердження.
Творчий розвиток П. Верлена...
А. ...розпочався за ліцейських років.
Б. ...на першому етапі перебігав під впливом творчості «парнасців».
В. ...у зрілій фазі ознаменувався синтезом імпресіоністських і символістських елементів.
Г. ...тривав до останніх днів.
2. Яка з наведених збірок не належить перу П. Верлена?
А. «Сатурналії».
Б. «Галантні свята».
В. «Пісня чистого кохання».
Г. «Романси без слів».
Д. «Останні пісні».
3. Укажіть правильне продовження твердження.
Картини природи у зрілій творчості П. Верлена...
А. ...пройняті настроями захоплення гармонією світового буття.
Б. ...вирізняються реалістичністю зображення.
В. ...переростають у «пейзажі душі» ліричного героя.
Г. ...концентруються довкола осені.

III рівень

1. Грунтуючись на відомих вам фактах біографії П. Верлена та текстах його віршів, схарактеризуйте творчу особистість поета.
2. Визначте провідні теми й мотиви лірики П. Верлена.
3. Поясніть засадничі принципи поезії П. Верлена, викладені в його вірші «Поетичне мистецтво». Проілюструйте їх конкретними прикладами з інших творів поета. Чи згодні ви з верленівським розумінням поетичної творчості? Обґрунтуйте свою думку.

IV рівень

1. Чим вирізняється П. Верлен серед французьких «великих символістів»?
2. На конкретних прикладах з лірики Верлена поясніть, як поєднуються в його творчості імпресіоністські та символістські елементи.
3. Розкрийте форми й засоби реалізації принципу музикальності у творчості П. Верлена. У чому полягають головні труднощі перекладу верленівських поезій?





**ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ
ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ**

1. Порівняйте шляхи відтворення музикальності «Осінньої пісні» Верлена, обрані різними українськими перекладачами. Визначте найсуттєвіші відмінності між ними.

2. М. Рильський переклав деякі вірші Верлена «у шевченківському ключі». Як це виявилось в перекладі вірша «Тихе небо понад дахом...»? Порівняйте його з перекладом М. Лукаша «Над дахом дому – неба дах...», адекватним за змістом і формою.

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації:
«Поезія П. Верлена і французькі художники-імпресіоністи»;
«Поезія П. Верлена та імпресіонізм у музиці».

Теми творів: «“Такий нестерпний сум” : провідні настрої та мотиви лірики П. Верлена»; «“Люби відтінок і півтон” : своєрідність художнього світу П. Верлена»; «Майстерність “пейзажів душі” в ліриці П. Верлена».

Я присягаюся... забше
обожнювати двох богинь:
Музу й Свободу.

А. Рембо



Артюр Рембо
1854–1891

Артюр Рембо – французький поет останньої третини ХІХ ст., один з найяскравіших представників європейського символізму.

Його лірика, пройнята духом бунтарства та язичницької закоханості в життєву стихію, містила низку вагомих художніх відкриттів, на які спиралися у своїй творчості поети першої половини ХХ ст. Прагнучи досягти стану поета-«ясновидця», Рембо витворив нову поетичну мову й засади нового поетичного мислення.

МЕТЕОР ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

Серед трьох видатних французьких поетів-символістів останньої третини XIX ст., які продовжили починання Бодлера, наймолодшим був А. Рембо. Він пізніше за інших, на початку 70-х років, прийшов у літературу і найраніше закінчив свій творчий шлях, восени 1873 р., коли написав останній твір «Сезон у пеклі». Літературна творчість Рембо тривала дуже недовго і, що справді дивовижно, розпочавшись на п'ятнадцятому році життя поета, завершилася, коли йому було дев'ятнадцять. Після того він прожив ще вісімнадцять років, але до поезії більше не повертався. Не випадково Рембо називають метеором, що пронісся небосхилом європейської поезії й залишив незабутній слід, прокресливши одну з визначальних траєкторій її руху в наступному столітті.

Короткий творчий шлях цього митця характеризується надзвичайною інтенсивністю, напруженими шуканнями й сміливими відкриттями, знаменними для подальшого розвитку поезії. Еволюція Рембо, якого небезпідставно називають «чудом поезії», була стрімкою і динамічною. То був безперервний експеримент, за якого оновлення поезії, збагачення її виражальних можливостей, творення нової поетичної мови відбувалися без зупинок і самоповторень. Етапи творчої еволюції поета вимірюються не десятиліттями, навіть не роками, як це здебільшого буває в письменників, а місяцями.

Віхи життя, віхи творчості

Шарлевільський вундеркінд

А. Рембо народився 20 жовтня 1854 р. в містечку Шарлевіль, що на сході Франції, в Арденнах. Сім'ю поета навряд чи можна назвати щасливою: надто різними людьми були його батьки. Глава родини – піхотний офіцер непосидючої й легковажної вдачі, навіть вийшовши у відставку, рідко з'являвся вдома, і діти – їх було четверо – майже його не знали. Мати походила із заможної селянської родини і, на противагу чоловікові, була жінкою владною й вольовою, беззастережно відданою дітям, але обов'язок свій розуміла вузько – усе має бути як у порядних сім'ях! – і виконувала його жорстко й деспотично.

Навчався Артюр у шарлевільському коледжі, де виявив незвичайні здібності, які дивували вчителів. Особливо вражала легкість, з якою хлопчина опанував латину й складав латинські вірші (вони друкувалися в міністерському часописі «Помічник середньої освіти» від січня 1869-го до травня 1870 р.). Із шкільних учителів поета слід згадати Жоржа Ізомбара, викладача риторики, який опікувався підлітком і захопив його до написання віршів французькою мовою. Рідкісний зрілий талант проявився в Рембо унікально рано: у п'ятнадцять років він пише поезії, позначені силою й впевненістю вислову, як, наприклад, вірш «Відчуття», створений навесні 1870 р.

Ще підлітком Артюр почав бунтувати проти материнського деспотизму й тої гнітючої атмосфери, що панувала в родині. Протест його виявлявся в систематичних утечах з дому. Перший раз це сталося в серпні 1870 р.:

хлопець дістався до Парижа, де був затриманий поліцією за бродяжництво й відправлений додому. Десь через півтора місяця він знову тікає – цього разу до Бельгії, кордон з якою пролягав неподалік від Шарлевіля, – і знову його повертає поліція, тепер уже на вимогу матері. У лютому 1871 р. невгамовний Артюр опиняється в Парижі, але, не знайшовши там притулку, сам повертається додому пішки, через країну, окуповану пруськими військами (у той час точилася Франко-пруська війна 1870–1871 рр.).

У серпні 1872 р. Рембо надіслав свої поетичні спроби Верлену і той, захопившись талановитими віршами, запросив юного автора до свого паризького помешкання.

Подробиці. Варто зазначити, що втечі Рембо на цьому не припинилися, вони стали чимсь невіддільним від способу життя, образу, долі, ества поета, стали їхнім своєрідним символічним утіленням. Він втікатиме й надалі – від Парижа, від Франції, від Європи, врешті-решт, від цивілізації, поїде в тропічні нетрі Східної Африки й повернеться на батьківщину тяжко хворий тільки для того, щоб померти в портовому шпиталі. У цій одержимості Рембо є щось загадкове, майже фатальне, але в її підґрунті знаходимо й цілком реальні чинники – це затяте неприйняття світу, що оточував поета, і поривання до повної свободи, неможливої в реальному житті. —

Власне, у постійних втечах виявляються засадничі риси особистості Рембо та його життєвої позиції. Поетові була властива принципова асоціальність, відмова від будь-якої «корисної діяльності», від усього, що вписує особистість у соціум, підпорядковує йому. Ця риса була притаманна багатьом французьким поетам другої половини XIX ст., але саме в Рембо набула завершеного, якщо не абсолютного вираження. Романтичне у своїй основі неприйняття існуючого перетворюється в нього на беззастережне засудження й цілковитий негативізм. У листі до згаданого Ж. Ізомбара Рембо сповідується: *«Я живу, я гнию в паскудному, злому, сірому світі. Що Ви від мене хочете, я непорушний у своєму обожненні вільної волі... Я хотів би втікати знову й знову...»*

Водночас це було формою протесту, бунтом, що в соціологічному аспекті виглядає як анархічне бунтарство. Звідси симпатія поета до Паризької комуни, палке співчуття переможеним комунарам й гнівне засудження версальців, що яскраво втілилося у віршах 1871 р. І все ж таки революційність не була константою світогляду й творчості Рембо – після буремної весни 1871 р. він досить швидко від неї відходить, натомість залишається його рішуче неприйняття дійсності, духовний бунт, який поширюється на весь світопорядок.

За чотири роки в літературі Рембо пережив стрімку й динамічну творчу еволюцію, в якій, однак, досить виразно виокремлюються три етапи. Перший – з кінця 1869-го до літа 1871 р. – час становлення поета, розкриття його незвичайного обдаровання й своєрідності. Цей етап можна визначити як передсимволістський, оскільки, незважаючи на самотність, поезія Рембо великою мірою залишалася в полі романтизму та парнасизму. Другий етап, з літа 1871-го й до 1873 р., центральний не лише за розміщенням у часі, є власне символістським. Починається він з оголошення програми «ясновидіння» – своєрідного варіанта творення



французького символізму – і сходить в основному до її реалізації. Третій етап вкладається в 1873 р. і характеризується виходом Рембо за межі символізму, що означало також кризу творчості й водночас відмову від неї.

Від 1873 р. розпочинається життя А. Рембо поза поетичною творчістю й літературою. Він мандрує чи, швидше, бродяжить Західною Європою, відвідує Німеччину, Австрію, Швейцарію, Італію, інші країни, але поліція досить часто затримує й доправляє його на батьківщину. 1880 р. поет вирушив у свою останню подорож. Через Кіпр і Єгипет Рембо дістається до Східної Африки, де залишається надовго. Тут він служить у торговельних фірмах, займається комерцією, живе в тяжких, часом первісних умовах. Відомостей про цей період життя поета небагато, щоправда, побутує чимало міфів і легенд, зокрема про Рембо-комерсанта, який наполегливо намагався розбагатіти. 1891 р., уже смертельно хворий, він повертається на батьківщину. 10 листопада 1891 р. у лікарняній книзі марсельського шпиталю, до якого потрапив поет, з'являється запис: «...у віці тридцять сім років помер неогоціант Артюр Рембо».



П. Верлен.
Рембо в черні 1872 р.

Nota bene. Однак чи насправді відбулося те переродження поета в «неогоціанта Рембо», у буржуа, про яке можна прочитати в численних виданнях? Мабуть, що ні. Рембо перестав писати вірші, навіть зарікся згадувати про поезію, але це не означає, що він переродився, став іншою людиною. Навіть надзусиллям волі людина не може змінити своє ество, а Рембо всім своїм еством був поетом, що переконливо засвідчують і його незвичайна обдарованість, і його ранній поетичний розквіт. Тут варто прислухатися до висновку про «мовчання Рембо» відомого німецького філософа М. Гайдеггера: «*Оте мовчання – щось інше, ніж проста німота. Це не говорити – означає мати що сказати*». —



Відкрита книга

ПОЕТИЧНІ БЛУКАННЯ РЕМБО

У французькій поезії на межі 60–70-х років найбільш авторитетною течією залишався парнасизм, тож і юний Рембо звертає до нього свої погляди. Він не став «парнасцем», але сприйняв певні елементи їхнього світосприйняття й поезії, зокрема закоханість у радісно-безмежну стихію життя. Найповніше це втілюється в невеликій поемі «Сонце і плоть», що звучить як гімн природі й античності, пройнятій життєствердним світо-відчуттям.



Nota bene. Основним напрямом художньої творчості митець вважав романтизм, до якого включав і парнаїзм. Утім, на становлення Рембо-поета впливали не лише сформовані течії і школи. Живучи в провінційному Шарлевілі, він уважно стежив за новими віяннями у французькій поезії, відтак справжнім відкриттям для нього стала творчість Бодлера (її вплив на юного поета був особливо значним). До «справжніх поетів», поетів-«ясновидців», Рембо відносив і Верлена, з поезією якого на той час був уже ґрунтовно знайомий. Привертають його увагу й твори Малларме. Так окреслюється коло видатних поетів-символістів, які витворюють основний контекст поезії Рембо. —

Завершення першого періоду творчості митця припадає на другу половину 1870-го – початок 1871 р. й позначене загостренням радикальних негативістських настроїв і різким посиленням викривально-сатиричних тенденцій у його поезії. У той час Рембо також пише яскраві антивоєнні твори, серед яких слід виокремити сонет «Сплячий в улоговині». Цей вірш підводить до розуміння ентузіазму, який викликала в поета Паризька комуна. Ним сповнена патетична, емоційно перенапружена «Паризька оргія», що сягає крайніх меж ліричної експресії, і поезія «Руки Жанни-Марі», у якій створено монументальний і водночас реальний образ жінки-комунарки з кайданами на «святих руках». Разом з тим саме тоді в Рембо визрівав радикальний перелом, концепція «ясновидіння» і поета-«ясновидця».

До символізму Рембо приходять навесні 1871 р., коли течія ще не мала такої назви, і свою новаторську, великою мірою експериментальну поезію називає «поетичним ясновидінням». В одному з листів він висловлює передусім невдоволення лірикою попередніх епох, коли «людина не працювала над собою, не була ще розбуджена і не занурилася в повноту великого сновидіння». За Рембо, найперше, чого має досягнути той, хто хоче стати поетом, – «це повне самопізнання; він відшукує свою душу, обстежує її, спокушає її, пізнає її. А коли він її пізнав, він має її обробити!».

Подробиці. Далі Рембо наголошує: щоб стати поетом, «треба стати ясновидцем, зробити себе ясновидцем», а досягається це шляхом «довгого, безмежного й обґрунтованого розладу всіх відчуттів». Лише так можна досягнути «незвідане», особливий світ, який існує не над реальним і конкретним, а відкривається за ним у ясновидінні. Осягається він не розумом, а інтуїтивно-емоційно: «Поет досягає незвіданого і, втрачаючи розум, перестає розуміти свої видіння – він їх побачив!» Ці видіння не відображення, не «наслідування природи» – вони в осяянні творяться поетом заново, за законами краси; їх Рембо виражає з незвичайною яскравістю, експресією і виразністю, вдаючись до навіювання того, що не піддається прямому висловленню. Видатний чилійський поет П. Неруда писав: «Рембо, перебудувавши всю поетику, зумів знайти шлях до найшаленішої краси». —

Хибно вважати «ясновидіння» Рембо суто формалістичним експериментаторством. Насправді це була програма поетичного осягнення буття в усій повноті й цілісності та його тотального поетичного вираження. Від справжніх поетів – «ясновидців» – у ній цілком визначено вимагалось «нового у сфері ідей і форм». Поет, проголошував Рембо, відповідальний

за все, «за людство, навіть за тварин». Важливо зазначити, що нова поезія мислилася ним у загальному контексті ідеї Прогресу (це слово Рембо пише з великої літери), де митцеві «належить бути його примножувачем». Власне, це був грандіозний, авангардистський за своїм характером проект оновлення поезії й людства, що провіщав подібні проекти першої половини ХХ ст. Першорядним завданням його реалізації Рембо вважав творення нової поетичної мови, яка мала робити відкриті поетові в «ясновидінні» відчутним, видимим, таким, що сприймається всіма органами чуття. При цьому *«коли те, що поет приносить звідти, має форму, то йому надається форма, а коли воно безформне, то таким і має являтися»*. Важливо також, що Рембо аж ніяк не збирався творити поезію, призначену лише для втаємничених: те, що відкривається душі поета-«ясновидця», наголошував він, повинне стати набутком «загальної душі», душі всіх. Нова поетична мова, проголошував Рембо, *«буде мовою душі до душі, вона вбере в себе все: запахи, звуки, кольори, вона поєднає думку з думкою і приведе їх у рух»*.

Першим переконливим утіленням нової поетики Рембо став його знаменитий *«П'яний корабель»*, написаний улітку 1871 р. в Шарлевілі перед від'їздом до Парижа. У цій поезії усувається дистанція між зримим символом і значеннєвістю, скасовується порівняння (навіть прямо не висловлене «ніби»), вступає в права тотальна метафоричність, що переростає в образи-символи. Коли юний поет прочитав свій вірш поету-«парнасцю» Т. де Банвілю, який йому протегував, той запитав, чому автор не розпочав з оголошення себе цим кораблем, що відповідало б духу традиційної поетичної символіки, зближеної з алегоричністю. Однак Рембо творив символізм іншого типу і був свідомий того. *«П'яний корабель»*, що носить світовим океаном без керма й вітрил, насолоджуючись своїм бігом, вільним як політ фантазії, є в нього і образом-символом самого поета, і його внутрішньої свободи й розкутої уяви.

У творі два плани – зовнішній (предметний образ, корабель) і внутрішній («я» поета) – не співвідносяться, а «проростають» один в одного, витворюючи образ-символ, у якому пропущено всі проміжні «пояснювальні» ланки. Зовнішній план розкриває внутрішній, багатство й глибину, порив і напруження суб'єктивного світу поета, але й внутрішній веде в глибини й безмежні далі зовнішнього світу, «поєми моря». Загалом же



В. Крейн. *Кони Нептуна*



витворюється цілісний і в той же час багатозначний образ-символ, що допускає різні прочитання. У ньому прочитується і «рентгенознімок» душі поета, і його пророче передбачення своєї долі, майбутньої катастрофи, якою завершиться його екстатичне поривання до немислимої «вільної волі»:

Доволі плакав я! Жорстокі всі світання,
Гіркі усі сонця й пекельний молодик;
Заціпило мені від лютого кохання.
Нехай тріщить мій кіль! Поринути в потік!

(Переклад В. Ткаченка)

«П'яний корабель» є класичним утіленням того потрактування символу, що притаманне французькому символізму. Він не привноситься «збоку», для нього характерна спонтанність появи – без аналізу, без будь-яких пояснень. Він виражає змісти, настрої, душевні стани, які не мають прямих позначень у мові. Він залишається нез'ясованим до кінця й багатозначним, таким, що підказує значення й залишає простір для відгадування.

Ще одним знаковим віршем Рембо символістського періоду є сонет «Голосівки». Точна дата його створення, як і більшості поезій митця, невідома, але швидше за все він був написаний навесні 1871 р. Сонет викликав багато різних коментарів та інтерпретацій, від спрощено-біографічних до метафізичних, на яких немає потреби тут зупинятися. Безперечним є те, що «Голосівки» з'явилися в контексті реалізації нової поетичної програми «ясновидіння», яку Рембо розгорнув навесні – улітку 1871 р. Однією із засадничих ідей «поезії ясновидіння» було синтезування мистецтв у напрямку поєднання їхніх виражальних можливостей, у цьому вірші – звуку й кольору. Голосівки (голосні звуки) тут не просто складові слова, що передає певну інформацію, – вони набирають також звукових і колористичних характеристик, виконують музикальне й живописне завдання – функції навіювання певних відчуттів, поза значенням слів, прямої сугестії певних емоцій і настроїв.

На початку сонета поет проголошує: «А чорне, Е біле, І червоне, // У зелене, О синє: голосівки, // Я викажу вашу приховану таємницю». Отже, основні голосівки французької мови постають у відповідності до певних кольорів і функціонально пов'язуються з ними. Ідея Рембо полягає в тому, що, «інструментований» на певну голосівку, вірш викликає певні кольорові відчуття й відтінки, завдяки чому практично досягатиметься «відповідність мистецтв», взаємопов'язаність їхніх художніх мов, що була проголошена у знаменитому сонеті Бодлера «Відповідності». Далі читаємо візуальні образні ряди, у яких виявляються відповідні сугестивні можливості голосівок, їхнє, так би мовити, «звукове малювання», як-от:

Е – шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне;
І – пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,
Сп'яніле каяття або нестримний гнів.

(Переклад Г. Кочура)

Поезії Рембо 1872 р. прийнято об'єднувати під загальною назвою «Останні вірші», бо вони справді були останніми творами митця, написаними у віршовій формі. Тривалий час ці поезії друкувалися разом з «Осяяннями» й сприймалися як «осаяння у віршах» – поряд з «осаяннями в прозі».

Підроблиці. В «Останніх віршах» продовжується реалізація програми «ясновидіння», творення нового поетичного світу, розширення й збагачення виражальних можливостей поезії. Приблизно за рік у сповідальному творі «Сезон у пеклі» Рембо напише: *«...я тишився надією, що за допомогою інстинктивних ритмів винайшов таку поезію, яка колись стане доступною для сприйняття всіма п'ятьма відчуттями... Спершу це були спроби пера. Я писав мовчання й ніч, виражав невимовне, втілював миті запаморочення...»* Тобто писав те, що не піддається прямому висловленню, що навіюється музично або ж підказується асоціаціями, натяками. Образи втрачають окресленість, виходять із часових і просторових координат, у них зливаються об'єктивне й суб'єктивне, конкретне й символічне, «малюнок душі» й стан світу. —

Своєї кульмінації поезія «ясновидіння» Рембо досягає в «Осяяннях», створених протягом 1872–1873 рр. До цієї збірки увійшли поезії в прозі, у яких, за незначними винятками, відсутня будь-яка сюжетно-тематична цілісність. Саме в них декларований поетом принцип «слова на волі» набуває завершеного втілення. Ці твори справді видіння поета, що виникали в стані «ясновидіння». Незважаючи на візуально-чуттєву наповненість, вони цілком незалежні від конкретики життєвого досвіду, не мають жодних прикмет часу чи місця, жодних життєвих прототипів. Це суб'єктивні видіння, своєрідні поетичні абстракції, зіткані з позбавлених сюжетного зв'язку образів, зближених несподіваними асоціаціями, та навіювань і доведені до галюцинаційної виразності. Трохи згодом у «Сезоні у пеклі» Рембо скаже про це так: *«Я звик до звичайної галюцинації: я насправді бачив мечеті на місці заводу, вправи ангелів на барабанах, коляски на дорогах неба, вітальню на дні озера... Потім я пояснив мої магічні софізми за допомогою словесних галюцинацій. Закінчив я тим, що став вважати священним розлад своїх думок».*

Слід зазначити, що «Осяяння» є виходом за межі символізму й проривом до авангардистської поезії ХХ ст., зокрема до сюрреалізму.

Останнім твором Рембо й водночас його відмовою від поетичної творчості був згаданий «Сезон у пеклі», датований автором квітнем–серпнем 1873 р. Так несподівано завершився творчий шлях митця, який, власне, тільки розпочинався. Існує немало тлумачень цього рішення, але безперечним мотивом (про це йдеться в «Сезоні у пеклі») було розчарування Рембо в шаленому поетичному експерименті, у магії «ясновидіння». *«Я спробував, – розповідає поет, – винайти нові квіти, нові зорі, нові види плоті, нові мови. Я повірив, що володію надприродною могутністю. І що ж!.. Я! Я, що вважав себе магом або ангелом, вільним від всякої моралі, я знову кинутий на землю з необхідністю шукати роботу, обійняти грубу дійсність!»*

На час смерті Рембо його ім'я вже було відомим у літературних колах Парижа: його вірші увійшли до виданого Верленом збірника «Прокляті поети», друкувалися в часописах, а 1891 р. побачила світ перша збірка – «Релікварій». Однак справжня слава прийшла до митця вже в ХХ ст., коли французька й світова поезія розвивалася під потужним впливом його творчості.

Українською твори Рембо перекладали Юрій Клен і В. Бобинський (20-ті – початок 30-х років), згодом Г. Кочур, М. Лукаш, Д. Павличко та



інші. У 1995 р. в Україні вийшла друком збірка перекладів Рембо, яка об'єднала всю його поетичну спадщину.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

А. Рембо є представником...

А. ...символізму.

Б. ...натуралізму.

В. ...реалізму.

Г. ...романтизму.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Творчість А. Рембо тривала...

А. ...двадцять п'ять років.

Б. ...п'ятнадцять років.

В. ...десять років.

Г. ...чотири роки.

3. Назвіть найвідоміші поезії Рембо.

II рівень

1. Чим пояснюються постійні втечі Рембо з рідного міста?

2. Чим зумовлювався інтерес А. Рембо до Паризького повстання 1871 р.? Чи можна віднести його до «поетів Паризької комуни»?

3. Чому А. Рембо називають «метеором європейської поезії»?

III рівень

1. Визначте й стисло схарактеризуйте етапи творчої еволюції Рембо.

2. Які літературні течії вплинули на формування митця? Як ці впливи виявилися в його поезії?

3. Розкрийте теорію «ясновидіння», розроблену А. Рембо. Як вона втілюється у творчості поета? Обґрунтуйте свою відповідь конкретними прикладами з прочитаних віршів.

IV рівень

1. Чи вірите ви в те, що під час перебування в Африці Рембо остаточно порвав з поезією? Аргументуйте свою думку.

2. Визначте принципи символізму, відображені в поезії «Голосівки». Які з асоціацій, наявних у цьому творі, вас найбільше здивували чи вразили? А які «відповідності» між літерами й кольорами запропонували б ви?

3. Чим, на вашу думку, поезія А. Рембо відрізняється від поезії П. Верлена?

Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «Поезія А. Рембо і європейський символістський живопис»; «Вірш "П'яний корабель" як втілення "поезії ясновидіння" А. Рембо».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Як у поезії «П'яний корабель» втілюється потрактування символу, характерне для французького символізму?

2. Які виражальні функції виконують голосівки в однойменному сонеті А. Рембо?

3. Як Рембо пояснює відмову від поетичної творчості у своєму останньому творі «Сезон у пеклі»?

Теми творів: «Чудеса “відповідностей” у сонеті А. Рембо “Голосівки”»; «Пригоди духу в поезії А. Рембо “П’яний корабель”».

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИВЧЕНОГО

1. Які напрями й течії розвивалися в поезії другої половини XIX ст.? Назвіть відомих поетів того часу.
2. Дайте стисло характеристику символізму. Назвіть найвідоміших його представників.
3. Поясніть задум і загальну будову збірки Ш. Бодлера «Квіти зла». Прокоментуйте назву цієї збірки.
4. У чому полягає сутність протистояння ідеалу та дійсності в бодлерівській ліриці? Проілюструйте свою відповідь конкретними прикладами.
5. Що надає підстави визначати лірику М. Некрасова як соціально-громадянську поезію? Аргументуйте свою відповідь конкретними прикладами.
6. У чому полягає новаторство поезії В. Вітмена?
7. Чому вірші П. Верлена називають «пейзажами душі»?
8. Які загальні принципи французького символізму задекларовано у верленівському вірші «Поетичне мистецтво»?
9. У чому полягає незвичайність поетичного розвитку А. Рембо?
10. Які символістські принципи А. Рембо втілював у своїй творчості? Проілюструйте відповідь конкретними прикладами.
11. Що таке сугестивність і хто з поетів, представлених у другій частині підручника, активно використовував її потенціал?

Скарбниця філолога

ХУДОЖНІ ВІДКРИТТЯ С. МАЛЛАРМЕ

Певний час у четвірці видатних поетів-символістів Франції ім'я Стефана Малларме (1842–1889) згадувалося літературознавцями останнім, хоча за віком він старший від Верлена, не кажучи вже про Рембо. Однак згодом стало зрозумілим, що Малларме можна назвати центральною постаттю французького символізму останньої третини XIX ст. і раннього європейського модернізму.

Рання творчість митця перебігала в середовищі «парнасців», що не могло не позначитися на її поетиці й стилі. Однак найбільшого значення Малларме надавав творчості Бодлера, що виразно відчувається в його творчості 60-х років, зокрема в циклі, опублікованому в альманасу «Сучасний Парнас». Поезії цього періоду здебільшого мають двопланову структуру: на перший план виводяться предметно-чуттєві образи, за якими приховується ідея, абстракція, що в ході розгортання мотиву увиразнюється, підпорядковує ці образи і, зрештою, перетворює їх на образи-символи. Так побудовані поезії циклу з «Сучасного Парнасу» – «Вікна», «Квіти», «Дзвонар», «Блакить» та інші.

Подробщи. В останньому з названих віршів блакить є не лише символом ідеального світу, до якого поривається душа поета, не лише антитезою





Е. Мане. Портрет
С. Малларме

реальності, а й «пронизливим докором» тому, хто «ділить прим'яту підстилку щасливих людських стад». Вона *«прорізаючи кільце твоїх агоній, // Мов невідпорний меч, серед імлі гримить. // Ховатися – куди від лютої погоні? // Вона гряде. Блакить! Блакить! Блакить!»*. У цьому вірші образ-символ блакиті стає містким, неоднозначним, але не затемненим. Загалом блакить у раннього Малларме є образом-лейтмотивом, який по-різному варіюється у віршах: поет – це той, кому при народженні «блакить невинна губи обпалила» і хто на все життя приречений пориватися до неї («Дар поезії»). —

Матеріальний світ як такий у Малларме – це важка, застигла матерія, що пригнічує свідомість і підтинає крила духу. Сенсу й краси він набуває лише закріпившись у слові, втілюючись в образі й ставши твором мистецтва. У пізнього Малларме це досягається за рахунок «розпредметнення» й «розречевлення» матеріального світу, власне, шляхом підміни його іншою «матерією», яка є витвором мистецького генія. Це свідчить про потужний вияв у творчості Малларме модерністської тенденції, що стане активною складовою поезії ХХ ст.: виражати у словах і за (чи над) ними глибинне, універсальне; не лише передавати навіяні дійсністю враження, почуття, думки, а й творити особливий художній світ, неадекватний існуючому, що є самовираженням митця. І якщо Верлен в основному виражав свої враження і настрої, залишаючись, зрештою, поетом власної долі, то Малларме був одержимий прагненням, відштовхнувшись від чуттєвих вражень, дійти до «чистої ідеї речі», до надособистісної інтелектуальної реальності.

За Малларме, завдання поезії полягає не в тому, щоб «назвати предмет», а в тому, щоб «навіяти його образ». *«Назвати предмет, – заявляв митець, – це означає знищити три чверті поетичного чару, який дається поступовим відгадуванням; навіяти – ось ідеал»*. Свою поетичну технологію він розкривав так: *«Свідомо викликати принищений в тіні предмет за допомогою слів-натяків, завжди непрямих, спрямованих до чогось такого, що можна було б порівняти з мовчанням, – це ледве не акт творення»*. Додамо: акт творення нової, поетичної, реальності. Однак це тільки перша

половина завдання, друга полягає ось у чому: «Поступово викликати предмет і через низку розшифрувань видобути з нього стан душі – це означає чудове використання тайни, яка ховає у собі символ».

«Несподівані» метафори й порівняння Малларме «стягують» не лише віддалені речі та явища, а й різні буттєві сфери та рівні. У нього слова, що означають абстрактні поняття, отримують предметне наповнення і навпаки – конкретно-предметні слова набувають абстрактного метафізичного значення. Часто в його поезії предметні й абстрактні слова стоять поряд як однорідні члени з однаковою функціональністю, у чому особливо наочно виявляється названа стратегія.

Подробиці. Для ілюстрації викладеного вище наведемо хоча б відомий сонет, який у деяких виданнях фігурує під назвою «Лебідь»:

Незайманий, палкий, з пишнотою пір'їн,
Ударом п'яних крил чи він зламає нині
Забуте озеро, де укриває іній
Прозорих злетів лід, сяйливу твердь крижин?

І лебідь давніх днів згадав: прекрасний він,
Але не звільниться: у смертному квилінні
Не співано хвали придатнішої країні,
Коли безплідної зими заблисне сплін.

Струсити може він агоній смуток білий,
Усе, чим обшири всевладні полонили,
Але не вбивчий жах замерзлої землі.

В єдиній, спалахом окресленій місцині
Застиглі сни зневаг на крижаному тлі –
В вигнанні марному покрови лебедині.

(Переклад М. Москаленка)

Звідси «загадковість Малларме», яка свого часу нерідко дратувала не лише пересічних, а й елітарних читачів. Однак найцікавіше й найістотніше те, що ця загадковість позірна: у творах поета немає занурення в ірраціональні глибини й містичні передчування – усе це було йому чужим і неприйнятним. —

Новаторство Малларме ґрунтується на принципово новому підході до слова, яке було для нього не лише засобом висловлення, а чимсь незрівнянно більшим, у певному розумінні – засадничою складовою поетики й стилю. Одного разу Е. Дега, відомий живописець-імпресіоніст, який також писав вірші недилетантського рівня, поскаржився: «Ну й диявольське у вас ремесло! Ідей у мене багато, а створи ти те, що хочеться, я ніяк не можу». На це Малларме відповів: «Вірші, дорогий Дега, створюються не з ідей, їх створюють зі слів». Слово було для нього не просто «позначкою» для речей чи «одягом ідей», а передусім тією «матерією», з якої створюються вірші й нова поетична реальність, що має свої структурованість, сенс і відповідність. За Малларме, вірш завершує виокремлення художньої мови з практично-комунікативної і творить нове мовлення, що звучить ніби заклинання і владно відкидає випадковість, прагнучи до вираження суттєвого, універсальї, що приховуються за строкатістю чуттєвих явищ.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Поезія С. Малларме належить до...

- A. ...французького романтизму.
- B. ...англійського неоромантизму.
- V. ...французького символізму.
- Г. ...німецького натуралізму.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

«Сучасний Парнас» – це назва...

- A. ...альманаху, у якому публікувалися вірші С. Малларме.
- B. ...програмної статті С. Малларме.
- V. ...збірки поезій С. Малларме.
- Г. ...вірша С. Малларме.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

Головним поетичним інструментом С. Малларме є...

- A. ...гіпербола.
- B. ...символ.
- V. ...соціальний аналіз.

II рівень

1. Прокоментуйте висловлювання С. Малларме: *«Вірші... створюються не з ідей, їх створюють зі слів».*

2. У чому С. Малларме вбачав головну мету поезії?

3. Чим пояснюється надзвичайна складність лірики цього автора?

III рівень

1. Як рання поезія С. Малларме пов'язана з романтичною традицією і парнасізмом?

2. Які риси притаманні ранньому символізму С. Малларме? Проаналізуйте образ-символ блакиті, розкрийте його багатозначність.

3. Чи властиві символістській поезії С. Малларме містичні прагнення й настрої?

IV рівень

1. Чому С. Малларме вважають «головним ідеологом і законодавцем руху символістів»?

2. Як у поезії С. Малларме задіяно приховані ресурси мови, яку роль відіграють тропи й символи? Прочитайте сонети «Лебідь» і «На йменні Пафос я закрив свої книжки...» і знайдіть у них відповідні приклади.

3. Чим поезія С. Малларме відрізняється від лірики інших відомих французьких символістів – П. Верлена й А. Рембо?

Тема реферату: «Місце і роль С. Малларме в розвитку європейської символістської поезії».



ЧАСТИНА ТРЕТЯ



Роман
ранньомодерністської доби

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОЗИ НА МЕЖІ XIX–XX ст.

Усе те, що було сказано про літературний процес у Європі та США наприкінці XIX – на початку XX ст., стосується і тогочасної прози, а певні його аспекти й тенденції виявилися в ній найбільш повно й виразно. Як і в поезії, у прозі на передній план виходять нові течії (натуралізм, імпресіонізм, неоромантизм, символізм та інші), породжені новим етапом літературного розвитку; складається нова система жанрів і їхніх різновидів; визначаються нові світоглядні й естетико-художні доміанти.

Література натуралізму вирізняється збереженням безперечного переважання прозових жанрів і насамперед роману. Натуралізм вийшов з реалізму, передусім з його французького варіанта, але йому властиві й специфічні риси, такі як мотивування дій персонажів біологічними й соціальними чинниками, фактографічність, тяжіння до документальності розповіді тощо.

Nota bene. Тут необхідно вказати на одну з характерних особливостей літератури межі століть, яка найповніше втілилася саме в реалістично-натуралістичній прозі, – це розчарування митців у можливості віднайти абсолютну точку зору, що дає підстави для цілісного концептуального висвітлення й витлумачення реальності, як це було в романтиків і реалістів середини XIX ст. Нову літературу, що формувалася на їхніх очах і за їхньої активної участі, відомі французькі письменники Едмон і Жюль Гонкури у своєму знаменитому «Щоденнику» влучно визначили як «літературу короткозорих», тобто таку, що на противагу літературі «далекозорих» попередніх епох, зображує окремі деталі, фіксує безпосередні враження поза певною концепцією. Тепер романіст, писали Гонкури, не лише будує твори безпосередньо з життя, а й, komponуючи їх, покладається на життя: *«розміщує матеріал, як це робить саме життя, з котрим він співпрацює і яке йому служить взірцем»*. Послідовні натуралісти усували авторський вимисел навіть із сюжетотворення, вважаючи, що сюжет має впливати із структури «шматка життя», який письменник обирає і аналізує, ставлячи за мету його достовірне зображення в повсякденно-побутовій життєподібності. Зауважмо, проте, що видатні письменники цього напрямку, такі як Золя, Гауптман, Драйзер та інші, не рахувалися з цими приписами і сміливо виходили на обшири дійсності, масштабно й глибоко її висвітлюючи. —

Настанови, близькі до зазначених вище, простежуються і в імпресіоністичній прозі, у тих же братів Гонкурів, К. Гюїсманса, К. Гамсуна, А. Шнідлера, А. Чехова, І. Буніна, М. Коцюбинського та інших письменників. Однак виявляються вони інакше: увага митця спрямовується передусім на внутрішній світ особистості, на відтворення вражень і передчувань, думок і настроїв у їхній плинності й динамічності. При цьому все це не аналізується і не пояснюється автором, а передається імпресіоністично, великою мірою навіюється, багато що залишається недомовленим, немотивованим, унаслідок чого виникає враження певної загадковості, незбагненності.

Nota bene. Прагнучи невимушено зображувати життя в його «саморусі», імпресіоністи відмовляються від чіткої окресленості образів і логічно по-



будованих композицій. Натомість вони віддають перевагу вільному зображенню, у якому зберігається враження спонтанності, природності: деталі, образи, фрагменти дійсності беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але все це виявляється внутрішньо співвіднесеним й відповідним задуму автора, так би мовити, працює на його ідею. Отже, хибно вважати, нібито імпресіоністи обмежувалися фіксацією вражень і не прагнули до вираження глибинного сенсу зображуваного та узагальнених ідей. Тут ідеться про іншу художню техніку, за якої вираження авторського задуму здійснюється іншими засобами й прийомами, в іншому стилі. Усе це, зокрема, Л. Толстой знаходив у прозі Чехова й говорив про неї у зв'язку з живописом імпресіонізму: *«У Чехова своя особлива форма, як у імпресіоністів. Дивишся, людина нібито без розбору маже фарбами, які їй потрапляють під руку, і нібито ніякого зв'язку ці мазки між собою не мають. А відійдеш на певну відстань, глянеш – і загалом виходить цілісне враження»*. —

Центральним емблематичним твором раннього періоду творчості норвезького письменника **Кнута Гамсуна** (1859–1952) є роман *«Пан»*, що викликав у читачів майже беззастережне захоплення. Так, дуже вимогливий до себе й інших митців слова Чехов назвав цей твір «чудовим і дивовижним». Саме в ньому найбільш повно й виразно виявилися характерні риси й тенденції гамсунівського варіанта **раннього модернізму**, які були запереченням засадничих принципів реалістичної літератури XIX ст.

Нагадаємо, що головним об'єктом цієї літератури був суспільний побут, людина виступала в ній передусім істотою соціальною й історичною, невід'ємною часткою соціуму, яким, врешті-решт, зумовлювалася її поведінка, життєві цінності, психологія. Природа здебільшого виступала декорацією, тобто не мала визначального впливу на персонажів, на їхнє життя та психологію. Щось зовсім інше знаходимо в романі Гамсуна *«Пан»*. Його герой-оповідач є людиною асоціальною, до суспільного середовища ставиться з погордою: прагне ізолюватися від нього, зберігаючи внутрішню свободу. Разом з тим цей герой легко вписується в життя природи, відчуває себе її органічною часткою.

Головного героя роману, лейтенанта Глана, що живе глибоким і напруженим душевним життям, Гамсун наділяє тим інтенсивним і витонченим відчуттям природи, котре досягається європейською художньою культурою кінця століття, за доби імпресіонізму. Це відчуття приводить Глана в екстатичний стан, перебуваючи в якому, він вловлює невидиму присутність Бога в красі природи й молитовно звертається до неї: *«Дякую за цю самотню ніч, за шум темряви і моря – він проймає моє серце! Дякую за своє життя, за те, що я дихаю, за те, що мені даровано цю ніч, – дякую за все це від щирого серця! Послухай зі сходу й послухай із заходу, о, послухай! Ти вічний Бог! Тиша, що шепоче мені на вухо, – нуртується кров великої природи, Бог, що пронизує всесвіт і мене»*. Однак слід зазначити, що цей Бог не християнський, а швидше язичницький, переосмислений у дусі пантеїзму. (Засаднича теза пантеїзму як філософського світовідчуття говорить: бог існує, але цей бог – сама природа; начало, що її проймає і одуховлює – великий Пан).

У романі Гамсуна міфічний образ Пана зберігає свій глибинний зміст, це персоніфікація стихійної життєдайної сили природи, всеосяжної і



всепроймаючої, котрій підлягає й людина. Із цим міфічним мотивом співвіднесений образ головного героя. Саме про цю невловиму й всюдисущу силу передусім ідеться в романі, саме вона є в ньому першорядним предметом висловлення й поетизації, що акцентується й назвою твору.

Друга з основних тем роману – тема кохання. І Глан, і Едварда, в серцях яких спалахує кохання-пристрасть, виявляються сильними й водночас егоцентричними натурами. Вони легко впадають у ревності, гостро й експансивно їх переживають. Вони не вміють прощати одне одному неухагу й образи. Коли в одного з цих героїв наступає просвітлення й каяття, інший відповідає на щирий порив душі холодною й зневагою, не в силі відмовитися від бажання дошкульно відплатити за пережиті страждання...

У романі «Пан» кохання тісно пов'язане з життям природи й постає певною мірою в міфопоетичному ракурсі як непоборна й небезпечна стихійна сила, що втягує в круговерть головного героя і призводить його до загибелі. Любовний сюжет твору розпочинається ідилією, а завершується трагедією, остаточно розв'язка якої перенесена автором у додаток до роману, в оповідання «Смерть Глана».

От така ця любовна історія, ця драма-феєрія північної білої ночі, що розігрується під знаком Пана, бога стихійних життєтворчих сил природи, які не вкладаються в умовності й приписи упорядкованого людського життя. Певне, у цьому й полягає таємниця, яку передав письменник у історії Глана та Едварди, але не побажав до кінця її пояснити.

На межі століть у більшості літератур відбувається розпад натуралізму і його розчинення в інших художніх течіях. З одного боку, досить поширеним явищем стає переростання натуралізму в імпресіонізм. З іншого – натуралізм переходить у такий специфічний утвір художньої культури межі століть, як декаданс, і стає одним з його джерел.

Nota bene. Знаменним твором літератури межі століть є роман **Оскара Уайльда** (1854–1900) «*Портрет Доріана Грея*» (1891), що в багатьох країнах Європи був сприйнятий як маніфест нового світовідчуття й нового мистецтва. Цікавий цей твір і іншим. Проповідник звільнення мистецтва від диктату моралі, Уайльд порушує в ньому проблему моралі й мистецтва і несподівано доходить висновку, що руйнування моральних основ згубне як для особистості, так і для мистецтва. Художнім втіленням цього висновку стають метаморфози, що відбуваються з портретом – символом розпаду й загибелі душі головного героя. Зажадавши перетворити своє життя на твір мистецтва, відкинувши мораль заради краси, Доріан Грей внутрішньо перероджується в потвору, що й відображає його портрет. Близький до краху, герой заперечує своєму «змію-спокуснику»: «*Не говоріть так, Гаррі! Душа у людини є, і це щось до жаху реальне*». Виходячи з контексту твору, можна сказати, що душа тут – це передусім моральна свідомість людини. —

Значне місце в літературі межі століть залишається за **реалістичною прозою**, переважно соціально-психологічною, яка виходила з традицій реалістичної літератури XIX ст. і в певних аспектах не лише продовжувала, а й розвивала їх. Реалісти межі століть, як і їхні попередники, приділяли велику увагу соціальній тематиці, зображенню людини в соціумі, але водночас глибоко проникли у внутрішній світ особистості, у

її духовне і душевне життя, у царину підсвідомого, що надало їхній прозі соціально-психологічного спрямування. Характерними явищами в цьому плані є рання творчість Т. Манна в німецькій літературі; романи Дж. Голсуорсі, особливо його знаменита «Сага про Форсайтів», в англійській; творчість Р. Мартена дю Гара, зокрема роман-хроніка «Сім'я Тібо», у французькій; повісті й оповідання О. Купріна в російській тощо. Важливо зазначити, що реалізм на межі століть розвивався не ізольовано від інших напрямів і течій, зокрема модерністських, а у зв'язку і взаємопроникненні з ними.

Дедалі більше зацікавлення літератури межі століть царинною інтелекту вилегається у формування в ній нового жанрово-тематичного різновиду інтелектуальної прози (як і драматургії та поезії). Розвивається вона як у реалістичній, так і в модерністській літературі. Чеський класик К. Чапек характеризував інтелектуальну прозу як «переважно пізнавальну діяльність», а визначальну її роль вбачав у прагненні до «виявлення сутності» явищ життя. У виникненні й швидкому розвитку інтелектуальної прози промовисто виявилось зміщення інтересу із царини суспільного побуту в царину буття, що розпочалося в літературі наприкінці ХІХ ст. і закріпилося в наступну епоху. Тут слід згадати хоча б таких видатних письменників, як Анатоль Франц, Л. Піранделло, Т. Манн, Г. Гессе, К. Чапек, Б. Шоу. Прямим попередником цього напряму новітньої літератури був Ф. Достоевський, який справив великий вплив на її поступ.

Nota bene. У творчості письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст., в їхніх індивідуальних стилях теж маємо елементи різних літературних течій, а належність до певної з них визначається (нерідко з великою мірою відносності) за переважанням рис і тенденцій тієї чи іншої течії у того чи іншого митця. Слід зауважити, що художнє життя цієї епохи характеризується підвищеною активністю взаємозв'язків різних течій. Особливою глибиною відзначаються взаємопов'язаність і взаємодія реалізму й натуралізму (Гі де Мопассан і Т. Драйзер), реалізму й імпресіонізму (А. Чехов і пізній К. Гамсун), реалізму й неоромантизму (Максим Горький і Р. Роллан).

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДО ОГЛЯДОВОЇ ТЕМИ

1. Дайте стисло характеристику провідних напрямів і течій у прозі на межі ХІХ–ХХ ст.
2. Назвіть імена найвідоміших прозаїків, що представляли у своїй творчості різні напрями й течії літератури межі ХІХ–ХХ ст.
3. Чи можна стверджувати, що творчість імпресіоністів обмежувалася лише фіксацією вражень? Обґрунтуйте свою відповідь.

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації: «Нові напрями й течії в образотворчому мистецтві на межі ХІХ–ХХ ст.»; «Новаторські відкриття в музиці на межі ХІХ–ХХ ст.».

Теми рефератів: «Нові обрії реалізму в літературі межі ХІХ–ХХ ст.»; «Найяскравіші прозаїки межі ХІХ–ХХ ст.».



Велика поезія нашого століття – це наука з дивовижним розквітом відкриттів, яка своїм завоюванням матерії окрилює людину, аби подесятирити її діяльність.

Е. Золя



Еміль Золя 1840–1902

Еміль Золя – французький прозаїк, провідний теоретик і практик натуралізму. Розвиваючи традиції видатних французьких реалістів, Золя в новій естетичній площині досліджував гострі суперечності суспільного життя, відтворював звичаї і побут своєї епохи, осмислював глибини людського «я».

Здійснена письменником розробка теоретичних засад натуралізму надихалася прагненням перекинути міст від мистецтва до науки, однак його власна художня практика не вкладалася у визначені рамки й схеми натуралістичного напрямку.

НАТУРАЛІСТ З ДУШЕЮ РОМАНТИКА

Е. Золя належить до тих митців, які в останній третині XIX – на початку XX ст. перебували в епіцентрі уваги Франції і всієї Європи. Як провідному письменнику натуралізму – одного з найзначніших напрямів, що був продовженням і водночас трансформацією реалізму, йому належали особливе місце й роль у тогочасному літературному процесі. За доби, що характеризувалася зміщенням акценту на суб'єктивізм у світосприйнятті й мистецтві, Золя, як і Толстой, але на свій лад, зберігав вірність об'єктивному світові як основному предмету творчості. У своїх творах, передусім у двадцятитомному циклі романів «Ругон-Маккари», він поставив за мету відобразити сучасну Францію так само повно й достовірно, як Бальзак відобразив Францію першої половини XIX ст. в «Людській комедії». Разом з тим Золя не обмежувався «соціальним дослідженням»: вбачаючи своє завдання також у введенні соціуму у світ природи, розкритті дії її законів у людському світі, він давав подвійне, природниче й соціальне, мотивування подій, що відбуваються у великій родині Ругон-Маккарів протягом чотирьох поколінь.



Віхи життя, віхи творчості

На шляху до великої епопеї нової доби

Майбутній письменник з'явився на світ 2 квітня 1840 р. в Парижі. Батька його Франческо (Франсуа) Золя, італійця за походженням, до Франції закинула доля чи, вірніше, нуртування історії; мати, Франсуаза Обер, була дочкою маляра-підрядчика з провінції Ль-де-Франс. 1844 р., отримавши підряд на будівництво каналу в місті Екс, що на півдні Франції, Франческо Золя перевіз туди родину. Там минули дитинство і юність Еміля, там він здобував освіту в місцевому коледжі, там потоваришував із Полем Сезанном, у майбутньому видатним живописцем-постімпресіоністом, з яким відтоді дружив усе життя.

1847 р. родина Золя залишається без годувальника. 1858 р. матеріальна скрута змушує її переїхати до Парижа, куди Еміль прибуває з твердим наміром стати письменником.

Підроблиці. Юнак живе впроголодь, у холодній мансарді на околиці столиці, перебивається випадковими заробітками, але непохитно просувається до своєї мети. Справи трохи поліпшилися, коли Еміль влаштувався працювати до видавництва «Ашет», разом з тим це відкривало йому певний доступ у літературні кола. Початкуючий письменник багато пише в різних жанрах, але, що цікаво, навіть під тиском злиднів не поспішає друкуватися. В одному з листів того часу Золя зізнається: «Я ні з чим ще не обізнаний як слід, і тому збираюся довго ще нічого не видавати, мені необхідно ще багато вчитися». Згодом він скаже: «Якщо у мене й не було віри у свій труд, то довіри до свого заповзяття мені ніколи не бракувало». —

Писати Золя пробував ще в коледжі, причому починав як поет-романтик. У цьому ж річці він працював і в перші роки перебування в Парижі – тоді були створені романтичні поеми, позначені тяжінням до масштабності



задумів, які, однак, лежали на поверхні й висловлювалися декламаційно. Далі естетико-літературні погляди Золя швидко змінюються: у середині 60-х років він стає прибічником реалізму, а під кінець того ж десятиліття приходиться до натуралізму. У 1864 р. з'являється перша прозова збірка «Казки Нінон», романтична за своїм характером, навіяна легендами й переказами рідного Провансу. Романи середини 60-х років відбивають естетико-художню еволюцію молодого письменника, пошуки свого шляху в літературі. Першим зрілим твором Золя справедливо вважається «Тереза Ракен» (1868), який, разом з «Жерміні Ласерте» братів Гонкурів, був одним з перших натуралістичних романів у французькій літературі. Пізніше в нього виникає задум романного циклу «Ругон-Маккари». До Франко-пруської війни 1870–1871 рр. було написано перший роман епопеї – «Кар'єра Ругонів», але книжка вийшла друком уже після закінчення війни та падіння Паризької комуни, восени 1871 р.

Подробиці. Коли пруські війська почали просуватися до Парижа, Золя виїхав на південь Франції, де залишався до березня 1871 р. Республіканець і демократ за переконаннями, письменник вітав падіння ненависної Другої імперії, але подальші драматичні події французької історії викликали в нього замішання. Сприймавши Паризьку комуну як вибух руйнівної стихії, Золя не став її прибічником, найбільше його непокоїла громадянська війна, що спалахнула в країні: *«Це огидно. Точиться братовбивча війна, і у нас прославляють тих, хто вбив найбільше своїх співгромадян! Абсурд!»* До встановлення Третьої республіки письменник поставився прихильно, однак досить скоро зрозумів, що корінних змін не сталося, а багатство й влада належать тим самим людям, що й за Другої імперії. —

Розчарований суспільно-політичними подіями, Золя зосереджується на творчості, поступово зводячи гігантську споруду «Ругон-Маккари». Він працює надзвичайно наполегливо й дисципліновано, методично



Фото Ж.-Л. Шарме.
Е. Золя. Малюнок з натури

здійснює свій план, щороку видаючи по роману, однак жаданий успіх не приходить. З кожним новим твором критики дедалі затятіше нападають на Золя. Його звинувачують в аморальності й розтлінності, у патологічній пристрасності до всього брудного й нищого, в органічній нездатності помічати в житті світле й високе та інших «гріхах». Один з критиків заявляє, що автор «Ругон-Маккари» є явищем не літератури, а швидше психопатології і ним мають зацікавитися учені-медики. Так різко й запекло не критикували навіть Бодлера й Флобера...

Звісно, для zaangażованих критиків був неприйнятний принцип безкомпромісної правди зображення життя, якого послідовно дотримувався Золя, адже він сміливо звертався до тих явищ дійсності, про які панівні верстви та їхні ідеологи воліли б мовчати. Однак слід узяти до уваги й те, що письменник,

утверджуючи нову естетику, нове розуміння художньої правди, рішуче ламав обмеження й заборони щодо певних сфер життя, які вважалися «неестетичними», протипоказаними мистецтву; відкидав усілякі літературні конвенції, зокрема вводив у літературу «фізіологічну людину», що на той час вважалося неприпустимим.

І все ж таки, незважаючи на запеклу протидію критики, авторитет Золя в літературі неухильно зростав. Після публікації роману «Пастка» в 1877 р. до нього нарешті приходять слава, хоч і не без скандального відтінку. Люті нападки критиків на твір, у якому з невідпорною правдивістю зображувалося безпросвітне життя паризького робітничого передмістя, розпалювали цікавість читачів, і за короткий час «Пастка» витримала тридцять п'ять видань. У середині 70-х років творчість Золя здобуває визнання кращих майстрів художнього слова – Г. Флобера, Е. Гонкура, А. Доде, І. Тургенєва, письменник стає учасником знаменитих в історії літератури «обідів п'яти»¹. Хоча в цей період Золя приділяв багато уваги обґрунтуванню й захисту натуралізму, це не позначилося на інтенсивності його художньої творчості. Робота над «Руґон-Маккарами» тривала з тією ж методичністю, і у 80-х – на початку 90-х років з'являються романи, позначені особливою глибиною проникнення в дійсність і силою її художнього відтворення.

Незабаром письменник розпочинає роботу над двома новими циклами, пов'язаними між собою, – це трилогія «Три міста» і тетралогія «Чотири Євангелії». В обох циклах виявляється активний інтерес автора до нагальних суспільних проблем, але романи останніх років дедалі більше зміщуються в площину соціальної утопії, що тягне за собою витіснення реалістичного елемента умоглядними побудовами й проповіддю. Спираючись на еволюційну теорію розвитку суспільства, Золя утверджує в цих творах віру в неминуче торжество труда й науки, в їхню здатність перетворити суспільство на краще.

Подробиці. Високу громадянську мужність виявив Е. Золя у справі Дрейфуса, яка наприкінці XIX ст. сколихнула Францію. Капітан Дрейфус, єврей за походженням, був запідозрений у шпигунстві в генеральному штабі й засуджений військовим трибуналом на довічну каторгу. Вивчивши певні документи й пересвідчившись у невинності Дрейфуса, Золя опублікував відкритий лист президентові республіки Фору під заголовком «Я звинувачую», у якому викривав реакційну вояччину і в ім'я справедливості вимагав перегляду справи. Лист викликав справжню бурю в країні, а його автор опинився під загрозою арешту. Рятуючись від переслідувань, письменник змушений був виїхати до Англії. З цього приводу А. Чехов



Афіша театральної постановки за романом Е. Золя «Пастка». 1900 р.

¹ Ідея «обідів п'яти» належала Г. Флоберу. Раз на рік, починаючи з 1863 р., а пізніше щомісячно на ці вечірки збиралися Флобер, Золя, Доде, Е. Гонкур і Тургенєв.



писав: «Золя виріс на цілі три аршини, від його протестуючих листів ніби свіжим вітром повіяло, і кожен француз відчув, що, слава Богу, є ще справедливість на світі і що, коли засудять невинного, є кому заступитися». —

Цикл романів «Ругон-Маккари»: у майстерні митця

Запеклі нападки буржуазної критики на Золя значною мірою пояснювалися запереченням натуралізму, визнаним теоретиком і провідним майстром якого був письменник. Утверджуючи цей художній напрям своєю творчістю, в 70–80-х роках Золя велику увагу приділяв також його теоретичному обґрунтуванню й розробці, публікував збірники теоретичних і критичних праць, серед яких «Експериментальний роман» (1880), «Натуралізм у театрі» (1881) та інші. У Золя з'являються послідовники з числа молодих письменників, відтак наприкінці 70-х років створюється очолювана ним «Меданська група», до якої увійшли Гі де Мопассан, П. Алексіс, А. Сєар, Л. Еннік, К. Гюїсманс.

Стисло нагадаємо домінанту натуралістичного методу, зазначивши, що саме натуралісти почали застосовувати наукове поняття методу до художньої творчості. По-перше, це сцієнтизм, тобто орієнтація художнього мислення на наукове, зближення завдань і засобів літературної творчості з науковими (спостереження, вивчення, аналіз, «точно» відображення життєвих явищ). По-друге, це об'єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і розповідає, без самовияву автора, котрий представлений у тексті позасуб'єктивно, як свідомість епохи («Письменник-натураліст, як і вчений, ніколи не присутній у своєму творі», – проголошував Золя). По-третє, це принцип життєподібності, що породжує, з одного боку, тяжіння до документованої розповіді, а з іншого – до відтворення життя в його повсякденно-побутовій правдоподібності. Четвертою домінантою натуралістичного методу є охоплення людського світу й світу живої природи одним поглядом і підпорядкування їх спільним законам; поєднання в потрактуванні зображуваного природних, переважно біологічних та фізіологічних, і суспільних чинників.

Неважко помітити, що три із засадничих принципів натуралізму в основному спільні з реалізмом, особливо в його французькому варіанті; відмінність полягає хіба що в більш послідовному їх дотриманні натуралізмом. Щодо четвертого принципу, то тут з'являються суттєві розбіжності, зумовлені тим, що реалізму й натуралізму властиві різні концепції людини. Звісно, реалісти не заперечували її біологічну природу, але базовим у них є розуміння людини передусім як суспільного явища. Відповідно в їхніх творах визначальна роль у зображенні персонажів, у мотивації їхніх характерів, їхньої поведінки й психології належить соціальним і соціально-ідеологічним чинникам. Натуралісти ж, зокрема Золя та його школа, вбачали в людині не лише суспільний феномен, а й частку природи, підпорядковану її законам. Відповідно у них маємо подвійне мотивування людських характерів і дій природними й соціальними чинниками.

Натуралізм як художня система має й іншу сторону, на якій часто робиться акцент. Це його фактографічність, старанне, але поверхове опису-



вання життєвих явищ. У різних літературах з'являлися численні твори, які містили розмаїту інформацію про сучасне життя, але водночас їм була властива нарисовість, якою підмінялося художнє зображення, що інтерпретує й узагальнює.

Отже, натуралізму притаманні дві різні художні стратегії, що, на перший погляд, суперечать одна одній. Насправді ж вони були взаємопов'язаними й взаємодіючими: тенденція до фактографічності, до точної фіксації «натурального» обличчя дійсності розглядалася, принаймні видатними письменниками цього напрямку, як необхідна передумова до її глибинного осягнення, спертого на наукове пізнання. Надзвичайно виразно ця стратегія поєднання «руху вшир» з «рухом углиб» виявилася у творчості Золя.

Вершина творчості Е. Золя – двадцятитомний цикл *«Ругон-Маккари»*, над яким він працював протягом 1869–1893 рр. Як зазначалося, задум цієї епопеї припадає на кінець 1860-х років, у лютому 1869 р. письменник опублікував проспект тоді ще десятитомного циклу, де сформулював його головні завдання.

Перше, «наукове», завдання полягало в тому, щоб *«на прикладі однієї сім'ї вивчити питання спадковості й середовища. Крок за кроком простежити ту потаємну роботу, яка наділяє дітей одного батька різними пристрастями й різними характерами залежно від схрещування спадкових впливів і неоднакового способу життя»*. Друге, «соціальне», завдання автор визначив так: *«Вивчити всю Другу імперію від державного перевороту до наших днів. Утілити в типах сучасне суспільство, негідників і героїв. Змалювати, таким чином, соціальний вік людства – у фактах і переживаннях, змалювати в незліченних конкретностях звичаїв і подій»*.

Із цими формулюваннями перегукується підзаголовок, який Золя дав *«Ругон-Маккарам»*, – *«Природнича й соціальна історія однієї родини в епоху Другої імперії»*. Він указує не лише на подвійне завдання епопеї, а й на намір автора мотивувати зображуване – «історію однієї родини» – природними, біологічними й соціальними чинниками. Хронологічні рамки циклу чітко визначені історією: це період Другої імперії, яка встановилася у Франції внаслідок державного перевороту 1851 р. й впала, коли Золя розпочав роботу над *«Ругон-Маккарами»*, тим самим давши йому «жорстоку й необхідну розв'язку» (передмова до роману *«Кар'єра Ругонів»*).

Nota bene. Подібно до *«Людської комедії»* Бальзака, *«Ругон-Маккари»* не є простим зведенням творів у величезний комплекс. Це не лише кількісна величина, а й нова якість, своєрідний структурний утвір, що має свій специфічний зміст, набуває своїх значень і функцій. Романи, з яких складається епопея, існують не самі по собі, а як фрагменти величезного цілого, покликаного охопити життя суспільства певної епохи на різних його рівнях і в різних аспектах. —

Як письменник-натураліст, Золя включає сім'ю Ругон-Маккарів до природних явищ і підпорядковує її дії загальним біологічним законам, але разом з тим виділяє суспільство зі світу природи, усвідомлюючи автономність існуючих у ньому відносин і чинників. Останні діють у Золя паралельно з природними, не розчиняючись у них. Сім'я в розумінні



письменника – це клітина «соціального організму», що підлягає дії як біологічних, так і соціальних законів.

Золя цікавила передусім дія механізму спадковості, і саме її розкриття становило основну «наукову проблему» «Ругон-Маккарів». Письменник мав на меті знайти «генетичний код» кожного персонажа і показати його в дії – як він виявляється в нахилах і пристрастях, у характерах і вчинках, у життєвих долях різних членів родини. Та й весь величезний цикл мав продемонструвати неблаганну дію закону спадковості – у тому, як зрештою по-різному склалися долі нащадків Ругона, що мали здорову спадковість, і нащадків Маккара з неповноцінною спадковістю, ураженою алкоголізмом. Разом з тим Золя не надавав спадковості абсолютного значення, у нього характери й долі персонажів – це «наслідок схрещення спадкових впливів і неоднакового способу життя», тобто суспільного середовища.

Не менш важливим завданням Золя було «вивчити всю Другу імперію», «втїлити в типах сучасне суспільство», змалювати цілий «соціальний вік людства». А це вже не що інше, як продовження бальзаківської традиції, бальзаківської соціальної епіки, і не випадково, за свідченнями очевидців, на робочому столі Золя лежали томи «Людської комедії» – як надихаючий приклад. Утім, між «Ругон-Маккарами» й «Людською комедією» є істотна структурно-композиційна відмінність: у першій з названих епопей маємо колективного героя – родину, тимчасом як книги Бальзака, за словами Золя, «заселяє цілий світ». Щоправда, Золя подбав про те, щоб надзвичайно розгалужена сім'я Ругон-Маккарів «проникла» в усі верстви суспільства, на різні його рівні й могла репрезентувати всю його соціальну структуру, а відтак її історія також є полем широкого соціального дослідження. Розгул егоїзму й корисливості, жадоба багатства й насолод, моральна розгліяність, характерні для зображуваної доби, захоплюють і сім'ю Ругон-Маккарів, представники якої «женуться за швидким і нерозбірливим у засобах збагаченням». Одні з них розбагатіють, інші, як писав Золя в уже згаданому проспекті, «залишаться бідними, але недуга часу теж не пощадить їхнього розуму й тіла». А в підсумку всі вони «своїми особистими драмами розповідають про Другу імперію», виявляють її нищу сутність і пояснюють неминучість її ганебного краху.

Увесь цикл «Ругон-Маккари» можна умовно поділити на певні проблемно-тематичні групи. До першої з них належать *романи про велику буржуазію*: «Здобич», «Дамське щастя» й «Гроші». Друга тематична група – це *романи про дрібну буржуазію*, сите й самовдоволене французьке міщанство, яке було вірною опорою режиму Другої імперії. Серцевину цієї групи становлять «Черевко Парижа» й «Накип».

Важливу тематичну групу утворюють *романи про трудовий народ* – про ремісників і робітників паризьких передмість («Пастка»), про вуглекопів та боротьбу труда й капіталу («Жерміналь»), про французьке селянство та владу землі над його життям і ментальністю («Земля»).

Подробиці. Епопея «Ругон-Маккари» охоплює й інші сфери тогочасної французької дійсності, життя інших суспільних верств і груп. Так, у романах «Завоювання Пласана» і «Провина абата Муре» значну увагу приділено *церкві й церковникам*. *Притаманна Другій імперії моральна розгліяність* відображена в «Нана», романі з життя куртизанок, який,

за визначенням автора, водночас є романом про «розклад, що йде знизу, про пастку, якій правлячі класи дали вільно розвинутися». *Артистичному середовищу, проблемам мистецтва* присвячений роман «Творчість», який дає багатий матеріал для з'ясування естетичних поглядів Золя періоду творчого розквіту й, зокрема, його тісних і неоднозначних зв'язків з імпресіонізмом.

Крім того, до «Ругон-Маккарів» входять романи, у яких Золя порушує *наукові або науково-філософські проблеми*, – певною мірою вони є аналогом «філософських етюдів» у «Людській комедії», принаймні на них покладаються близькі або схожі завдання. Почасти це притаманно вже «Провині абата Муре», але особливо характерні в цьому відношенні романи «Радість життя» й «Доктор Паскаль», у яких Золя прагнув піднятися до узагальненого науково-філософського тлумачення величезного емпіричного матеріалу, представленого в циклі, до тлумачення проблем буття.

Є в «Ругон-Маккарах» і невелика група романів, визначених автором як *ліричні* – на противагу основному масиву «експериментальних». Ці твори («Сторінка кохання», «Мрія», почасти «Провина абата Муре» і «Радість життя») вирізняються за змістом, що характеризується певною камерністю й тонким психологізмом, і за колоритом – вони написані ніби акварельними фарбами, у них відсутній, кажучи словами Горького, «похмурий, темними олійними фарбами, живопис Золя». Вкраплені в цикл, названі романи мали дещо урізноманітнювати його і змалюванням світлих сторін людської душі порушувати гнітючу монотонність тяжких картин суворой дійсності, її жорстокості й бруду. —

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Е. Золя розпочав літературну творчість як...
А. ...натураліст.
Б. ...романтик.
В. ...символіст.
2. Укажіть правильне продовження твердження.
Головним твором Е. Золя є...
А. ...роман «Тереза Ракен».
Б. ...роман «Кар'єра Ругонів».
В. ...цикл романів «Ругон-Маккари».
Г. ...роман «Жерміналь».
3. Наведіть основні факти біографії Е. Золя.

II рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Під заголовком «Я звинувачую» був надрукований...
А. ...роман Е. Золя.
Б. ...відкритий лист Е. Золя президентові республіки.
В. ...один з останніх циклів романів письменника.
2. Укажіть правильне продовження твердження.
Цикл «Ругон-Маккари» мав своїм підзаголовком таке формулювання...
А. ...«Історія занепаду однієї родини».
Б. ...«Історія Другої імперії».



В. ... «Природнича й соціальна історія однієї родини в епоху Другої імперії».

3. Укажіть правильне продовження твердження.

Перший зрілий твір Золя, який водночас був одним з перших у французькій літературі натуралістичним романом, називається...

А. ... «Казки Нінон».

Б. ... «Сповідь Клода».

В. ... «Тереза Ракен».

Г. ... «Заповіт померлої».

III рівень

1. Які завдання ставив перед собою Е. Золя, працюючи над циклом романів «Ругон-Маккари»?

2. Які особливості романного циклу «Ругон-Маккари» надають підставу визначати його як епопею?

3. Як критика сприйняла публікацію перших романів цього циклу? Чим пояснюється така реакція?

IV рівень

1. Схарактеризуйте основне коло тем і проблем, порушених в «Ругон-Маккарах». Наведіть приклади переплетення «соціального» й «природно-біологічного» планів художнього зображення в цьому циклі.

2. Поясніть, чому в «Ругон-Маккарах» саме родина стала полем аналітичного дослідження суспільства.

3. Визначте основні спільні та відмінні риси епопей Бальзака й Золя.

Теми рефератів: «Місце й роль Е. Золя у французькій і європейській літературі останньої третини ХІХ – початку ХХ ст.»; «Основні етапи еволюції творчості Е. Золя»; «Е. Золя як теоретик і практик натуралізму».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Стисло схарактеризуйте дві головні тенденції натуралізму. Яка з них переважала у творчості Е. Золя?

2. Що мав на увазі Е. Золя, проголошуючи: «Принципи натуралізму знову змушують нас звернутися до витоків нашого театру, до принципів класицизму»?

3. Поясніть концепцію «фізіологічної людини», введену Е. Золя в художню літературу.



Відкрита книга


РОМАН «КАР'ЄРА РУГОНІВ»

Роман «Кар'єра Ругонів» є інтродукцією циклу «Ругон-Маккари». Як зазначено в авторській передмові, Золя дав цьому твору й другу, «наукову», назву – «Походження», оскільки в ньому розповідається про походження режиму Другої імперії та родини Ругон-Маккарів. А це означає, що в



«Кар'єри Ругонів» маємо, власне, два сюжети – соціально-політичного й сімейно-побутового романів. У першому йдеться про виникнення, розгортання й фінал реального історичного процесу, хоча й представленого в зниженому, провінційному, варіанті; у другому подається зав'язка сімейно-побутової історії, яка розгортатиметься в двадцятитомний цикл романів. Ці сюжети є різнорідними на всіх рівнях, але слід сказати, що авторові вдалося міцно їх пов'язати й досягти художньої цілісності твору.

Художній простір «Кар'єри Ругонів» – провінційне місто Плассан та його округа, де створюється загін повсталих ремісників і селян, що виступили на захист республіки, тимчасом як у місті буржуа готують проти неї заколот. Час цього сюжету стиснуто до кількох тривожних і напружених днів грудня 1851 р., його рамки визначаються появою та розгромом заго-ну повстанців і торжеством змовників. Він набирає виразно трагедійного звучання й тяжіє до драматичної концентрації змісту. Розвиваючи інший, соціально-побутовий, сюжет, письменник виходить за вказані часові рамки, робить екскурси в минуле, розповідаючи про родовід Ругон-Маккарів і визначаючи їхній «генетичний код».

Подробиці. Державний переворот 1851 р., що призвів до встановлення Другої імперії, Золя, як уже зазначалося, зображує в зниженому, провінційному, варіанті – як трагіфарс. Він постає на сторінках роману «мишачою метушнею» нищих і підлих, зажерливих і полохливих провінційних міщан, яких підштовхують до дій страх перед народом і ненависть до республіки. За три з половиною роки, що минули після Лютневої революції 1848 р., буржуа дійшли висновку, що їхнє «життя повне всіляких потрясінь, і вони тремтіли за свою калитку». Неспроможність тримати народ у покорі, нездатність гарантувати недоторканність майна й капіталів – ось головне звинувачення, яке буржуа висувають республіці, головна причина ненависті до неї. Однак жалюгідний політичний фарс обертається трагедією для народу й країни. 

Епопейний сюжет роману

У грудневих подіях 1851 р. для Золя є й інший вимір, високий і трагічний, – злет народної активності та розгром народного повстання. Вони сприймаються й трактуються письменником як суспільно-політична драма. Власне, народне повстання – це епопея, що вторгається в задушливий світ буржуазно-міщанського Плассана, у розігруваний тут політичний фарс.

Подробиці. Подих епопеї, її внутрішня масштабність відчуваються вже в першому розділі роману, коли юні Сільвер і М'єтта спостерігають за походом повстанців у світлі морозної місячної ночі: *«Натовп насувався в могутньому, нестримному пориві. Грізним і величним було це вторгнення багатьох тисяч людей у мертвотний крижаний спокій безмежного горизонту. Шлях перетворився на потік, хвиля йшла за хвилею, і здавалося, їм не буде кінця-краю. Із-за повороту з'являлися все нові й нові чорні валки, і їхній спів приєднувався до громового голосу людської бурі... Марсельєза виповнила небо, наче гіганти сурмили у велетенські труби, і пісня тріпотіла, дзвеніла міддю, перекочуючись через усю долину».*

Для зображення цього походу – і загалом епопеї народного повстання – необхідні були інші виміри й барви, інша тональність і стилістика, ніж



для змалювання міщанського побуту чи вчиненого буржуа «державного перевороту». Натураліст Золя тут стає романтиком, у його стилі з'являються емоційна піднесеність, романтична патетика й символіка (загалом романтичний елемент не протипоказаний натуралізму Золя, а швидше є специфічною складовою його поетики). Могутній рух людської маси, охопленої одноставним поривом, втягує Сільвера й М'етту, вони пристають до повстанців, і незабаром дівчині здається, «що не вони йдуть, а Марсельєза несе їх... Людські хвилі текли разом з потоком звуків». У руках М'етти опиняється криваво-червоний прапор повстанців, який майорить над її головою, і «в цю мить вона здавалась уособленням вічно юної Свободи», навіюючи асоціації зі знаменитою картиною романтика Е. Делакруа «Свобода, що веде народ». —

У контексті роману, у міру його розгортання образи Сільвера й М'етти щоразу відчутніше набувають своєрідного символічного змісту. Ця юна пара, щедро наділена молодістю й красою, душевною чистотою й благородством прагнень, дедалі тісніше пов'язується з республікою та боротьбою за неї і, зрештою, стає їхнім уособленням, їхнім символом. Символічного звучання набуває і загибель Сільвера й М'етти у фіналі роману. Вона передусім означає, що з життя йде душевна чистота й безкорисливість, що торжествує зло, людська ницість і підлість, хижий егоїзм, утілені в Ругонах і їхніх поплічниках, котрі стають вірною підпорою імперії.

З персонажів, які належать до цього епопейного плану роману, докладно змальований *Сільвер Муре*, син Урсули Маккар і небіж П'єра Ругона. Ще хлопчиком він втратив батьків і ріс «всіма покинутий, обмиваючись слізьми», потім Аделаїда дала йому притулок у своїй халупі. За словами автора, тяжке й безрадісне дитинство Сільвера «загартувало його душу, сповнену високих поривань». У романі докладно переповідається коротке життя героя, причому увага зосереджується на його духовному світі, на процесі формування цілісної й шляхетної натури, вільної від егоїстичних помислів і пристрастей.

Підроблиці. Малюючи психологічний портрет Сільвера Муре, Золя пише: *«Його полонила мрія всіх знедолених, мрія про загальне щасття: слова “свобода”, “рівність”, “братерство” лунали для нього як благовіст, зачувши який віруючі падають навколішки. Дізнавшись, що у Франції проголошено Республіку, він вирішив, що відтепер для всіх настане небесне раювання. Деяка освіченість давала йому змогу бачити далі, ніж інші робітники, але безмежна наївність, цілковите незнання людей робили з нього непоправного мрійника, який вірив у райський сад, де панує споконвічна справедливість»*. Як бачимо, і в змалюванні молодого героя, овіяного духом високої романтики, Золя залишається тверезим аналітиком. —

«Генетичний код» Ругон-Маккарів

Паралельно з розповіддю про походження Другої імперії в романі розгортається оповідь про походження родини Ругон-Маккарів, про її перше й друге покоління. Тут Золя, так би мовити, виступає в третій іпостасі — уже не як епік романтичного складу, що поетизує народний рух на захист республіки, і не як викривач політичного фарсу, майже сатирик, а як письменник-аналітик, що дотримується «наукового методу» і прагне бути



об'єктивним, безстороннім, точним. Тут завдання автора полягало в тому, щоб визначити «генетичний код» розгалуженої родини Ругон-Маккарів і, простежуючи розмаїтість подальших варіантів цього коду, розкрити дію закону спадковості та його вплив на характери й долі членів родини, що мислилося Золя як своєрідна соціофілософська проекція на все людство.

Родовід Ругон-Маккарів автор веде від *Аделаїди Фук*, «доньки найбагатших городників у всій окрузі». До «Доктора Паскаля», останнього роману циклу, він приклав старанно виписане «родовідне дерево Ругон-Маккарів», стовбуром якого є Аделаїда. Вона була жінкою *«високою, тонкою, блідою, з розгубленим виразом обличчя й чудними поведками... які з роками ставали все чуднішими»*. Після смерті батьків Аделаїда, на подив усього Плассана, вийшла заміж за наймита, прийшого селянина Ругона, і народила сина П'єра. Коли за рік Ругон помер від сонячного удару, жінка завела коханця на прізвисько Маккар-волоцюга і прижила з ним двох дітей, Антуана й Урсулу. Дітьми Аделаїди й був покладений початок двох основних відгалужень родини – Ругонів і Маккарів, розвиток яких в основному відбувається різними шляхами й набирає різного соціального й «наукового» змісту.

Дія закону спадковості, досліджувана Золя, виразно позначається вже на другому поколінні, на дітях Аделаїди, і ще яскравіше – на третьому, на її онуках. Нащадки Аделаїди й селянина Ругона, які поєднали у своєму «генетичному коді» душевне здоров'я й урівноваженість батька з нервовою збудливістю матері, здебільшого виявляються активними та наполегливими й домагаються успіхів у житті, піднімаючись по соціалній



Ж.-Ф. Мілле. Вечірня молитва



драбині, тимчасом як нащадки Аделаїди й Маккара, обтяжені психічним неврозом матері й алкоголізмом батька, виявляються невдахами й скочуються на дно суспільства.

Фортуна Ругонів, їх піднесення на вищий суспільний рівень були закладені *П'єром Ругоном* за активної участі Фелісіте, його владної і честолюбної дружини.

Підробіці. У П'єрі, коментує Золя, риси батька й матері, поєднавшись, «“вдосконалили” одні одних». І далі: *«В усій його товстій, присадкуватій постаті, в довгастому безбарвному обличчі, в якому батькові риси пом'якшувалися витонченістю ліній матиного обличчя, вже можна було прочитати таємне, хитре честолюбство й невгамовне прагнення задовольнити його, черстве серце і невсипущу заздрість селянського сина, з якого багатство й матирина нервозність зробили буржуа».* —

Дія спадковості не менш виразно виявляється в другому поколінні Ругонів, зокрема в трьох синах П'єра. Старший, Ежен, переїздить до столиці, бере активну участь у державному перевороті, робить блискучу політичну кар'єру й стає міністром Другої імперії. Наймолодший, Арістід, уже після перевороту приїздить до Парижа, де, змінивши прізвище на Саккара, стає ділком великого масштабу, «фінансовим олігархом». У романі про нього сказано: *«...гроші він любив так, як його брат владу».* У «Кар'єрі Ругонів» він виглядає досить комічно, але далі, у романах «Здобич» і «Гроші», орудує мільйонами й стає уособленням сили грошей, креативної і водночас руйнівної. Середульший син П'єра, Паскаль, присвячує себе науці. Він видатний учений, медик і природодослідник, якого Золя ставить поза кланом Ругонів. Характеризуючи Паскаля, автор пише: *«Він належав до тих типів, які часто спростовують закони спадковості. В сім'ї інколи народжується істота, в якій виявляються творчі сили природи: Паскаль не скидався на Ругонів ні духовно, ні фізично».*

По-іншому складаються долі дітей, онуків і правнуків Аделаїди й Маккара. Син *Антуан* успадкував їхні найбільші вади й найгірші пороки. І якщо в Маккара-волоцюги вони виявлялися «з якоюсь повнокровною відвертістю», то «у сина перетворилися на боягузливу і лицемірну по-тайність». В особі Антуана маємо завершеного покидька, якого Золя змальовує зі специфічною натуралістичною повнотою й рельєфністю. У Антуана і його дружини Фіни, доброї працюючої жінки, народилося троє дітей: син Жан і дві доньки, Ліза та Жервеза.

Nota bene. Слід зазначити, що у відгалуженні Маккарів ще складніше й неочікуваніше виявляється дія генетичного чинника, що втілюється у розмаїтості характерів і доль. Спадкові риси й нахили притаманні всім названим дітям, але ницість і паразитизм батька всім їм чужі, тією чи іншою мірою в них продовжується лінія матері. Зауважмо, що в «Кар'єрі Ругонів» це ще молоді люди, але в них уже визначаються характерні риси, які вповні виявляються в зрілому віці, тобто вже за рамками твору, що відкриває цикл. Там вони нерідко зазнають еволюції, іноді ґрунтовної. —



Прикладом може бути **Жан Маккар** – один з персонажів епопеї, неоттяжених тими чи іншими спадковими комплексами. У «Кар'єрі Ругонів» це молодий селянин, порядний і роботящий, але обмежений і покірливий, який дозволяє батечкові Антуану безсоромно себе оббирати. Цікава метаморфоза відбувається з цим образом у «Розгромі», передостанньому романі циклу, у якому відтворюються трагічні події історії Франції, поразка у Франко-пруській війні 1870–1871 рр. і Паризька комуна. Тут образ Жана Маккара набирає масштабного соціоісторичного змісту, виступає уособленням «здорової частини нації», з якою Золя пов'язує надії на відродження країни. Здоровою і цілісною натурою, спадково близькою матері, є також *Ліза*, яка в романі «Череве Парижа» стає власницею ковбасної крамниці на Центральному ринку Парижа й перетворюється на завершене втілення процвітаючого міщанства, ситого й бездуховного існування. Інший характер й інша доля у *Жервези*: генетично вона споріднена з батьком (схильність до алкоголізму), але це поєднується в неї з працьовитістю й добротою. В основі своїй це трагічний образ простої жінки, причому роль фатуму в її долі відіграють алкоголізм і злидні.

Наведених прикладів досить (а їх можна легко множити), щоб пересвідчитися в тому, що Золя не спрочував дію генетичних чинників, за що нерідко дорікали йому критики й літературознавці. Насправді ж письменник був свідомий складності дії закону спадковості, у якій не виключав певної загадковості. Ще в першому плані «Ругон-Маккарів» як десяти-томного циклу (1869) Золя проголосив намір «простежити крок за кроком ту потаємну акцію, яка наділяє дітей одного й того самого батька різними пристрастями й різними характерами залежно від схрещування спадкових впливів та устрою життя».

Соціальний аспект історії Ругон-Маккарів

В епопеї досліджується й відтворюється не лише біологічна історія родини Ругон-Маккарів, а й соціальна історія в широких часопросторових вимірах. Причому ці історії не нашаровуються одна на одну, а подаються як цілісний процес, у цілісній взаємопов'язаності й взаємодії. Однаковою мірою це виявляється як у потрактуванні піднесення, фортуни Ругонів, так і зворотного руху Маккарів, їхньої деградації. Важливо наголосити, що Золя дає у своєму романному циклі таку ж ґрунтовну, ретельно розроблену соціальну мотивацію того, що відбувається з численною, розгалуженою родиною Ругон-Маккарів. Виразно все це виявляється і в «Кар'єрі Ругонів», де закладено генеральні теми й колізії циклу.

Почнемо з чіткого позиціонування родини Ругон-Маккарів у соціальній структурі тогочасного французького суспільства. Ругони посідають у ній проміжне становище між багатими буржуа й бідним простолюдом, що закріплюється й топографічно: *«Їхній будинок був на краю старого кварталу, тобто вони лишалися в тій частині міста, де жив простий люд. Правда, з вікон старої квартири, за кілька кроків від себе, вони бачили місто багатих: вони зупинилися на порозі обітваної землі»*. Подружжя Ругонів вважало себе жертвою несприятливих життєвих обставин, і це розпалювало в нього жаждобу багатства й респектабельності. Щодо Маккарів, то вони належали до найнижчої верстви населення Пласана, до того ж, обібрані Ругонами, опинилися на межі злиднів, і не тільки сим-



волічно, їхнім осередком залишається халупа родоначальника, яка служить пристановищем Аделаїди.

Водночас Золя вписує родину Ругон-Маккарів у соціально-історичний контекст.

Nota bene. Тут важливо нагадати, що в середині XIX ст. у Франції продовжувалося переструктурування суспільства, розпочате ще Великою революцією кінця XVIII ст., котра, як відомо, завершилася реставрацією «старого режиму» після розгрому Наполеона. Французькі революції XIX ст. (1830, 1848, 1871) були, зрештою, не що інше, як спроби демократичних сил довести до кінця «велику революцію».

Не увінчалася успіхом і революція 1848 р., про яку йдеться в романі, виникла складна ситуація, що обернулася встановленням Другої імперії. Для «маловідомих і малошанованих сімей», які обраховувалися тисячами, відкрилася можливість збагатитися і «вийти в люди». До таких сімей належали й Ругони. Окреслюючи експозицію їхньої «кар'єри», Золя пише: *«Революція 1848 р. застала Ругонів насторожі: всі вони були озлоблені безталанням і ладні за горло схопити фортуна, аби тільки трапилася їм у глухій місцині. Усі члени цієї родини вичікували подій, як розбишаки в засідці, готові кинутися на здобич».* —

Ватажком цієї зграї стає *П'єр Ругон*, який, здавалося б, за своїми об'єктивними даними був для цього найменш удатний. Однак, з одного боку, збіг обставин чи то рух історії, що сприяли піднесенню подібних типів, а з другого – вроджені якості, «генетичний код» уможлиблюють його успіх. Неотесаний селянин, грубий і малоосвічений, вільний від будь-яких моральних гальм і обмежень, готовий заради вигоди на будь-яку підлоту, він якнайкраще відповідав боротьбі за життєвий успіх у своєму середовищі. Цю нещадну боротьбу П'єр розпочав у власній родині, прибираючи до рук садибу й статки, оббираючи матір та зведених брата й сестру. З'ясувавши, що є єдиним законним сином, оскільки Урсула й Антуан діти позашлюбні, він робить висновок, що будинок і все майно мають належати тільки йому. Відтак П'єр починає розмірковувати, як викинути за поріг найближчих родичів і загарбати всю спадщину. Матір він вважав за божевільну (як і всі в Пласані) й дуже швидко взяв над нею владу: *«Вона тремтіла перед ним, як маленька дівчинка, що завинила й боїться різки».* Удавшись до прямого шахрайства, П'єр змусив Аделаїду підписати купчу – нібито на продаж йому будинку й садиби – і забрав у неї розписку за буцімто одержані гроші, з яких жінка не побачила жодного су. Сховавши розписку в кишеньку, він подумав: *«Хай-но тепер вовчєнята вимагають від мене звіту. Я скажу, що стара все розтринькала».* Аделаїда перебралася в халупу Маккара-волоцюги й зачїлїлася там, чому П'єр був безмежно радий, вважаючи, що мати його компрометує.

Волею обставин П'єр Ругон, так би мовити, входить у сферу політики, залишаючись тим же дрібним буржуа, торгівцем, що над усе прагне збагачення. Цьому особливо посприяли його дружина Фелісите й старший син Ежен.

Наділена тонким розумом і непогамовним честолюбством, Фелісите була переконана в тому, «що чоловіка ліпить жінка, і... вважала себе здатною зробити з пастуха міністра». Приваблена широкими плечима й міцною кременезною статурою Ругона, вона вирішила, що «чоловік з такою





статурою зможе легко й бадьоро знести весь тягар інтриг, який вона збиралася звалити йому на плечі». Запримітила Фелісіте й те, що П'єр аж ніяк не телепень, що під його зовнішньою незграбністю прихований чіпкий практичний розум. Вона остаточно в цьому переконалася, знайшовши в шухляді чоловіка розписку Аделаїди на п'ятдесят тисяч франків. Спочатку Фелісіте розгубилася й навіть злякалася, але зрештою її повага до П'єра тільки зростає.

Щодо Ежена, то, встановивши зв'язки з батьками в інтересах партії бонапартистів, він зі свого боку підштовхнув їх у політику. Так у Плассані з'являється «жовтий салон» Ругонів, що згуртовує буржуа, які ненавидять республіку й жадають «порядку в державі». П'єр отримує від сина інформацію про хід справ у столиці й підказки, як діяти в Плассані, і завдяки цьому у вирішальний момент стає «вершителем державного перевороту» в місті. Не позбавлений честолюбних намірів і бажань, у фіналі роману він разом з дружиною насолоджується почестями, однак головним побудником його дій незмінно виступає корисливий інтерес. Головна мета, заради якої П'єр вступає в ризиковану політичну гру, – це винагорода за участь у цій грі, прибуткова посада.

Подробиці. Промовистою в цьому плані є сценка, яка розігрується між подружжям Ругонів після повідомлення Ежена про те, що батько незабаром зможе отримати посаду за бажанням. Фелісіте називає посаду мера, але П'єр рішуче її відхиляє: «Мера! Отакої! Це ж посада без окладу!». Він беззастережно віддає перевагу прибутковій посаді збирача податків, і тут «в їхній розмові великі цифри прибутків посипались, мов ракети, і це розпалювало Фелісіте. Вона аж крутилася від нетерплячки...». —

Так само докладно, у тому ж таки аналітичному ключі, виписаний у романі **Антуан Маккар**, зокрема соціальний аспект цього образу. З Антуана розпочинається друге відгалуження родини, і її деградація розкривається в ньому чи не найбільш концентровано й виразно. Зі зведеним братом Антуана поєднує палка жадоба збагачення й невгамовне прагнення до задоволення бажань, але все це проявляється в нього по-іншому; братів розділяють не лише різні «генетичні коди», а й різне соціальне



становище. Егоїстичний інстинкт у обох є стрижневим, але П'єр Ругон виявляє ще розум і волю, йому не чуже й честолюбство, тимчасом як Антуан залишається на примітивному рівні, близькому до тваринного егоїзму. У романі говориться: «...після десяти років байдюкування Маккар дійшов висновку, що він все ще багато працює. Він мав одну мрію – знайти спосіб добре жити, нічого не роблячи... Він потребував і смачної їжі, і цілковитого неробства».

Пограбований Ругонами, Антуан опиняється в становищі напівлюмпена, з якого виходить, одружившись з роботящою Фіною. За рахунок нещадної експлуатації своєї сім'ї він отримує можливість жити в неробстві й відносному достатку, але в душі вважає себе жертвою соціальної несправедливості. Плакаючи жагучу ненависть до багатих, і передусім до Ругонів, Антуан Маккар втягується в події, які розігруються у Франції на межі 40–50-х років. Він вітає Лютневу революцію 1848 р. й стає палким прихильником республіки.

Подробиці. Золя пише про це так: «Кожна політична партія має своїх блазнів і своїх негідників. Антуан Маккар, палаючи від заздрощів і ненависті, мріючи про помсту всьому суспільству, сприйняв республіку як щасливу еру, коли йому дозволено буде набити кишені за рахунок сусіда й навіть задумати цього сусіда, коли той наслідиться виявити незадоволення. Життя завісідника кав'ярень і читання газетних статей, яких він не розумів, обернули його на крикуна, що проповідував найхиמרніші політичні погляди». —

Не розібравшись в ситуації, Антуан виставляє себе вірним прибічником республіки й під час державного перевороту, а коли неминучість перемоги «партії порядку» стає очевидною, замислюється над тим, що для порятунку «йому конче треба продати себе реакціонерам». Без вагань і докорів совісті він пристає на пропозицію Ругонів організувати атаку республіканців на мерію і наразити їх на кулі національної гвардії. Єдине, що непокоїть Антуана в цей час, – не продешевити в змові й одержати від Ругонів домовлену суму в тисячу франків. Своєї матері він самозадоволено заявляє, протиставляючи себе Сільверу: «Не можна бути таким дурнем, як він... Хіба варто ризикувати своєю шкурою заради ідеї? Я, скажімо, обладнав свої діляця». Цікаво, що змінюється і його ставлення до зведеного брата: «А щодо Ругона, то я його шаную. Це людина з головою й до того ж смільчак».

Роман завершується подвійним фіналом: вбивством Сільвера й урочистим бенкетом переможців у «жовтому салоні» Ругонів. Утім, ще й прокляттями збожеволілої Аделаїди, яка, почувши постріли й брязкіт золота, якимсь потаємним відчуттям пов'язала їх зі смертю Сільвера й рушила, розмахуючи карабіном, на синів. «Це ви стріляли! – крикнула вона. – Я чула брязкіт золота... Горе мені! Я породила вовків... цілу сім'ю, цілий виводок вовків... Була тільки одна нещасна дитина, й ту вони зжерли... всі накинулись на неї; ще й досі їхні паці в крові... Ох, прокляті! Вони грабують! Вони вбивають! І живуть собі панамі. Прокляті! прокляті! прокляті!» Тоді перед Паскалем «на мить, немов осяяна блискавкою, постала майбутність Ругон-Маккарів, цієї зграї випущених на волю апетитів, що пожирають здобич у блиску золота й крові».



Ця сцена є передусім заключним акордом «епопейного» сюжету твору, який витримується переважно в романтичному стилі; причому, як небезпідставно вважають сучасні французькі дослідники, романтизм тут відчутно набирає тонів і відтінків, що їх можна назвати сюрреалістичними.

Особливості поетики й стилю роману

Теоретично Золя вважав, що в ідеалі літературний твір має бути «протоколом життя», який не залишає місця уяві й вимислу, однак у своїй художній практиці часто забував про цей постулат. Саме Золя ввів у літературну практику збирання й вивчення життєвого матеріалу як першу й обов'язкову стадію творчого процесу. Він навіть відмовлявся від сюжетотворення в традиційному розумінні, вважаючи, що сюжет має складатися, підказуватися структурою «шматка життя», який письменник обирає для вивчення й аналітичного відтворення.

Щоправда, у цьому питанні Золя до певної міри спрощував свій творчий метод, адже насправді він надавав великого значення розробці сюжету й композиції романів, не гребуючи досвідом видатних майстрів – Гюго, Бальзака, Достоєвського та інших. Однак передусім тут слід звернути увагу на те, що письменник не komponував свої романи з «готових фактів». Факти піддавалися, так би мовити, художньому переплавленню в творчій лабораторії Золя, перетворювалися в художню матерію, в образи і вже в такому вигляді входили у твори. Можна сказати, що митець працював, оперуючи не документами й спогадами, а породжуваними ними образами й передчуваннями і настільки входячи в ці по суті уявні світи, що плакав над стражданнями своїх вигаданих героїв і палав їхніми пристрастями. Таких емоційно насичених, навіть перевантажених сцен та епізодів багато і в «Кар'єрі Ругонів», особливо в сюжетній лінії Сільвера й М'єтти.

Не можна проминути того факту, що Золя ввів у літературу «фізіологічну людину», прагнучи до того, щоб вона перестала бути «літературою бюстів», яка ігнорує нижню частину тіла. Загалом слід сказати, що натуралісту Золя було тісно у власних теоретичних приписах і, більше того, – у рамках реалістично-натуралістичної художньої системи. У ньому жили темперамент романтика, поривання до далекосяжних проєкцій і масштабних узагальнень, що виявляється майже в усіх його творах. Повною мірою це стосується й роману «Кар'єра Ругонів», де, як уже зазначалося, автор часто виходить у простір історичних, соціологічних, природознавчих роздумів та ідей, що тягне за собою звернення до символіки й міфології, введення в текст міфічних образів і паралелей. Вони проливають несподіване світло на зображувану буденність і надають її постатям і драмам нових вимірів і значень.

До найхарактерніших рис стилю Золя, зокрема роману «Кар'єра Ругонів», належить домінування візуальних образів, їхня надзвичайна яскравість і пластичність. Сам письменник сказав про це так: *«Моє зорове сприйняття світу відзначається яскравістю, винятковою гостротою... Коли я викликаю в пам'яті предмети, що бачив раніше, вони постають переді мною такими, якими вони є в природі, з їхніми лініями, формами, кольором, запахами, звуками»*.



Роман «Кар'єра Ругонів» вийшов друком відразу після франко-прусської війни й падіння Паризької комуни і не мав значного резонансу. Критиками цей твір оцінювався по-різному, але переважали негативні відгуки. Високо, а то й захоплено відгукнулися на нього Г. Флобер і Гі де Мопассан. Флобер назвав роман «жорстокою й чудовою книгою» і писав у листі до автора: *«Я й тепер ще під її враженням. У вас видатний талант, і ви славно людина»*. Захоплено й точно висловився про роман Мопассан: *«“Кар'єра Ругонів” – могутній твір, у якому закладено зав'язі всіх інших романів Золя»*.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

Роман «Кар'єра Ругонів» є...

- A. ...першим романом у циклі «Ругон-Маккари».
- B. ...кульмінаційним романом циклу «Ругон-Маккари».
- B. ...підсумковим романом циклу «Ругон-Маккари».

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Родовід Ругон-Маккарів автор веде від...

- A. ...П'єра Ругона.
- B. ...Аделаїди Фук.
- B. ...Антуана Маккара.
- Г. ...Урсули Маккар.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

Роман «Кар'єра Ругонів» написаний у річищі...

- A. ...натуралізму.
- B. ...реалізму.
- B. ...символізму.

II рівень

1. Які суспільно-історичні події утворюють тло сюжету в романі «Кар'єра Ругонів»?

2. Схарактеризуйте «генетичний код» родини Ругон-Маккарів.

3. Наведіть приклади проявів цього «коду» в різних лініях і генераціях сім'ї Ругон-Маккарів.

III рівень

1. Схарактеризуйте образи П'єра Ругона й Антуана Маккара. Який внутрішній зв'язок існує між цими образами?

2. Розкрийте соціальний аспект історії Ругон-Маккарів. Чи впливають соціальні обставини в романі на характер і долю центральних персонажів?

3. Як зображено в романі сцену повстання? Що надає їй епічних і романтично-піднесених рис?

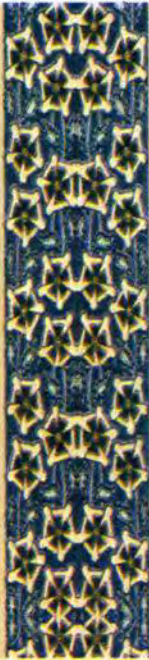
IV рівень

1. У чому виявляється «науковий підхід» до художнього матеріалу в романі «Кар'єра Ругонів»?

2. Що надало Гі де Мопассану підстави стверджувати, ніби в «Кар'єрі Ругонів» *«закладено зав'язі всіх романів Золя»*?

3. Визначте основні теми роману «Кар'єра Ругонів» і розкрийте особливості їхнього художнього потрактування. Які моральні проблеми порушуються в межах цих тем?





Робота в парах. Обговоріть подане нижче запитання.

Чи мали рацію натуралісти, стверджуючи, що характер людини передусім визначається біологічною спадковістю й соціальними обставинами?

Теми проєктів, призначених для мультимедійної презентації:
«Література натуралізму й розвиток науки на межі XIX–XX ст.»; «Натуралізм у живописі та фотографії межі XIX–XX ст.».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Розкрийте натуралістичний аспект «генетичного коду» родини Ругон-Маккарів.
2. Наведіть приклади відхилення Золя від власної програми натуралізму. Чим, на вашу думку, вони продиктовані?
3. Доведіть, що в основу композиції роману «Кар'єра Ругонів» покладено принцип контрасту. Як цей принцип виявляється на проблемно-тематичному рівні?

Теми творів: «“Кар'єра Ругонів” як аналітичне дослідження біологічно-соціальних чинників особистості»; «“Герої часу” на сторінках роману “Кар'єра Ругонів”»; «“Кар'єра Ругонів” як явище натуралізму».



У свій доробок я вклав
лише талант. Геніальність
я вклав у власне життя.

О. Уайльд



Оскар Уайльд
1854–1900

Оскар Уайльд – англійський письменник ірландського походження, знакова постать культури декадансу, автор віршів, п'єс, казок і роману «Портрет Доріана Грея». Приналежність до поширеної за доби декадансу течії естетизму справила значний вплив на життя, особистість і творчість цього митця. Характерними ознаками уайльдівської прози були інтелектуалізм, тяжіння до символічних образів і парадоксів, афористичність думки й вишуканість описів.

ГЕРОЙ ДЕКАДЕНТСЬКОЇ ДОБИ

О. Уайльд був талановитим і самобутнім митцем. Його твори завоювали прихильність численних читачів різного віку. Казки, або чарівні історії, роман «Портрет Доріана Грея», п'єси і нині залишаються цікавими для читацької аудиторії, не сходять з театральних сцен, отримують нове життя в екранізаціях. Як особистість Уайльд був винятково оригінальним – і у своїх думках, часто втілених в афористичні парадоксальні висловлювання, що перевертали з ніг на голову звичайні кліше так званого здорового глузду, і у своїй зухвалій поведінці, і в екстравагантному одязі й дивних смаках. Парадоксальність і епатажність, постійне бажання драгувати оточуючих, кидати їм виклик словами, вчинками, іронією, що межувала з цинізмом, – усе це привертало до письменника підвищену увагу, яку можна було б назвати хворобливою. Уайльд не залишав своїх сучасників байдужими: одні ним захоплювалися, інших він обурював, у багатьох викликав бажання наслідувати свої естетські манери, вбрання, недбалу зухвалість, словесну еквілібристику. Проте нікому з наслідувачів не вдалося повторити оригінал, тим більше його перевершити.

У творчому житті О. Уайльда був період досить байдужого ставлення публіки до його творів, зокрема ранньої не зовсім самостійної поезії. А потім прийшли справжня популярність малої прози письменника, роману «Портрет Доріана Грея», успіх постановок його п'єс на сценах провідних театрів, у яких грали найвідоміші актори. Все, статті, рецензії О. Уайльда викликали жваві обговорення, суперечки, заперечення. Цей ірландський католик, провінціал, вискочка в очах бундючних вікторіанців-пуритан став однією з найвідоміших особистостей культурного життя тогочасної Англії.

Подробиці. Слава О. Уайльда поширилася далеко за межі країни. Навіть те, що художники малювали на письменника карикатури, а англійські драматурги створили на нього пародію в комедії, свідчило про його «зіркову» популярність. Постановка цієї пародійної п'єси в США привела до того, що Уайльда, як своєрідний людський і митецький феномен, запросили до країни з циклом лекцій про англійське мистецтво XIX ст. —

І раптом О. Уайльд, одружений чоловік, батько двох синів, став центральною постаттю гучного скандалу. Відомий у світських колах маркіз Квінсберрі звинуватив письменника в розбещенні свого сина Альфреда Дугласа. Обурений Уайльд подав на маркіза в суд, але на судовому засіданні позивача визнали винним в аморальності й запроторили до в'язниці. За два роки ув'язнення ім'я письменника стало табу. Твори Уайльда зникли з книжкових крамниць, а п'єси – зі сцен театрів. Вікторіанське суспільство, яке він часто висміював і так сміливо драгував, тепер взяло реванш. Рідні, друзі й знайомі відвернулися від опального письменника. Навколо Уайльда запанувало глухе, сповнене відрази, мовчання. Вийшовши на волю, він негайно виїхав до Франції й останні три роки життя провів у цілковитій самотності й забутті під вигаданим ім'ям Себастьяна Мельмота. Уайльд узяв цей псевдонім не випадково. Так звали героя відомого роману «Мельмот-Блукач» письменника-романтика Ч.Р. Метьюріна, який був



двоюридним дідом письменника по материнській лінії. Певно, самотній митець почувався грішним гнаним блукачем, схожим на трагічну постать Мельмота. 30 листопада 1900 р. у Парижі нещасний автор «Щасливого принца» помер в готельному номері. В останні роки життя він написав свій найкращий поетичний твір «Баладу Редінзької в'язниці».

Незважаючи на зусилля англійських поборників моралі назавжди викреслити ім'я Оскара Уайльда з історії літератури і культури, воно не було забуте. Навпаки, з роками інтерес до творчості й особистості цього митця зростає.

За походженням Уайльд був ірландцем, як і його одноліток й колега – відомий драматург Бернард Шоу та ще один уславлений оригінал і новатор у літературі геніальний письменник Джеймс Джойс.

Nota bene. Мабуть, є щось таке в національному характері ірландців, що сприяє появі серед них численних бунтівників, зокрема й у мистецтві. Усі вони залежно від масштабів свого таланту повставали проти традиції, прагнули оновлення, ламали канони й викликали загальний інтерес. Усі вони, будучи патріотами Ірландії, більшу частину життя провели за її межами, жили в основному в Лондоні або за кордоном і писали твори не ірландською, а англійською – державною мовою Британської імперії, певно, з тих самих причин і міркувань, з яких українець Микола Гоголь писав російською, а угорець Іштван Сечені – німецькою. —



Віхи життя, віхи творчості

Містер Парадокс

О. Уайльд народився 1854 р. в Дубліні в родині відомого лікаря-хірурга. Мати майбутнього письменника захоплювалася літературою, писала вірші, перекладала, збирала фольклор, займалася громадською діяльністю – виступала за зрівняння прав жінок і чоловіків, за незалежність Ірландії. Здобувши початкову шкільну освіту, Оскар продовжив навчання в найвідомішому вищому навчальному закладі Ірландії Трініті-коледжі, а потім став студентом уславленого Оксфордського університету, де викладали найвідоміші філософи й літератори. Його улюбленим викладачем і старшим товаришем у ті роки був дуже популярний в інтелектуальних колах письменник, історик, публіцист і теоретик мистецтва Джон Рескін, якого дослідники вважають центральною фігурою в історії естетики й літературної критики XIX ст. Як і Рескін, його молодий слухач був досить критично налаштований щодо англійського суспільства, яке вважав ницим, позбавленим духовності, вищих ідеалів, зокрема почуття прекрасного. Як і Рескін, він шукав ідеал у минулому і в індивідуальній творчій праці. Понад усім у мистецтві Уайльд ставив вільну уяву й красу, а не точне відтворення дійсності, яке вважав копіюванням, позбавленим естетичної цінності. Йому були близькі теорії Рескіна, який поєднував красу й правду, красу й добро, красу й справедливість.

В університетські роки під впливом своїх наставників Уайльд захопився естетизмом.



Естетизм – течія в культурі й мистецтві межі XIX–XX ст., витоки якої сягають романтизму. Представники цієї течії висували на передній план естетичні цінності мистецтва, зображення краси в досконалості її форм, нерідко – за рахунок згортання змістового компоненту твору. З естетизмом була пов'язана творчість угруповання прерафаелітів на чолі з поетом і художником Д.Г. Россетті й Дж. Рескіним, мистецтво раних символістів і прихильників «чистого мистецтва». Художні принципи тих, хто належав до естетизму, були досить суперечливим явищем, що поєднувало елементи, здавалося б, непоєднувані – гедонізм¹ та ідеалізм. Проте і в теорії, і на практиці єдиним, цілісним у цих митців було заперечення цінностей вікторіанського суспільства, його самовдоволеної обмеженості, несвободи, фарисейства, громадського цькування інакомислячих тощо. Вони воювали проти так званої офіційної суспільної opinio², яку О. Уайльд визначив як «спробу організувати громадське невігластво, піднести його до значення фізичної сили».

З максималізмом молодості оксфордський студент Уайльд наголошував на своєму естетизмі, на своїй відмінності від інших навіть дивакуватим одягом. Він носив короткі штани, шовкові чорні панчохи, оксамитові й золототкані куртки, у петличку яких замість бутоньєрки встромляв квітку соняшника або лілею, довге волосся завивав локонами. Усі ці зовнішні ознаки естетичного протесту привертали до письменника увагу значно більшу, ніж його рання творчість, викликали палке обурення консервативної публіки взагалі й літературної критики зокрема. Проте, хоч би там що, Уайльд ставав дедалі відомішим і навіть був проголошений вождем естетизму. Його статті, есе, публічні виступи, участь у дискусіях посилювали загальний, хоч і неоднозначний, інтерес. За спогадами сучасників, Уайльд дуже добре володів мистецтвом усного оповідання, говорив іноді навіть цікавіше, ніж писав. Його парадокси, афористичні висловлювання, завжди неочікувані й блискучі, були в усіх на устах.


У першій половині 80-х років Уайльд, який трохи хвалькувато заявляв, що з Оксфорда вийшов «художнім критиком і професором естетики», виробляє свої естетичні засади й форму викладу як теоретик мистецтва. Від 1884 р. він пише статті в різні журнали і навіть два роки редагує часопис «Світ жінки». Результатом активної діяльності в царині критики став, зокрема, блискучий гостро дискусійний трактат *«Занепад мистецтва брехні»* (1889). Він був написаний у формі діалогу-дискусії між представниками двох протилежних позицій щодо мистецтва – естетської, у дусі самого автора, й консервативної.

Подробиці. Уже починаючи з назви трактат іскриться неочікуваними твердженнями й сміливими парадоксами. «Мистецтвом брехні» один із

¹ Гедонізм – філософсько-етичне вчення, за яким насолода є найвищим благом, метою життя.

² Опінія – громадська думка; точка зору, бачення, погляд.



співрозмовників – Вів'єн (alter ego¹ письменника) назвав художню творчість. Слово «брехня» у заголовку звучить зухвало, але насправді йдеться про фантазію, вигадку, поезію – усе що протистоїть натуралістичному копіюванню реальності. Вів'єн заперечує відомі слова Гамлета з шекспірівської трагедії про мету мистецтва – тримати люстро перед природою, тобто точно віддзеркалювати світ. На його думку, «життя наслідує мистецтво значно більшою мірою, ніж мистецтво – життя». Незважаючи на парадоксальність цього твердження, у ньому є глибокий зміст. Варто лише згадати сучасні запеклі дискусії про негативний вплив новітнього масового мистецтва, особливо кіно й телебачення, що нерідко призводить до агресивних, жорстоких, аморальних викривлень свідомості глядачів. Трактат містив багато сумнівних думок, однак спонукав до роздумів, суперечок і мав широкий резонанс. 

Це стосується й інших відомих есе, статей, рецензій Уайльда, як, наприклад, провокативний «етюд у зелених тонах» – *«Пензель, перо і отрута»* зі збірки «Задуми». У ньому йдеться про поета, художника, критика Вейнрайта, який був водночас кримінальним злочинцем – отруювачем і піддроблювачем підписів на векселях. Іронічно й легковажно на основі біографії цього чоловіка Уайльд твердив: *«Та обставина, що людина була отруювачем, не має ніякого відношення до її літературного таланту»*. Звісно, письменник мав на увазі те, що естетичну цінність творчості не можна виводити з моральних й етичних принципів творця, його поведінки в приватному житті. (Пригадаймо прямо протилежне твердження О. Пушкіна з його «Моцарта і Сальєрі»: *«Геній і лиходійство – дві речі несумісні»*). Утім, суспільство завжди хоче бачити в житті великих митців ті високі принципи, які вони пропагують у своїй творчості. Відтак закономірно, що публіку обурювали зухвалі парадокси Уайльда: *«Немає книжок моральних чи аморальних. Є книжки, написані добре або написані погано. От і все»* (з передмови до «Портрета Доріана Грея»); *«Мораль завжди стає останнім притулком для людей, які не розуміють краси»* тощо.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Парадокс (від грец. *paradoxos* – дивний) – вислів або судження, що суперечить загальноприйнятій думці, традиційним поглядам або здоровому глузду. Парадокс найчастіше має дотепну форму й належить до царини комічного.

Такі досить непевні висловлювання (що, до речі, суперечили художній практиці Уайльда, бо і в його «Казках», і в «Портреті Доріана Грея» втілено і красу форми, і глибину гуманістичної моральної думки) здобули письменникові сумнівний «титул» іммораліста, що з часом дуже сумно позначилося на його долі. Потрібно пам'ятати: проголошуючи гасло «Мистецтво має нас зворушувати, а не повчати», Уайльд був схильний до шляхетного повчання, але, звісно, у високохудожній формі. На цьому слід наголосити, аналізуючи його найвідоміші твори.

¹ Alter ego – реальна або вигадана особистість людини. Це може бути ліричний герой, образ, що закріпився за псевдонімом тощо. Термін також використовується в літературі в описі персонажів, психологічно схожих між собою або з автором.

О. Уайльд написав не так багато суто художніх творів. Особливо популярними й досі залишаються його казки, або чарівні історії. Ці твори відносять до дитячої літератури, хоча вони розраховані на значно ширшу читацьку аудиторію. Уайльд видав два томи казок – «Щасливий принц» (1888) і «Гранатовий будиночок» (1891). Вони написані просто і бездоганно щодо мови й стилю. Недарма вивчення англійської мови часто розпочинають з читання казок про «Солов'я і троянду», «Щасливого принца», «Молодого короля», «Відданого друга» або «Чудову ракету». Їхня образність прозора й водночас вишукано гарна. Мовні характеристики персонажів небагатьма словами змальовують характер – щирий чи фальшивий, скромний чи зарозумілий, добрий, людяний або злий та егоїстичний. І мораль у цих казках переконлива, базується на гуманістичних засадах, зрозуміла й прийнятна для всіх, хто розрізняє добро і зло. Здається дивним, що автором цих творів є той самий денді, естет-декадент, який так іронічно й епатажно писав про моралізуючу літературу, заперечував повчальне завдання мистецтва у своїх літературних статтях і есе. Утім, суперечливість поглядів виявлялася в усьому, про що писав Уайльд. Пошуки художньої і філософської істини досить часто приводили його до висновків, протилежних один одному. І в цьому втілювалася ще одна теза письменника: про неможливість віднайти одну-єдину істину – універсальну, придатну для всіх і для всього.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.

О. Уайльд – це...

- А. ...англійський письменник американського походження.
- Б. ...англійський письменник ірландського походження.
- В. ...ірландський письменник.

2. Укажіть правильне продовження твердження.

Найзнаменитішим твором О. Уайльда, що вважається знаковим твором літератури межі ХІХ–ХХ ст., є...

- А. ...збірка казок «Щасливий принц».
- Б. ...поезія «Балада Редінзької в'язниці».
- В. ...роман «Портрет Доріана Грея».
- Г. ...п'єса «Саломея».

3. Назвіть найвідоміші казки О. Уайльда.

II рівень

1. Назвіть основні факти біографії О. Уайльда, розкрийте їхній зв'язок з творчістю письменника.

2. Укажіть неправильне продовження твердження.

Дж. Рескін – це...

- А. ...улюблений викладач О. Уайльда.
- Б. ...історик, публіцист і теоретик мистецтва.
- В. ...один з впливових діячів культури межі ХІХ–ХХ ст., який розробляв засади естетизму.
- Г. ...герой казки О. Уайльда.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

Себастьян Мельмот – це...

- А. ...справжнє ім'я О. Уайльда.
- Б. ...літературний псевдонім О. Уайльда.





В. ...ім'я, під яким О. Уайльд жив у Франції.
Г. ...герой роману «Портрет Доріана Грея».

III рівень

1. Яка течія в мистецтві й літературі межі XIX–XX ст. справила визначальний вплив на О. Уайльда? Дайте стислу характеристику цієї течії.
2. У чому виявився вплив зазначеної течії на життя й творчість письменника?
3. Які ідеали О. Уайльд утверджував у своїх казках?

IV рівень

1. Схарактеризуйте творчу особистість О. Уайльда.
2. Які теми й проблеми були центральними в художній творчості та есеїстиці письменника?
3. Визначте характерні для декадентської культури принципи в системі поглядів на життя й мистецтво у творах О. Уайльда.

Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «О. Уайльд – денді декадансу»; «Світ казок О. Уайльда»; «Драми О. Уайльда на театральній сцені та в кінематографі».

Теми рефератів: «Творчість О. Уайльда та естетизм»; «Традиції романтизму в прозі О. Уайльда»; «Новаторство драматургії О. Уайльда».

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Прочитайте авторську передмову до роману «Портрет Доріана Грея». Які принципи й завдання мистецтва в ній задекларовано?
2. Визначте впливи естетизму в казках О. Уайльда (на прикладі однієї з прочитаних казок).
3. Наведіть приклади парадоксів у висловлюваннях О. Уайльда. Висловте своє ставлення до них.



Відкрита книга

РОМАН «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

«Портрет Доріана Грея» (1891) – єдиний роман О. Уайльда – є взірцем інтелектуального роману межі XIX–XX ст.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ДОВІДКА

Інтелектуальний роман – роман, сконцентрований на актуальних для певної доби інтелектуальних і загальнокультурних проблемах, нерідко оздоблений відповідними дискусіями або висловлюваннями, насичений складним інтелектуальним підтекстом, створюваним алюзіями, посиланнями на різноманітні літературні, мистецькі, філософські та інші твори.

Роман «Портрет Доріана Грея» спирається на широку літературну ерудицію автора.

Підроблиці. Дослідники легко знаходили в цьому творі риси, що споріднюють його з романтизмом початку ХІХ ст., зокрема з творами Е.Т.А. Гофмана (наприклад, своєрідно вирішена тема «двійників», існування двох світів – реального й фантастичного, похмура таємничість) або А. Шаміссо («Дивовижна історія Петера Шлеміля»). Відгукнулися в романі Уайльда й твори Бальзака, ті, що мали романтичні засади. Це насамперед «Шагренева шкіра», з якою в «Портреті Доріана Грея» багато глибоких внутрішніх перегуків, і «Невідомий шедевр», і очевидно «Золотоока дівчина» з її екзотичними, розкішними місцями дії, дивною красою й аморальністю головної героїні, жорстокою карою за розбещене життя. Є прями збіги і з «Мельмотом-Блукачем» Метьюріна, зокрема дуже схожі мотиви зв'язку долі людини та її портрета. Не меншу спорідненість роман Уайльда виявляє і з неоромантичною прозою його сучасників – насамперед з «Дивною історією доктора Джекілла і містера Гайда» Стівенсона та деякими творами Конрада й Кіплінга. —

Про що ж це свідчить? Роман «Портрет Доріана Грея» – це художній твір з великою літературною, власне книжковою основою. Можна стверджувати, що сьогодні це не оцінюється як недолік, навіть навпаки. Значна частина творів модернізму й уся постмодерністська література ХХ ст. базувалася на якнайширшому використанні всього масиву попереднього красного письменства. Це один з важливих естетичних принципів нашого часу. Отже, якими б художніми знахідками інших авторів О. Уайльд не надихався, головне, що він створив оригінальний яскравий непересічний твір, який належить до найзначніших здобутків мистецтва останньої третини ХІХ ст.

Фабула уайльдівського роману не відзначається особливою складністю. Однак у ній є своя незвичність – це сплетіння цілком реального, що становить більшу частину книжки, й абсолютно фантастичного, яке гостро, яскраво, безжально висвітлює сутність цієї реальності. У творі йдеться про неповних двадцять років життя надзвичайно вродливого молодого чоловіка *Доріана Грея*, портрет якого в юності намалював художник Безіл Голлуорд, захоплений його привабливою зовнішністю і душевною чистотою. Майже в той самий час Доріан став допитливим учнем свого духовного наставника, циніка й гедоніста лорда Генрі Воттона, з яким познайомився в майстерні художника. Цей розбещувач душ знайшов у Доріані придатний матеріал і «виліпив» з нього справжнього негідника – аморального егоїста, який невпинно шукає дедалі витонченіших насолод і вже не здатний відрізнити добро від зла.

Підроблиці. Сторінки роману, на яких висвітлюється шлях морального падіння Доріана, ні в чому не розходяться з дійсністю. Навіть книжка, яку дав юнакові лорд Воттон і яка прискорила його духовний занепад – не якісь пекельні письмена на пожовклому пергаменті, а написаний сучасником Уайльда, відомим французьким письменником К. Гюїсмансом, твір (назва твору прямо не згадується, але її можна встановити за переказом його змісту в романі). До речі, у цьому романі французького



декадента під назвою «Навпаки» не лише Доріан черпав свою філософію денді й сибарита¹, шукача гострих насолод – сам автор запозичив у героя твору Гюїсманса певні риси свого персонажа. —



Кадр з кінострічки
«Доріан Грей»
(режисер О. Паркер, 2009 р.)

Утім, зображення дійсності в її власних вимірах і формах – це лише один пласт розповіді в романі. Другий – фантастичний – весь час начебто акомпанує першому, надає йому особливої виразності. Він виникає в сюжеті, коли головний герой, захоплений власною красою на портреті Голлуорда, вигукує, що хотів би назавжди залишитися таким молодим і вродливим. Це бажання Доріана фантастичним способом здійснюється. Тут прочитується прихований у підтексті фаустівський мотив: людина за якісь цінності – вічну молодість, кохання, славу, гроші, пізнання таємниць буття – віддає свою душу на поталу нечистій силі. Такий «обмін» може бути навмисне змальований з усіма подробицями – поява чорта, покупця душі, підпис кров'ю на угоді тощо, а може лише припускатися, як це й відбувається в романі Уайльда. Досягнувши тридцяти восьми років, Доріан залишається струнким чарівним юнаком зі свіжим обличчям і ясними очима. Не відразу герой помічає, що замість нього старішає, вражаюче неприємно змінюється його портрет. Усі негідні вчинки, гріхи, розпуста, усе огидне в розбещеному існуванні Грея цілком реалістично відбиваються не на його обличчі, а на зображенні його двійника на портреті. Жахаючись цього «люстра» свого гріховного існування, Доріан ховає портрет у потаємній кімнаті й лише іноді наважується подивитися на дедалі потворніше відображення. Щоб ніхто не дізнався про портрет, цього свідка звинувачення, герой скоює страшний злочин – вбиває художника Голлуорда, випадково причетного до таємниці, але врятуватися від ще однієї людини, яка знає жахливий секрет, – себе самого – не може. Роман закінчується трагічно. Жадаючи знищити доказ свого мерзотного й злочинного життя, Грей кидається на портрет з ножем. А згодом занепокоєні його зникненням слуги, зайшовши до потаємної кімнати, знаходять там труп відрадливого старого. Як на фотопапері, на обличчі мертвого Доріана проявилися тепер страшні риси гріховності, які спотворювали його портрет. Сам Уайльд пояснював задум твору так: *«Намагаючись вбити своє сумління – Доріан Грей убиває себе»*.

Nota bene. У фіналі роману простежується збіг із завершальною сценою відомого оповідання «Вільям Вільсон» видатного американського письменника-романтика Е. По, де герой-оповідач вбиває свого двійника – втілення свого кращого «я» – Вільяма Вільсона, який усе життя намагався врятувати його від моральної загибелі. У Е. По останні рядки звучать так: *«Коли я з безмежним страхом підступився ближче [до дзеркала], моє відображення – проте біде й поплямоване кров'ю – непевною кволою ходою немов пішло мені назустріч... то був мій суперник – Вільсон, що здригався*

¹ Сибарит – зніжена, розбещена розкошами й неробством людина.

в останніх корчах... "Ти переміг, а я програв. Але віднині ти також мертвий – мертвий для світу, для неба і для надії! У мені згасло твоє життя, й, придивившись до моєї смерті, – адже я – це ти, – ти побачиш, як безжально вбив сам себе"». Неважко помітити, що перед нами та сама ситуація, тільки її учасники начебто помінялися місцями. У По двійник втілює кращі риси героя, в Уайльда – віддзеркалює все найгірше. Однак вбивство двійника в обох письменників є занпащенням власного сумління, знищенням тієї частини самого себе, без якої людина існувати не може. О. Уайльд жив за часів, коли великий інтерес почала викликати проблема складності людської індивідуальності, співіснування в одній особистості протилежних психологічних якостей, імпульсів, почуттів – свідомого й підсвідомого, як трохи пізніше назвали цю двоїстість людини, згідно з ученням психолога й філософа З. Фрейда. —

Звісно, центральний герой роману відіграє в ньому головну роль, але є ще один персонаж, чия функція, можливо, ще важливіша. Це *лорд Генрі Воттон* – прихильник певних філософських ідей Ф. Ніцше, сприйнятих ним у суто негативному плані, глашатай ідеї всепереможної краси, що не знає моральних табу, відкидає будь-які етичні норми. Генрі Воттон відчуває себе «надлюдиною», яка зневажає всіх інших, має над ними необмежену владу і з відчуттям вседозволеності й збоченої насолоди грається людьми, немов живими іграшками, керує їхніми почуттями й вчинками. (Слід зазначити, що Ніцше вкладав у термін «надлюдина» інший зміст. Такою людиною він вважав того, хто самотужки подолав слабкість, ницість, жалюгідну рабську покору й піднявся до вершин свободи, сили, розуму, духовності). Лорд Генрі сповідує і нав'язує іншим абсолютно цинічну філософію егоїзму. На думку цього розбещеного чоловіка, багатого й безтурботного, пересиченого всіма насолодами світу, краса, естетична сила є лише в розпусті й злочині. Усі нормальні, здорові людські емоції і переживання, зокрема й страждання, видаються йому негарними, банальними, вульгарними, дратують його почуття прекрасного. Як хижак п'яніє від запаху крові, так і лорд Генрі шаленіє від споглядання чужих злочинів, чужого морального падіння. Тут важливе слово «чужий», адже сам лорд, оберігаючи своє безцінне існування, ніколи не скоїть кримінального злочину. Він тільки вчить слабодухого Доріана тому, що «розбещеність – це єдиний кольоровий елемент, який зберігся в сучасному існуванні», а «злочин ніколи не буває вульгарним, проте вульгарність – завжди злочинна». Проповіді Воттона є своєрідним «катехізисом самоздійснення через необмежені насолоди». Він проголошує безліч парадоксальних думок, які спрямовані не лише на заперечення загальноприйнятих уявлень про існування людини в різних сферах життя, на руйнування суворих вікторіанських моральних засад, а й на знищення будь-яких моральних засад взагалі.

Цей парадоксалист переконаний, що повноти життя можна досягти, нічим себе не обмежуючи ні в слові, ні в пристрасті, якою б протиприродною



Кадр з кінострічки
«Доріан Грей»
(режисер О. Паркер, 2009 р.)



вона не була, навіть у здійсненні злочинних бажань. «Самозаперечення, цей трагічний пережиток дикунських збочень, і досі калічить нам життя», – заявляє лорд. У цьому дошкульному твердженні багато фальші, адже Воттон забуває, що саме дикуни керувалися в своєму існуванні миттєвими імпульсами, найпримітивнішими, як у тварин, бажаннями. Потрібні були тисячоліття «олюднення» дикунів, формування їхнього мислення, щоб виробити норми співіснування людських істот, створити заповіді, які, власне, відрізняють їх від тих, що керуються суто біологічними потребами.

Nota bene. У своїй проповіді аморалізму лорд Генрі перегукується з такими персонажами сучасної Уайльду літератури, як герой «Бісів» Достоевського Ставрогін (хоча, звісно, Ставрогін і складніший, і суперечливіший, ніж уайльдівський аристократ, та й геній Достоевського некоректно порівнювати з талантом Уайльда). Створений раніше персонаж російського прозаїка, останній «демонічний герой», як його називають, заперечує облудну мораль суспільства, у молоді роки кидає йому виклик, поринаючи в брудну безодню розпусти, а потім намагається спокутувати негідні вчинки все своє подальше життя і, врешті-решт, змучений докорами сумління, заподіює собі смерть. —

Закоханий у себе Доріан Грей в нестримному бажанні зупинити час молодості й пізнати всі гріховні насолоди, на що його намовляє спокусник лорд Генрі, врешті здійснює злочин. Переступивши межу, що відділяє добро від зла, відчувши свою безкарність, він штовхає на самогубство колишнього друга й кохану дівчину. Доріан стає подібним до свого наставника, нагадує його бездуховністю й цинізмом.

Певно, літературні критики відчували до Уайльда непереборну упередженість, якщо не зрозуміли основний ідейний зміст «Портрета Доріана Грея». Вони звинувачували письменника в пропаганді аморальності, тимчасом як він зі сторінок свого роману її тотально заперечував.

Чи ж були в романі Уайльда ідейно-художні похибки, які давали привід до такої недоброзичливої критики? Так, і передусім це певна об'єктивістська врівноваженість тверджень про абсолютну силу краси, що керує світом і веде його уперед, про позитивний вплив гедонізму на людське життя, з одного боку, та загального підсумкового висновку про згубність нехтування принципами моралі, небезпечність самозакоханості й байдужості до інших людей – з іншого. І критикам, і читачам хотілося б, щоб автор зайняв чітку й однозначну позицію.

Структурні особливості «Портрета Доріана Грея» не відзначаються якоюсь незвичністю порівняно з творами попередників і сучасників Уайльда. Сюжет розгортається послідовно в часі й за своєю переконливою логікою. Велика увага в ньому, як це характерно для прози ще з часів романтизму, приділяється зовнішності персонажів, їхньому одягу, докладному опису місця дії. У цьому плані характерним саме для Уайльда є те, що в його романі мало пейзажів, натомість увага автора концентрується на живописному, барвистому, вишуканому змалюванні інтер'єрів, де ведуться розмови й відбуваються події. Тут особливо важливі два слова – «вишукані» й «розмови».

Світські салони, вітальні, зимові сади Уайльд змальовує як кунсткамери, де з усього світу зібране все найкоштовніше, найрідкісніше, найдивовижніше й казково гарне. Це можуть бути твори мистецтва, ювелірні вироби, якісь чудернацькі раритети, екзотичні квіти тощо. Усе міняється барвами, п'янить ароматами й дивує. Слід зазначити, що ще з часів Ренесансу не лише аристократи, а й митці збирали красиві, вишукані речі. Це було характерним і для великих художників Рубенса й Рембрандта, і для педантичного класифікатора геніального Гете, і для схильного до вульгарних розкошів і пишноти знаменитого письменника Бальзака. Краса в її матеріальних втіленнях вабила й надихала їх, була певною емоційною рисою їхнього існування. Утім, лише однією з багатьох. У Доріана Грея, як і в лорда Воттона, культ краси набуває маніакального характеру, і Уайльд засвідчує це довгими описами світу гарних речей, які герої накопичують і якими себе оточують (як естет, письменник і сам усім цим милується, захоплено «малюючи» рідкісні й коштовні предмети, простотаки насолоджується нескінченним переліком цього розкішного нагромадження).

Щодо розмов, то вони посідають у романі значне місце. Це, безумовно, характерна риса стилю О. Уайльда, вияв його тяжіння до драматизації прози, тобто надання їй форми, близької до сценічної, за якої мова персонажів – діалоги, монологи, полілоги – основне, у чому розкриваються і сюжет, і характери. Від такої прозової форми лише один крок до написання п'єс, творів суто драматичних. І цей крок письменник зробить, уже наступного року після написання «Портрета Доріана Грея» звернувшись до літератури для театру: у першій половині 90-х років він створює чотири так звані салонні комедії і трагедію «Саломея». Крім певної схильності Уайльда до насичення прози «театралізованими» розмовами, важливим було й те, що саме так він міг якнайкраще виявити блискучу гру парадоксами й красномовність. Варто прочитати будь-які розмови в романі «Портрет Доріана Грея», щоб це відчутти. Утім, були й інші, об'єктивні, причини для «розмовності» уайльдівської прози. Саме в другій половині XIX ст. в літературі поширюється діалогічна й полілогічна форма оповіді. У романах багатьох тогочасних письменників вона посідає суттєве, а подекуди й виняткове місце. Розкриття внутрішнього світу героїв через висловлення, у якому виявляється і те, що вони хотіли б про себе сказати, і те, що бажали б приховати, набуло великої формальної довершеності. Розмови персонажів як художній прийом створення об'ємних характерів були, звісно, відомі й раніше, але саме в десятиліття активної творчої діяльності Уайльда з'явилися романи, цілком витримані в формі нескінченних розмов.



*Кадр з кінострічки
«Доріан Грей»
(режисер О. Паркер, 2009 р.)*

Подробиці. Салонні сцени, у яких висловлюють свої думки і почуття герої Уайльда, відрізняються рідкісною іронічною дотепністю, блискотливим гумором і... легковажною необов'язковістю. Скориставшись назвою п'єси англійського драматурга XVIII ст. Р.Б. Шерідана, їх можна



було б назвати «Школою лихослів'я». Окремі, часто дуже короткі, репліки літають між співрозмовниками, немов кульки пінг-понгу – такий самий предмет гри. Ці розмови не додають нічого суттєвого до образів їхніх дотепних учасників, які зображені досить чітко вже на початку твору. Романтичний художник-ідеаліст Безіл; освічений жонглер словами, цинік і спокусник лорд Генрі; самозакоханий і слабодухий Доріан; елегантна, витончена кокетка, шукачка насолод герцогиня Монмаут та інші світські леді – усі вони в романі, по суті, не змінюються. Відбувається розширення характеристик персонажів у межах їхніх сталих ролей, а не їхнє поглиблення чи трансформація. І знову спадає на думку порівняння з традиційними для давнього театру стабільними амплуа – герой-коханець, комік, резонер, гранд-кокет, інженю тощо. —

У «Портреті Доріана Грея» важлива тема злочину і кари. Проте справжнім «кримінальним» за жанром твором роман, звісно ж, не став. Тут злочин не є головним, не є об'єктом розслідування. Слідчого на кшталт Порфирія Петровича із «Злочину і кари» Ф. Достоєвського в Уайльда немає. Тобто відсутні основні складові кримінального різновиду роману. Саме вбивство – це один з епізодів на шляху до глибокого морального падіння головного героя. І складної філософії – підґрунтя для цього вчинку, як у вбивстві старої лихварки Раскольниковим, – у Доріана немає. Героєм керує примітивний страх перед викриттям таємниці його нев'янучої краси й молодості. Це спрощує характер Доріана, робить його моральне засудження досить прямим і зрозумілим.

Як можна було б визначити жанровий різновид роману, яким є «Портрет Доріана Грея»? Це не реалістичний, не психологічний і не розважально-кримінальний твір, хоч елементи того й іншого в ньому є. Не можна назвати його й суто фантастичним. Найбільше історія, яку переконливо й барвисто розповідає Уайльд, відповідає жанру філософського роману-притчі: у «Портреті Доріана Грея» порушуються й вирішуються естетичні та моральні проблеми, є повчання. Звісно, це лише приблизне визначення, адже надто багато у творі такого, що дає змогу порівнювати його з іншими жанровими різновидами великої прози, наприклад з інтелектуальним романом, де складна або парадоксальна думка, ідейна суперечка відіграють головну роль. Не можна не враховувати й символічного значення твору, і його особливу насиченість тим, що можна назвати естетизмом Уайльда. Це багатогранне висвітлення теми краси в мистецтві й житті, її переможної, а інколи й згубної влади. Краса в усіх її іпостасях, в усіх формах, у тому числі в самому словесному стилі розповіді, наповнює рядки уайльдівського роману. Саме слово «краса» і його похідні згадуються автором багато десятків разів. Можна стверджувати, що естетизм – як літературна течія – не породив більш виразного й значного твору, якому випало довге життя, ніж «Портрет Доріана Грея».

Неповторна оригінальність О. Уайльда, його іронія, гумор, інтелект, парадоксальність мислення, образне багатство й краса мови, вишуканість і витончена легкість стилю, навіть його суперечливість і непослідовність спонукають до читання творів цього митця, до прийняття або заперечення його блискучих, барвисто-мінливих думок.

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

I рівень

1. Укажіть правильне продовження твердження.
Головний герой роману О. Уайльда Доріан Грей пожертвував своєю душою заради того, щоб...

- A. ...володіти портретом.
- B. ...пізнати буття.
- B. ...пережити момент істини.
- Г. ...зберегти власну вроду.

2. Укажіть правильне продовження твердження.
Своєрідним «негативним наставником» Доріана в романі є...

- A. ...художник Безіл Голлуорд.
- B. ...лорд Генрі Воттон.
- B. ...акторка Сібіл Вейн.

3. Укажіть правильне продовження твердження.

За сюжетом роману О. Уайльда, зображений на портреті образ...

- A. ...залишається молодим і вродливим.
- B. ...залишає «портретний простір» і «матеріалізується» як двійник головного героя.
- B. ...вкривається зморшками, відображаючи душевні вади головного героя.

II рівень

1. Визначте причини моральної деградації Доріана Грея.
2. У яких вчинках цього героя виявляється глибина його морального падіння?
3. Яку роль у житті Доріана Грея відіграє його портрет?

III рівень

1. Поясніть сутність основних ідей, проповідуваних лордом Генрі. Який вплив вони справили на Доріана Грея?
2. Як ви гадаєте, на кому лежить головна провина за зіпсоване життя Доріана – на художнику, лорді Генрі чи самому Доріані? Обґрунтуйте свою думку.
3. Розкрийте символічні значення портрета в романі О. Уайльда.

IV рівень

1. Як розв'язується в «Портреті Доріана Грея» конфлікт естетики та етики? Як через призму цього протистояння прочитується фінал твору?
2. Чи була моральна й фізична загибель Доріана невідворотною? Обґрунтуйте свою думку.
3. У чому, на вашу думку, полягають небезпеки гедонізму та естетизму? Чи існують такі небезпеки в сучасному житті? Аргументуйте свою точку зору.

Робота в парах. Обговоріть судження, викладені в авторській передмові до роману «Портрет Доріана Грея».

- «Митець – творець прекрасного».
- «Немає книжок моральних чи аморальних. Є книжки, написані добре або написані погано».
- «Митець не має етичних уподобань».
- «Будь-яке мистецтво не дає жодної користі».

З яким із цих тверджень ви згодні? Які вам хотілося б спростувати? Аргументуйте свою думку.



Теми проектів, призначених для мультимедійної презентації: «Портрет у живописі та художній літературі»; «“Портрет Доріана Грея” та живопис прерафаелітів»; “Портрет Доріана Грея” в контексті мистецтва декадансу.

ДОДАТКОВІ ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

1. Укажіть літературні джерела, на які певною мірою спирався О. Уайльд у романі «Портрет Доріана Грея».
2. Порівняйте ситуації «продажу душі», зображені у «Фаусті» Й.В. Гете й «Портреті Доріана Грея» О. Уайльда. Визначте головні відмінності між ними.
3. Розкрийте функції фантастичних елементів у романі «Портрет Доріана Грея».

Теми рефератів: «Особливості художнього стилю О. Уайльда»; «Парадокси у творчості О. Уайльда»; «Конфлікт краси й моралі в “Портреті Доріана Грея” та казках О. Уайльда».

Теми творів: «Причини і сутність моральної деградації Доріана Грея»; «Зіткнення краси й моралі в романі “Портрет Доріана Грея”»; «Роман “Портрет Доріана Грея” як знакове явище декадентської культури».



Скарбниця філолога

МАЙСТЕРНІСТЬ ЧЕХОВА-ПРОЗАЙКА



І. Браз. Портрет А. Чехова

Одним з найвидатніших російських письменників останніх десятиліть ХІХ ст. у всьому світі вважають Антона Павловича Чехова (1860–1904). Як драматург і новеліст він зробив особливо вагомий внесок у всесвітню художню літературу, його твори мали й мають великий резонанс у різних країнах на всіх континентах. Чехов прожив коротке життя, лише сорок чотири роки, до того ж тривалий час хворів на туберкульоз легенів, але всупереч виснажливій недужі плідно працював майже до останніх днів. Загалом доробок митця разом з різноманітними короткими ранніми творами становить понад півтисячі назв.

Подробиці. Відомий літератор старшого покоління Д. Григорович, якого Чехов дуже шанував, написав йому листа з такими словами: «...у Вас справжній талант, – талант, який висуває Вас далеко з кола літераторів нового покоління... Ви, я переконаний, покликані до того, щоб написати кілька чудових, істинно художніх творів. Ви вчините великий моральний гріх, якщо не виправдаєте цих сподівань» (березень 1886 р.). Л. Толстой про один з чеховських творів



зауважив: «*Зловмисник*» – чудове оповідання... Я його читав, мабуть, сто разів», – а «Тугу» й «Ваньку» захоплено назвав кращими в доробку автора. Саме Толстой, найбільший письменник Росії, відчув оригінальність, новаторство манери Чехова. Формальне оновлення російської прози у творах автора повісті «Степ» помічали численні знавці, багатьох при цьому до глибини душі хвилювала й проста правда людських почуттів. Вони намагалися зрозуміти таємницю впливу прози Чехова на читача. Досить відома авторка Л. Авілова – сучасниця письменника – згадувала своє враження від короткого твору «Туга»: «Як я плакала над Йоною, який ділився своїм горем з власною шапою, бо більше ніхто не бажав його слухати. А в нього помер син. Лише один син у нього був і – помер. І нікому це не було цікаво. Чому ж тепер, коли Чехов це написав, усім стало цікаво, і всі читали, і багато хто плакав?»

По-жіночому чутлива письменниця відзначила дуже важливу особливість чеховського таланту – без сентиментальності й пафосу, дуже просто, у спокійній манері розповідати про людську долю, людську самотність, людські почуття й страждання так, що в читача стискається серце й на очі навертаються щирі сльози. А. Чехов володів особливим письменницьким умінням за окремим звичним фактом побачити загальнолюдське; в індивідуальному, щоденному житті з його radoщами, тривогами, горем розкрити вічне, глибину сутності життєвих проблем людської особистості, які стають зрозумілі кожному, хто має розум і серце. —

Уже в ранніх оповіданнях Чехова чітко виявилися особливості його стилю, його оригінальної художньої манери: лаконізм, стислість оповіді, питома вага розмаїто забарвленої власної мови персонажів, яка цю оповідь драматургізує; багатозначність предметних деталей, їхня багатofункціональність; своєрідна безфабульність багатьох творів, наявність підтексту, який виводить звичайне й окреме на ширші, загальнолюдські, обрії, надає начебто випадковому, окремому узагальненості, глибокого етичного звучання. Тут варто нагадати й про те, що впродовж десятиліть, пишучи про Чехова і позитивно, і негативно, усі літературні критики одностайно називали важливою рисою його манери абсолютну об'єктивність. Тобто відсутність авторських оцінок характерів і поведінки персонажів, по суті, немовби просту фіксацію того, що вони роблять чи говорять.

Підроблиці. В одному з листів Чехов сформулював ставлення до створених ним героїв так: «Художник повинен бути не суддею своїх персонажів і того, про що вони говорять, а лише безстороннім свідком... уміти відрізнити важливі свідчення від неважливих, уміти висвітлювати фігури й розмовляти їхньою мовою». У цьому, на думку Чехова, полягає талант митця. Така категорична самооцінка не відповідає реальному стану речей. І в ранніх оповіданнях, і навіть у «найоб'єктивніших» чеховських творах кінця 80-х – початку 90-х років, у яких авторський голос начебто зовсім не чути, ця об'єктивність уявна або, як її ще називають, відносна «талановита видимість безстороннього свідчення» (В. Єрофєєв). З ювелірною точністю добираючи окремі слова, відтворюючи жести, мімічні рухи своїх персонажів, Чехов майже непомітно навіть читачеві моральну, етичну оцінку героя, розкриває його духовну сутність. І ця оцінка



майже завжди не викликає сумнівів стосовно ставлення автора до свого персонажа, стосовно думок і почуттів, які він хоче ненав'язливо пробудити в читачеві. —

Етична позиція Чехова залишається, по суті, незмінною впродовж всієї його творчості. Це традиційний для російської реалістичної літератури ХІХ ст. гуманізм – любов і співчуття до людини, незважаючи на її недосконалість, вади, помилки; віра в позитивні зміни в людині й у світі. Однак письменник по-новому розкрив тему «маленької людини»: він не прагнув викликати жалість й зворушення до своїх «принижених і гнаних», героїв, а тверезо й суворо зображував огидність пристосуванства, холуїства, рабського схиляння перед владою й багатством.

Доробок найбільш плідних у творчому житті Чехова років – 1885–1904 – тематично дуже розмаїтий. Тут представлені різні сфери російського життя, майже всі соціальні, суспільні верстви населення. У коротких чеховських оповіданнях і повістях діють чиновники й селяни, вчені й актори, поміщики й художники, купці й особи духовного стану, студенти й судді. Письменник змальовує індивідуалізовані образи людей: зрілих і молодих, дітей і старих на порозі небуття, юних дівчат і жінок у розквіті краси й привабливості, водночас наголошуючи на їхніх типових рисах. Люди з вищих суспільних кіл і ті, що поневіряються на суспільному дні, постали в чеховській прозі такими виразними, що більшість з них неможливо забути, а їхні імена стали загальними, як-от унтера Пришибєєва, лікаря-скнари Іонича, учителя Беликова – людини у футлярі, Оленьки-душеньки, сироти Ваньки Жукова й багатьох інших. З роками зміст творів письменника стає глибшим, а їхній настрій – серйознішим. Це можна помітити в таких реалістичних творах рідкісної художньої досконалості й сили, як «Палата № 6», «Ротшильдова скрипка», «Студент», «Будинок з мезоніном», «Мое життя», «Мужики», «Людина в футлярі», «Іонич», «Душенька», «Дама з собачкою», «В яру», «Наречена». Цей перелік можна продовжувати й далі, адже майже кожний з творів, написаних Чеховим за останні двадцять років життя, дає і найглибше душевне переживання, і художню насолоду, і матеріал для роздумів про людину й життя, і етичний урок, і моральне очищення.

Оповідання «Ротшильдова скрипка»

Зміст «Ротшильдової скрипки» у стислому викладі нескладний, як і в більшості оповідань Чехова. Трунар *Яків Іванов*, на прізвисько Бронза, – мешканець маленького заштатного містечка. Він незадоволений усім і всіма у світі, а надто тим, що земляки, помираючи, мов на зло, рідко, завдають йому збитків. *«Жив він бідно, як звичайний мужик, у невеличкій старій хаті, де була лише одна кімната, і в цій кімнаті мешкали він і Марфа, тут були й піч, двоспальне ліжко, труни, верстак і все господарство»*. Мозок сімдесятилітнього трунаря і вдень і вночі точить нестерпна думка про величезні збитки, про втрачені можливості заробити, жити у власному домі в губернському місті, користуватися повагою земляків. Весь час підраховуючи реальні й вигадані витрати, старий шаленіє від злобного розпачу й жаги збагачення. Нав'язлива ідея про втрачені гроші випалила душу Якова, зробила його черствим і байдужим до людей. Чоловік розглядає їх лише як можливих споживачів свого товару – трун. Про-

живши з дружиною Марфою п'ятдесят років, Яків «жодного разу не приголубив її, не пожалів, жодного разу не здогадався купити їй хустинку або принести з весілля чогось солоденького, а лише кричав на неї, сварив за збитки, кидався на неї з кулаками, щоправда, він ніколи її не бив, але все ж таки лякав». Розмірковувати про своє ставлення до дружини герой починає лише тоді, коли вона тяжко захворіла. Побачивши напрочуд радісне, навіть щасливе обличчя жінки, Яків раптом усвідомлює, що смерть для неї – це втіха, звільнення від тягаря нестерпного існування, і йому стає страшно. Може, вперше замислившись про своє довге життя, Яків переживає духовний злам. Після смерті Марфи він за звичкою підраховує витрати й відчуває задоволення з того, що похорон дружини майже нічого йому не коштував. Однак після повернення з цвинтаря героя охоплює туга, мучить спрага, він важко дихає й відчуває слабкість. Лежачи самотній у хаті, він знову згадує померлу дружину, на яку за довгі роки спільного життя «не звертав уваги, начебто вона була кішка або собака». Думки переходять на всі прожиті сірі роки, і всюди старий бачить лише збитки. «Життя проминуло без користі, без будь-якого задоволення, пропало ні за понюшку табаку; попереду вже нічого не лишилося, а подивившись назад – там нічого, крім втрат, і таких страшних, що аж моторошно. І чому людина не може жити так, щоб не було цих збитків і втрат... Навіщо люди завжди роблять саме не те, що треба?.. Навіщо люди взагалі заважають жити один одному? Від цього які збитки! Які страшні збитки! Якби не було ненависті й злоби, люди мали б один від одного велетенську користь». Промучившись ніч, Яків через силу тягнеться до лікарні. З виразу обличчя фельдшера він розуміє, що сподіватися на одужання не варто. «Йдучи потім додому, він розмірковував, що від смерті буде одна тільки користь! Не треба ані їсти, ані пити, ані сплачувати податки, ані ображати людей... Від життя людині збиток, а від смерті користь... але все ж таки образливо і гірко: навіщо на світі такий дивний порядок, що життя, яке дається людині лише один раз, проходить без користі?»

Усе пов'язане з хворобою і смертю Марфи, а потім і Якова – це одна лінія оповідання. Наявність другої лінії зумовлена тим, що в трунаря, крім уміння добре робити «скрині для останнього спочинку», є ще справжній талант – він чудовий скрипаль. Разом з містечковим оркестром, у якому більшість музик євреї, Яків грає на весіллях. Однак євреїв він зневажає і грубо поводить з ними. Найбільше від Бронзи потерпає рудий, худорлявий, нещасний флейтист з кумедним як для такого бідолахи прізвищем Ротшильд (це прізвище найбагатшої в Європі родини банкірів).

Високий на зріст, могутній як дуб трунар до нестями залякує мізерного, хирлявого Ротшильда, котрий драгує його своєю здатністю будь-яку мелодію грати жалібно. Гірко ображений чоловік смішною ламаною мовою погрожує Якову, від чого стає ще кумеднішим. Утім, уся його постать трагікомічна і викликає не сміх, а жалість. Тремтячи від збудження й страху, флейтист вигукує на адресу Бронзи: «Якби я не поважав вас за талант, то ви б давно полетіли у вікно». Тут важливо те, що бідолашний музик а дуже шанує музикальний хист свого злосливого колеги. Яків двічі ображає Ротшильда, нацьковує на нього собаку, але той приходиться до нього втретє, бо немає кому грати на багатому весіллі й диригент послав нещасного за скрипалем. Ротшильд полохливо чекає на нові образи,



але помираючий старий, переживши перед смертю духовне просвітлення, лагідно кличе його до себе. Яків востаннє імпровізує на своїй улюбленій скрипці якусь зворушливу мелодію, що в обох викликає сльози. Справжнє мистецтво очищує грішну душу, об'єднує в спільному світлому почутті таких різних, ворожих один одному людей.

Перед смертю Яків заповідає свою скрипку Ротшильду. *«І ось Ротшильд, відклавши свою флейту, грає тепер на скрипці Якова оту його сумну, щемливу мелодію, а люди охоче слухають музику і плачуть».*

Nota bene. Майже все оповідання «Ротшильдова скрипка» – це потік думок злостивої й задрісної людини-накопичувача, яка раптом під впливом певних подій усвідомлює, що змарнувала власне й чуже життя, тужить, розкаюється і помирає. Втручання автора в роздуми, спогади, невправні філософські міркування героя мінімальні. Авторське слово, звісно, є, і під час уважного читання можна навіть помітити дещо в думках Якова. Однак загалом письменник психологічно точно зображує важке, болісне пробудження в зашкарублій, майже мертвій душі сумління й жалості, туги за нездійсненим і каюття.

Якщо перефразувати назву відомого твору Ф. Ніцше, перед нами «народження трагедії з духу музики», бо музика – це те найкраще, найщиріше, на що здатний змальований, як здається, суцільною чорною фарбою трунар. Це вона, коли Яків грає в години невимовної туги на своїй скрипці, випіскує його загнані глибоко в підсвідомість забуті людські почуття. Саме музика в передсмертну годину підносить нищу душу героя на рівень трагедії, викликає співчуття до занепащеного життя людини фізично могутньої, працьовитої, наділеної митецьким талантом, але знищеної прагненням до збагачення й скнарістю. —


Світова література знає багато образів накопичувачів і скнар. Згадаймо хоча б мольєрівського скупого Гарпагона, бальзаківського Гобсека, гоголівського Плюшкіна. Накопичення у кожного з цих заможних або навіть багатих людей – своєрідна манія, а в Плюшкіна – справжнє божевілля. Тимчасом персонаж Чехова – людина бідна, його корисливість – це не жага золота, як у Гарпагона, або прагнення безмежної влади, як у Гобсека, а спотворена, викривлена мрія про інше життя – не таке вбоге, сіре й безнадійне. Яків Бронза нещасний, хоч і не усвідомлює цього. Саме це породжує в ньому злість, гнів і жорстокість. Так званий комплекс меншовартості героя обертається безглуздою агресивністю до «малих світу цього», якими в оповіданні є Марфа й Ротшильд.

Подобиці. *Марфа* постає перед читачем через сприйняття її чоловіка й п'яниці фельдшера, до якого Яків привіз хвору дружину. Трунар звик до того, що її обличчя завжди «бліде, боязке, нещасне». Щодо фельдшера, то він так бачить стару: *«Вона сиділа на табуреті, скорчена і мізерна, гостроноса, з відкритим ротом, була в профіль схожа на птаха, якому хочеться пити».*

Характеризуючи Марфу, письменник повторює слово «боязка». Ця полохливість жінки-трудівниці, застрашеної чоловіком, її найвиразніша риса. В уста Марфи вкладені в оповіданні лише дві репліки: *«Якове!.. Я вмираю!»* і *«Пам'ятаєш, Якове... Пам'ятаєш, п'ятдесят років тому нам*



Бог дав дитинку з білявеньким волоссячком? Ми з тобою тоді все на річці сиділи і пісень співали... під вербою... Померла дівчинка». Між цими репліками – усе змарноване життя жінки. «А вона ж щодня топила піч, варила й пекла, ходила по воду, рубала дрова, спала з ним на одному ліжку, – згадує Яків, – а коли він повертався п'яний з весілля, вона завжди із шанобливістю вішала його скрипку на стіну і вкладала його спати. І все це мовчки, з боязким, дбайливим виразом». Усе сказане про дружину трунаря – переконливий приклад напрочуд місткого лаконізму Чехова.

Портрет єврея *Ротшильда* – більш розгорнутий, висловлювання його довші й до того ж імітують неправильність вимови. Цікаво, що в описі жалюгідної фігури музики начебто змішується об'єктивне бачення автора й суб'єктивно забарвлене – антисеміта Якова. Авторська об'єктивність – жорстока, позбавлена сентиментальної чутливості, але загалом усе сказане про «маленьку людину» в оповіданні свідчить про гуманізм письменника, відсутність у нього, як і в його сучасників, великих російських інтелігентів Л. Толстого, В. Гаршина, В. Короленка та багатьох інших, ганебних шовіністичних упереджень. По суті, в оповіданні «Ротшильдова скрипка» йдеться про трьох маленьких нещасних людей, тільки двоє з них – Ротшильд і Марфа – це ніби брат і сестра гоголівського Акакія Акакійовича з «Шинелі», а третій – Яків – зображений по-новому, як жорстокий і страшний результат суспільства власників і накопичувачів. Ця постать трагічна й суперечлива. — 

Оповідання «Людина в футлярі»

Оповідання «Людина в футлярі» належить до найвідоміших творів А. Чехова. Воно є складовою циклу, у який входять також оповідання «Агрус» і «Про любов». Три названих твори структурно мали бути побудовані за відомим у літературі принципом: це розповіді кількох людей, що з тих чи інших причин зібралися разом і розважають один одного, згадуючи про якісь події та їхніх учасників. Чехов мав намір написати цілу збірку оповідань, умовно кажучи, про «футлярних людей», але не здійснив свого задуму. Утім, і три завершених твори дають всебічне уявлення про певне суспільно-психологічне явище, яке хвилювало письменника, викликало в нього заперечення, засудження, відразу й гнів. Сам автор не висловлює ці свої почуття, натомість передаючи право оцінювати «футлярних людей» та їхню негативну роль в суспільстві розповідачам і тим самим ніби відсторонюючись від нав'язування читачеві суб'єктивних думок.

Явище, про яке йдеться, складне, його важко визначити якимсь одним словом. Це і страх індивіда перед людьми, перед моральними настановами, а надто забобонами суспільства, побоювання їх порушити; і трепет перед усіма, хто має якусь владу над іншими, стоїть вище на суспільній драбині; і боязнь усього нового, незвичного, не загнаного в чіткі рамки параграфів, циркулярів, законів; і острах вільно висловлювати свої думки, виявляти власні почуття; і хворобливий страх перед виявом природного в житті.

Після публікації «Людини в футлярі» цей духовний, психологічний, громадський стан почали називати «беликовщиною» – за прізвищем героя твору, гімназичного вчителя Беликова. Звісно, річ не в тім, що цей застрашений усім на світі нещасний чоловік навіть у сонячний день взу-




вав галоші, одягав тепле пальто й брав із собою парасольку, всі свої речі складав у чохолички, а обличчя ховав у піднятий комір. Зрештою, кожний має право на безневинні дивацтва, примхи, кумедні звички. Страшно те, що Беликов зі своїм життєвим девізом: «Коли б чого не сталося!» – затьмарює, спотворює існування всіх, хто живе поруч з ним. Розповідач, колега Беликова Буркін, згадує: *«Ми, вчителі, боялися його. Навіть директор боявся... цей чоловік... тримав у руках усю гімназію цілісіньких п'ятнадцять років! Та що гімназію? Все місто... Під впливом таких людей, як Беликов, за останні десять-п'ятнадцять років у нашому місті стали боятися всього. Боялися голосно розмовляти, надсилати листи, знайомитися, читати книжки, боялися допомагати бідним, учити грамоті...»*

Підробуці. Характеристика, яку Буркін дає головному персонажеві твору, – гротескно загострена. Розповідач перераховує всі вияви в Беликова маніакального бажання сховатися в якийсь кокон, у захисну оболонку, захиститися від будь-яких зауважень, нарікань, підозр аж до того, що, «лягаючи спати, він укривався з головою», а служниці не тримав, бо боявся, щоб про нього нічого поганого не подумали. Відтак образ «людини в футлярі» набуває гострого сатиричного звучання. Постає дрібного чоловічка в темних окулярах на блідому, схожому на морду тхора обличчі, із запханими ватою вухами і вічним побоюванням: *«Коли хоча б чого не сталося!»* – кидає дедалі більшу й темнішу тінь на місто та його мешканців. Беликов начебто перебирає на себе роль морального судді, який вирішує що робити, а що ні. —

Після створення розгорнутого зовнішнього й внутрішнього портрета Беликова розповідач переходить до викладу анекдотичної події, яка поклала край не лише пануванню дрібного і водночас страшного тирана, а й його нікчемному життю. Це невдала спроба безтурботних місцевих пані одружити старого парубка з нещодавно прибулою до міста Варварою Коваленко, сестрою нового вчителя історії та географії. Варвара у всьому прямо протилежна Беликову: *«Вже не молода, років тридцяти... висока, струнка, чорнобрива, червонощока, – одним словом, не дівчина, а мармелад, і така спритна, гамірлива, все співає малоросійські романси і регоче».* Утім, вона «засиділася в дівках» і, певно, тому почала виявляти прихильність до дивакуватого вчителя грецької мови. *«І то сказати, для більшості наших панночок – за кого б не вийти, аби вийти»*, – коментує розповідач, додаючи, що *«в любовних справах, а особливо в одруженні, умовляння має велике значення».* Сватання могло б завершитися весіллям і зробити обох героїв нещасливими, та сталося інакше.

Одного разу Беликов зустрів брата й сестру Коваленків, що їхали на велосипедах: *«Із зеленого він став білим і немов заціпенів... Дозвольте, що ж це таке?.. Чи може мене зір обманює? Хіба викладачам гімназії і жінкам пристойно їздити на велосипеді?»* Приголомшений побаченням, герой перший раз у житті раніше йде з уроків і замість того, щоб сісти обідати, одягнувшись тепліше, вирушає до Коваленків. Там відбувається розмова із запальним і волелюбним Михайлом Коваленком, під час якої Беликов намагається роз'яснити, як непристойно вчителеві кататися на велосипеді, й нарешті обіцяє повідомити про це начальство. Цим він доводить свого співрозмовника до спалаху шаленого гніву. Той не просто виганяє «охоронця моралі» зі свого дому, а спускає його зі сходів. Свідками

ганебного падіння «людини в футлярі» стають Варвара і ще дві пані. Для Беликова це було найжахливішим, адже тепер він може стати посміховиськом для всього міста: *«Дійде до директора, попечителя, – ах, коли б чого не сталося! – намалюють нову карикатуру, і завершиться все це тим, що накажуть подати у відставку...»* Варвара, думаючи, що братів колега сам так невдало скотився зі сходів, починає голосно реготати. *«Цим розкотистим, залиivistим “ха-ха-ха” завершилося все: і сватання, і земне існування Беликова».* Через місяць він помер. У труні вчитель лежав з приємним виразом обличчя, начебто нарешті досяг свого ідеалу, опинившись навіки у футлярі.

Nota bene. Перед нами не надто типова для Чехова «рамочна» побудова оповідання. Воно складається зі вступу з поясненням, де, чому і хто розповідає цю трагікомічну історію, і закінчення з повчальним висновком: *«Беликова поховали, а скільки ще таких людей в футлярі залишилося, скільки їх ще буде!»* Тут, певно, ще раз слід наголосити на тому, що, обравши розповідачем третю особу, автор цілком природно зробив розповідь суб'єктивнішою, емоційно насиченішою, додав узагальнюючі повчальні висловлення того, хто розповідає історію, та його слухачів. 

Відтак випадок із життя, побутовий епізод у висновку оповідання набуває значення філософського узагальнення. Байдуже, що це узагальнення належить не авторові, а одному із співрозмовників. Воно не сховане в підтекст, а проголошується відверто, вголос: *«А хіба те, що ми живемо в місті, в задусі, в тісноті, пишемо непотрібні папери, граємо у вінт, – хіба це не футляр? А те, що ми проводимо все життя серед нероб, сутяг, нерозумних і бездіяльних жінок, промовляємо й слухаємо різні дурниці – хіба це не футляр?»* Утім, Чехов не був би Чеховим, якби не притлумив надто високий пафос цих слів Івана Івановича іронічним зауваженням його співрозмовника. Після слів: *«Терпіти образи, приниження, не наважуватися відверто проголосити, що ти на боці чесних, вільних людей, самому брехати, посміхатися, і все це через шматок хліба, через теплий куток, за якийсь дрібний чин, якому гріш ціна, – ні, більше так жити неможливо!»* – Буркін зауважує: *«Ну, це ви вже з іншої опери, Іване Івановичу... Давайте спати».* Однак, по суті, у своїх висновках палкий Іван Іванович правий. І дійсно, люди, не лише сучасники Чехова, а й наші сучасники не наважуються на сміливі слова й вчинки, вбивають у собі «душу живу». Можна без перебільшення стверджувати, що Чехов великою мірою солідаризується з розповідачем історії про «людину в футлярі». Не випадково він варіює важливу для себе тему «беликовщини» в трьох оповіданнях циклу, згадує це явище і в інших творах.

Оповідання «Дама з собачкою»

А. Чехов написав небагато оповідань про кохання, але майже кожне з них змальовує це почуття як найбільше щастя, муку, таїну людського існування. Найвідоміші з цих творів – «Будинок з мезоніном», «Про кохання» і «Дама з собачкою», яке ми розглянемо докладніше.

Якщо «Людина в футлярі» й «Ротшильдова скрипка» – це трагедії безнадійно змарнованого життя, то «Дама з собачкою» – драма, що завершується словами, може, ілюзорної, але надії. Початок твору обіцяє нам

досить звичайну історію курортного роману. Автор-оповідач коротко і надто виразно характеризує свого банального героя. *Дмитро Дмитрович Гуров*, заможний пан, який обіймає солідну посаду в банку, їде з Москви на відпочинок до теплої осінньої Ялти. Йому майже сорок років. Давно, ще студентом, Гуров одружився, має трьох дітей, веде звичайний спосіб життя – служба, клуб, ресторани, звані обіди тощо. Приємна зовнішність, гарні манери, невловимий чоловічий шарм роблять Гурова улюбленцем жінок, він добре почувується в їхньому товаристві. У нього була безліч любовних пригод, позбавлених найменшої шанобливості й справжнього почуття. Зневажливо називаючи жінок «нижчою расою», Дмитро Дмитрович, однак, не може прожити без них і двох днів. Свою дружину, даму емансиповану, категоричну, владну і, як вона сама себе визначає, «мислячу», Гуров не любить, навіть побоюється й через те неохоче буває вдома.

І от такий банальний пан на ялтинській набережній звертає увагу на молоду, невисоку на зріст, біляву жінку в береті, яка щодня прогулюється з білим шпидцем. Досвідчений ловелас думає: *«Якщо вона без чоловіка і без знайомих, то не зайве було б познайомитися з нею»*. А відтак знічев'я заводить з цією самотньою і сором'язливою, мов інститутка, пані курортну інтрижку. Гуров і Анна Сергіївна (так звати білявку) стають коханцями. Все відбувається як завжди. І навіть сльози жінки після «гріхопадіння», її переживання не вражають чимсь незвичним.

Однак саме тоді, коли, здавалося б, ця чергова любовна історія мала викликати в Гурова нудьгу й розчарування, стається дещо неочікуване. Він по-справжньому закохується, почувується щасливим у товаристві Анни Сергіївни, не розлучається з нею ні на годину. З нею Дмитро Дмитрович по-новому бачить море, схід і захід сонця, весь світ набуває для нього чудових, свіжих барв і ароматів. Тендітна жінка з гарними сірими очима, її наївність і щирість викликають у душі героя ніжність і любов, яких він до цієї зустрічі не знав. Проте курортний роман має закінчитися. Гурову час повертатися до Москви, а до дами з собачкою приїде чоловік, який обіймає високу посаду в місті С***.

Повернувшись додому, Дмитро Дмитрович спочатку не без задоволення поринає у вир звичного московського життя, йому здається, що ялтинська пригода скоро забудеться. Однак знову відбувається щось незвичайне: *«Минуло більше місяця, настала глибока зима, а в пам'яті було все ясно, начеб розстався він з Анною Сергіївною лише вчора... Анна Сергіївна не снилася йому, а йшла за ним всюди, як тінь, і стежила за ним. Заплющивши очі, він бачив її, як живу... На вулиці він проводжав поглядом жінок, шукав, чи немає схожої на неї...»*

Відомий афоризм стверджує: *«Розлука для кохання – як вітер для вогню, вона гасить мале і розпалює велике»*. Почуття пересічного й навіть вульгарного Гурова виявляється настільки великим і сильним, що випалює в ньому все нище, змінює його життя. Герой дивиться на все, що було його існуванням до зустрічі з Анною Сергіївною, новими очима – «віщими зіницями». Без коханої Дмитро Дмитрович гостро відчуває свою абсолютну самотність. Спроба героя поділитися зі знайомим з клубу пережитим у Криму наштотується на цілковиту байдужість. У відповідь на захоплену фразу: *«Якби ви знали, з якою чарівною жінкою я познайомився в Ялті»* – Гуров чує: *«А тоді ви мали рацію: осетрина і дійсно була з душком»*.



Психологічна точність ситуації, передана в цих коротеньких репліках, незрівнянна. Перед героєм, який пізнав кохання, розкривається безодня нерозуміння й байдужості оточення: *«Які дикі звичаї, які особи! Що за безладні ночі, які нецікаві, непомітні дні! Шалена гра в карти, обжерливість, пияцтво, повсякчасні розмови про одне й те саме. Непотрібні справи і розмови... забирають кращу частину часу, найкращі сили. І кінець-кінцем, залишається якесь куце, безкриле життя, якась нісенітниця, і відійти, і втекти не можна, начеб сидиш у божевільні або арештантських ротах»*.

Зрештою не витримавши розлуки, Гуров під незначним приводом їде до С***. Усе, що з ним там відбувається, з художнього й емоційного боку відтворено в оповіданні, мабуть, найсильніше. Сцена, коли цей статечний чоловік (у добротній шубі з бобровим коміром) годинами на морозі ходить уздовж сірого паркану навпроти будинку Анни Сергіївни, сподіваючись побачити її, написана, як і все оповідання, з типово чеховським лаконізмом. Утім, у цих рядках відчувається юнацька запаморочлива сила почуття, яке штовхає вже немолодого Ромео на авантюрну поїздку до С*** й змушує до болю в серці очікувати випадкової зустрічі з коханою. Так само блискуче відтворює письменник зустріч Гурова й Анни Сергіївни в театрі. Їхня збентеженість, їхня пристрасть, коли, нехтуючи всіма нормами пристойності, вони на очах сторонніх кидаються одне одному в обійми, їхнє безмежне хвилювання – почуття найсильніші за все те, що герої відчували досі.

З останніх сторінок оповідання читач дізнається, що Анна Сергіївна, як і обіцяла Гурову в театрі, час від часу приїздить до Москви. Вони по-тай зустрічаються в готельних номерах, живуть подвійним, болісним для обох життям.

Гуров розуміє, що він ще ніколи й нікого так не кохав. *«І тільки тепер, коли в нього голова посивіла, він покохав як слід, по-справжньому – вперше у житті. Анна Сергіївна і він любили один одного як дуже близькі, рідні люди, як чоловік і жінка, як ніжні друзі; їм здавалося, що сама доля призначила їх один для одного, і було незрозуміло, навіщо він одружений, а вона заміжня. Це були два перельотні птахи, самець і самка, яких піймали і примусили жити в окремих клітках. Вони простили одне одному те, чого соромилися у своєму минулому, вибачили все в теперішньому часі й почували, що це їхнє кохання змінило їх обох»*.

Nota bene. Фінал оповідання, як це часто буває у Чехова, відкритий. Герої не знають, як скинути з себе життєві пута. Не може визначити цього й читач. Однак в останньому реченні твору жевріє надія: *«І здавалося, що іще трохи – і рішення буде знайдено, і тоді почнеться нове, прекрасне життя; і обом було ясно, що до кінця ще далеко-далеко і що найскладніше і найважче тільки ще починається»*. Навряд чи тут ідеться про можливість подружнього життя героїв. Радше для них починається шлях духовного оновлення, якому немає кінця.

Слід зазначити, що жіночий і чоловічий образи оповідання досить типові для творчості Чехова. Так, багато героїв його прозових і драматургічних творів мають риси, притаманні Дмитру Дмитровичу Гурову. Це люди, які за звичкою живуть у болоті житейської буденності, вульгарності, але несподіваний поворот у колії щоденного існування змушує їх переглянути все своє минуле буття. Побачивши за собою пустелю, вони



або роблять невтішні висновки про свою змарновану долю, або шукають виходу, мріють про можливість іншого, повноцінного, розумного, корисного, сповненого любові життя. До перших належать такі різні люди, як уславлений професор («Нудна історія») і провінційний трунар-скрипаль («Ротшильдова скрипка»), до других – той-таки Гуров або дядя Ваня з однойменної п'єси та інші. —

Героїня «Дами з собачкою» *Анна Сергіївна фон Дідериц* (це жорстке німецьке прізвище так само не пасує жінці, як і її чоловік, лакейська вдача котрого викликає в неї відразу) втілює риси найпривабливіших жіночих образів Чехова. Певно, саме такі жінки йому найбільше подобалися. Уміння любити свого обранця, розуміти його, захоплюватися ним, тонкість душевних поривань, щирість та інтелігентність без самовпевненості, нав'язливої повчальності, командного тону – ось що приваблює чеховських героїв у жінках. Можливо, нині, за часів переможного фемінізму, коли жіноцтво часто переймає обов'язки чоловіків, героїні Тургенєва й Чехова – прозоро-ніжні, як квітки анемони, здаються немодними, несучасними. Однак недосяжний ідеал «вічно жіночого» залишає в душі ностальгію, тугу за тим, що безжально винищує сучасна цивілізація.

Сюжет твору – це шлях оновлення героя через справжнє почуття до жінки. Він міг би стати сюжетом роману, але сила Чехова саме в тому, що на сторінках невеличкого оповідання він зумів розповісти про конфлікти життя, про людські пристрасті та духовне переродження, словом, про все, що хотів, і жанр роману для цього був йому не потрібен.

У «Дамі з собачкою», по суті, два оповідні голоси: авторський – спокійний, відсторонений, з нотками іронії – та дуже різний за емоційною насиченістю голос Гурова. Його думки, почуття, сприйняття того, що з ним і навколо нього відбувається, письменник передає через внутрішній монолог або невластне прямою мовою, тобто тим же внутрішнім монологом, з коментарем, поясненням авторських слів. Голос Гурова під час оповіді змінюється, із самовдоволено-спокійного, безбарвно врівноваженого стає дедалі схвильованішим. Кохання дарує герою прозріння, він починає усвідомлювати ницість свого існування, жілюгідність усього, чим живуть люди його оточення, і в його думках з'являються емоційно забарвлені, різкі, гнівні слова. Так само в міру моральних змін, що відбуваються в душі Гурова, з авторського голосу зникає іронія, він стає співчутливим, часом навіть патетичним.

Nota bene. Суттєву роль в історії кохання героїв оповідання відіграють, як це характерно для Чехова, описи природи. Перед читачем постають картини осіннього Криму з його «морем, горами, хмарами, широким небом»; і зимової засніженої Москви – «приємно бачити білу землю, білий дах, дихається м'яко, славно... біля старих лип і беріз, білих від інею»; і, нарешті, міста С***, у якому запам'ятовується лише сірий парк навпроти дому Дідериців на Старо-Гончарній вулиці. Письменник змальовує природу небагатьма штрихами, використовує кілька барв, називає лише кілька знакових предметів, наприклад море, гори, кипариси. Вони, по суті, не мають самостійного значення, а передають настрій персонажів, наголошують на ньому. Так, ялтинську природу Гуров бачить по-різному. Напередодні кульмінаційної сцени в номері готелю його



збудження й неспокій передаються, зокрема, через відчуття задухи, спраги, «а на вулицях вихором несло пил, зривало капелюхи». Пізніше, коли почуття героїв сягає гармонії, сидячи з коханою на лаві в Ореанді, Гуров бачить Ялту «крізь ранішній туман, на вершинах гір нерухомо стояли білі хмари. Листя не ворухилось на деревах, цвірчали цикади, одноманітний, глухий шум моря, що долинав знизу, говорив про спокій, про вічний сон, який чекає нас». Філософський настрій чоловіка, народжений відчуттям повноти життя, підсилюється одвічним спокоєм природи, зливається з ним. Повернувшись з курорту, Гуров спочатку радіє тому, що бурхливий роман закінчився, хвилювання й пристрасті позаду, звична московська морозна зима його тішить, а засніжені липи й берези «ближчі до серця, ніж кипариси і пальми, поблизу них вже не хочеться думати про гори і море».

Важливою в оповіданні є також роль скупо змальованих і наділених емоційною функцією інтер'єрів. Це й номер в ялтинському готелі, і московська квартира Гурова, і театр в місті С***. Кількома словами Чехов уміє створити настрої місця дії: «Удома, у Москві, все було по-зимовому, топили печі, і ранками, коли діти збиралися до гімназії і пили чай, було темно, і нянька ненадовго світила світло». —

Під пером Чехова історія, що починається як банальний адюльтер, перетворюється на оповідь про велике кохання. Дуже гарно про це чудове перетворення сказала сучасна російська письменниця Т. Толстая: «З чеховським героєм відбувається метаморфоза без будь-якої причини, без будь-якого пояснення, ні через що. Ця найбільша й таємнича правда, яка відома, певно, кожному, не може бути пояснена нічим, крім втручання сил метафізичних, духовних, тих, що вищі за нас, тих, що можуть, невидимі, "постукати у двері". "Нічим особливим не прикметна" Анна Сергіївна, яка незрозуміло чому покохала Гурова й замінила йому весь світ, — один з найпрекрасніших і найбільш хвилюючих персонажів у літературі, а оповідання "Дама з собачкою" справедливо вважається шедевром. Хоча що в ньому такого відбувається? Та нічого, крім дива... Таємниця в тій метаморфозі, у тому перетворенні, у тому незрозумілому й безпричинному, що сталося з героями, і особливо те, що Чехов цю таємницю також не описує. Він не може її описати, не в змозі, як не здатний, не спроможний жоден з найгеніальніших письменників. Бо це Диво, це вище за будь-яке розуміння і описати його не можна».

Загальний розгляд трьох чеховських оповідань мав на меті показати своєрідність новелістики письменника, глибину її змісту; емоційну силу й етичну наснагу, новаторство художньої манери, стилю, які досить повно виявилися у цих характерних для Чехова творах малої прози.



ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ

І рівень

Хто з названих нижче письменників поєднував письменницьку й лікарську діяльність?

А. Е. Золя.

Б. О. Уайльд.

В. А. Чехов.

II рівень

Як ви розумієте зміст висловлювання А. Чехова про те, що треба щодня *«по краплині вичавлювати із себе раба»*? Розкрийте зв'язок між цією тезою та тематикою і сюжетикою чеховських оповідань.

III рівень

Схарактеризуйте зображений А. Чеховим соціально-психологічний тип «людини у футлярі». Розкрийте символічний зміст образу «людини у футлярі». У чому, на вашу думку, полягає трагікомізм становища такої людини?

IV рівень

Розкрийте гуманістичний зміст творчості А. Чехова. Чим проза цього митця відрізняється від прози видатних російських реалістів Ф. Достоевського й Л. Толстого?

Робота в парах. Підготуйте спільну презентацію найцікавішого для вас твору А. Чехова (із розглянутих у цьому розділі).

Тема реферату: *«Сміх і сльози в прозі А. Чехова».*

ЗАПИТАННЯ І ЗАВДАННЯ ДЛЯ УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИВЧЕНОГО

1. Дайте стисло характеристику розвитку прози на межі XIX–XX ст. Назвіть найвидатніших прозаїків цього часу.
2. З'ясуйте значення термінів «натуралізм», «імпресіонізм», «неоромантизм».
3. Розкрийте значення творчості Е. Золя для становлення натуралістичного напрямку.
4. Визначте особливості задуму й загальної побудови епопеї Е. Золя «Ругон-Маккари». Яку роль у загальному складі «Ругон-Маккари» відіграє роман «Кар'єра Ругонів»?
5. Яких висновків стосовно людської природи й стану суспільства доходить Е. Золя, аналізуючи долю центральних персонажів роману «Кар'єра Ругонів»?
6. Чим епопея «Ругон-Маккари» Е. Золя відрізняється від «Людської комедії» О. де Бальзака?
7. Яка мистецька течія справила визначальний вплив на творчість О. Уайльда? Обґрунтуйте свою відповідь.
8. Які фантастичні елементи наявні в сюжеті роману «Портрет Доріана Грея»?
9. Розкрийте причини моральної деградації й фізичної загибелі Доріана Грея.
10. Як, на вашу думку, слід тлумачити роман «Портрет Доріана Грея» – як виправдання естетизму чи, навпаки, як його заперечення? Доведіть свою думку.
11. Чому «Портрет Доріана Грея» називають інтелектуальним романом?
12. Які особливості декадентської культури відобразилися в романах «Кар'єра Ругонів» Е. Золя та «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда?

ПІДСУМКИ

Запитання і завдання для самоконтролю, загальнення та систематизації вивченого

I. Теоретична розминка

1. Дайте визначення понять «реалізм», «натуралізм», «неоромантизм», «символізм», «естетизм», «декаданс», «верлібр», «парадокс», «сугестія», «символ», «соціально-психологічна проза», «роман», «інтелектуальний роман».
2. Які жанрово-тематичні різновиди роману XIX ст. вам відомі? Представте їх конкретними прикладами.
3. Які з романів, прочитаних вами в 10-му класі, поєднують у собі кілька жанрово-тематичних різновидів? Аргументуйте свою відповідь.
4. Як ви вважаєте, чому верлібр відноситься до лірики?
5. Хто з відомих вам письменників широко використовував прийом парадокса? З якою метою?
6. Чим епопея відрізняється від роману?
7. Хто з відомих вам поетів застосовував у своїй творчості можливості сугестивного впливу на читача?

II. Орієнтування на мапі історико-літературного процесу XIX ст.

1. Встановіть відповідність між письменниками та напрямками й течіями, з якими вони були пов'язані (у відповіді зафіксуйте також випадки наявності ознак різних напрямів і течій у творчості одного митця).

<i>Бальзак</i>	
<i>Достоевський</i>	<i>натуралізм</i>
<i>Діккенс</i>	<i>символізм</i>
<i>Золя</i>	<i>реалізм</i>
<i>Уайльд</i>	<i>романтизм</i>
<i>Бодлер</i>	<i>імпресіонізм</i>
<i>Рембо</i>	<i>естетизм</i>
<i>Некрасов</i>	

2. Які жанри домінували в реалізмі XIX ст.? Чому?
3. Які течії та стилі розвивалися в поезії другої половини XIX ст.?
4. З яким напрямом генетично пов'язані натуралізм та імпресіонізм? Поясніть цей зв'язок.
5. На ґрунті якого напрямку розвинулися неоромантизм і символізм? Аргументуйте свою відповідь.
6. Назвіть письменників, які у своїй творчості розробляли принципи психологічного аналізу (психологізму).
7. Назвіть поетів, які належали до знаменитої «четвірки» видатних європейських символістів.

III. Назвіть авторів творів і збірок

«Гобсек», «Квіти зла», «Кар'єра Ругонів», «Листя трави», «Злочин і кара», «Червоне і чорне», «Пригоди Олівера Твіста», «Голосівки», «На



смерть Шевченка», «Поетичне мистецтво», «Портрет Доріана Грея», «Анна Кареніна».

IV. Упізнайте автора за деталями його портрета

Цей автор...

- ...обстоював пріоритет соціальної значущості поетичної творчості й прагнув поставити свою поезію на службу знедоленим.
- ...віддав поетичній творчості усього чотири роки свого життя, після чого назавжди залишив літературу, а згодом і Європу.
- ...брав участь у завойовницьких походах Наполеона, зокрема й у війні з Росією.
- ...за участь у зібраннях політичного товариства був засуджений до страти, яку в останню мить замінили десятирічною каторгою, що справило значний вплив на його подальшу творчість.
- ...мав яскравий акторський талант, який виявлявся під час публічних читань, що незмінно завершувалися оваціями.
- ...намагаючись реалізувати програму самовдосконалення, прагнув максимально наблизитися до народного й природного життя, а його вчення та практичні кроки надихнули багатьох співвітчизників піти таким самим шляхом.
- ...наприкінці свого життя відвідав Україну, де одружився з хазайкою маєтку, розташованого неподалік від Бердичева.
- ...провокував «добропорядну» публіку своєю епатажною поведінкою, акцентованим естетизмом і обурливими парадоксами.

V. Упізнайте літературного героя

Цей герой...

- ...пожертвував своєю душею заради збереження вроди.
- ...скоїв тяжкий злочин заради того, щоб апробувати власну «теорію».
- ...спромігся зробити в Парижі блискучу кар'єру й завоювати серце столичної світської левиці, однак «зірвався», скоївши злочин, за який був засуджений до страти.
- ...народившись у притулку для бідних, зазнав численних випробувань, з яких, утім, вийшов з гідністю й честю.
- ...будучи одним з найзаможніших мешканців Парижа, вирізнявся неймовірною скнарністю.

VI. Узагальнюючі запитання

1. У чому полягають особливості стендалівського психологізму?
2. У чому полягає унікальність і масштабність задуму «Людської комедії» О. де Бальзака?
3. На які засади спиралася система моральних цінностей, що її утверджував Ч. Діккенс у своїх творах?
4. Розкрийте функції портретів, інтер'єрів, описів міст і природи у творах прозаїків-реалістів.
5. Що надає творам Ф. Достоевського філософського виміру? Обґрунтуйте свою відповідь прикладами з відомих вам творів.
6. Встановіть зв'язок між трагічним розвитком історії кохання Анни Кареніної та морально-філософськими поглядами Л. Толстого. Як ви



оцінюєте рішення письменника привести цю історію до трагічної розв'язки? Який фінал цього роману запропонували б ви?

7. Чому Ш. Бодлера вважають пізнім романтиком і предтечею символізму?

8. У чому полягає естетичне новаторство Некрасовської лірики?

9. Поясніть, чому лірика В. Вітмена вважається прологом до поезії ХХ ст., а сам поет – предтечею авангардистів цієї доби.

10. На прикладах окремих творів А. Рембо й П. Верлена розкрийте принципи символізму.

11. Які концепції натуралізму втілилися в романі «Кар'єра Ругонів» Е. Золя? А в яких моментах твору простежується відхилення письменника від натуралістичних принципів?

12. Розкрийте зв'язок між романом «Портрет Доріана Грея» і декадентською культурою.

13. Які з творів, прочитаних у 10-му класі, справили на вас найсильніше враження? Чому?

СЛОВНИК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

Верлібр (франц. *vers libre* – вільний вірш) – вірш, що не має метра й рими і відрізняється від прози тільки членуванням на віршові відрізки.

Декаданс (франц. *decadence*; від пізньолат. *decadentia* – занепад) – культурний феномен межі XIX–XX ст., якому притаманний специфічний умонастрій «кінця століття». Його серцевину становить «потяг до занепаду», перетворений на джерело витончених переживань, поєднаних з естетством, «служінням красі» й відмовою митців від суспільних і моральних зобов'язань. Характерним для декадансу є все присмеркове, позначене хворобливістю і згасанням, що розцінюється як вершина витонченості й одуховленості. Позбавлений власної художньої системи, декаданс використовував виражальні засоби, витворені тогочасними напрямками й течіями – натуралізмом, імпресіонізмом, неоромантизмом, символізмом тощо. При цьому декаданс не слід закріплювати за певною течією, «ніхто і ніщо не вкладається в нього цілком, але серед видатних майстрів літератури й мистецтва є багато до нього належних» (О. Михайлов).

Епопея (грец. *epopoia*; від *epos* – слово, оповідь і *poieō* – творю) – значний за обсягом і монументальний за формою твір епічного характеру, в якому широко й багатоспектно відображається епохальний злам у духовному та соціоісторичному житті нації (або кількох націй). Прикладами найвидатніших епопей у зарубіжній літературі XIX ст. є «Людська комедія» О. де Бальзака, «Війна і мир» Л. Толстого, «Ругон-Маккари» Е. Золя.

Естетизм – течія в культурі й мистецтві межі XIX–XX ст., витоки якої сягають романтизму. Представники цієї течії висували на передній план естетичні цінності мистецтва, зображення краси в досконалості її форм, нерідко – за рахунок згортання змістового компоненту твору. З естетизмом була пов'язана творчість угруповання прерафаелітів на чолі з поетом і художником Д.Г. Россетті й Дж. Рескіним, мистецтво раних символістів і прихильників «чистого мистецтва». Художні принципи тих, хто належав до естетизму, були досить суперечливим явищем, що поєднувало елементи, здавалося б, непоєднувані – гедонізм та ідеалізм. Проте і в теорії, і на практиці єдиним, цілісним у цих митців було заперечення цінностей вікторіанського суспільства, його самовдоволеної обмеженості, несвободи, фарисейства, громадського цькування інакомислячих тощо. Вони воювали проти так званої офіційної суспільної opinio, яку О. Уайльд визначив як «спробу організувати громадське невігластво, піднести його до значення фізичної сили».

Імпресіонізм (франц. *impressionisme*; від *impression* – враження) – напрям у літературі та мистецтві межі XIX–XX ст. Стрижнем імпресіоністичного художнього бачення є «культ враження» з притаманною йому самоцінністю безпосередніх мінливих відчуттів. Художній образ, як правило, будується на недомовках і натяках; замальовкам властиві фрагментарність і етюдність; оповідь забарвлена ліричною стихією.

Художня система імпресіонізму запрограмована не на раціональне осмислення та аналіз життєвих форм і явищ, як у системі реалістичній, а на їхнє чуттєве сприйняття, на враження й передчування. Митці-імпресіоністи задовольняються чуттєвим образом, «передоручаючи» його осмислення й аналіз

глядачеві або читачеві. Для них важливо передати своє бачення і відчуття явища, а не те, що вони про нього думають.

Літературний імпресіонізм зазнав значного впливу живописного, але стосується це передусім імпресіоністичної прози, яка справді вчилася в живопису й «перекладала» його художню мову своєю – словесною, тимчасом як імпресіоністична поезія більше орієнтувалася на музику й музикальність.

Інтелектуальний роман – роман, сконцентрований на актуальних для певної доби інтелектуальних і загальнокультурних проблемах, нерідко оздоблений відповідними дискусіями або висловлюваннями, насичений складним інтелектуальним підтекстом, створюваним алюзіями, посиленнями на різноманітні літературні, мистецькі, філософські та інші твори.

Натуралізм – напрям у літературі та мистецтві, що набув свого поширення на межі ХІХ–ХХ ст. і характеризувався настановами на фотографічно точне відтворення дійсності та осмислення особистості крізь призму її біологічної та соціальної зумовленості. Натуралісти прагли перенести у художню творчість принципи наукового дослідження, наполягаючи на тотожності письменницької творчості праці вченого. Натуралізм сформувався у Франції, де мав свого головного теоретика й надзвичайно продуктивного практика Е. Золя, а також талановитих письменників – братів Е. і Ж. Гонкурів, А. Доде та інших.

Неоромантизм (від грец. *neos* – новий і *романтизм*) – умовна назва естетичних тенденцій, що виникли в літературі на межі ХІХ–ХХ ст. Представники неоромантизму, як і їхні попередники – романтики першої половини ХІХ ст., заперечували прозу «обивательського життя», оспівували мужність, подвиги, романтику пригод, часто обираючи тлом для своїх сюжетів екзотичні країни. Характерний для неоромантизму герой – непересічна сильна особистість, нерідко наділена рисами «надлюдини»; вигнанець, що протистоїть більшості; шукач романтики й пригод. Сюжетам неоромантичних творів притаманні гостра напруженість, елементи небезпеки, боротьби, фантастики. Неоромантичні тенденції простежуються у творчості Джозефа Конрада, Р. Кіплінга, Р.Л. Стівенсона, А. Конан Дойла, Е.Л. Войнич, Г. Ібсена, Джека Лондона, М. Гумільова та інших письменників.

Парадокс (від грец. *paradoxos* – дивний) – вислів або судження, що суперечить загальноприйнятій думці, традиційним поглядам або здоровому глузду. Парадокс найчастіше має дотепну форму й належить до царини комічного.

Поліфонія (від грец. *polys* – численний та *phone* – звук) – буквально: багатоголосся, багатозвучність. Термін «поліфонія» був запозичений з музикознавства М. Бахтінін, який у монографії, присвяченій поетиці Ф. Достоєвського, розробив теорію «поліфонічного» роману й дав характеристику особливого типу художнього мислення, що відрізняється від традиційного «монологічного». Нині цей термін вживається для опису найрізноманітніших явищ літератури та мистецтва.

Психологізм – художнє відтворення внутрішнього світу людини, її емоцій, думок, внутрішньої боротьби тощо.

У літературі відомі два основних види психологізму – *об'єктивний* і *суб'єктивний*, залежно від точок, з яких ведеться у твори оповідь, – зовнішньої,



об'єктивної, чи внутрішньої, суб'єктивної. Відповідно в першому випадку оповідь ведеться від третьої особи, а в другому – від першої, тут суб'єкт дії і розповідач зливаються. Домінуючим засобом об'єктивного психологізму є *психологічний аналіз*, тобто аналітичне авторське відтворення процесів, що відбуваються у внутрішньому світі персонажів, у їхньому духовному й душевному житті, у свідомості й підсвідомості. Саме до цього типу психологізму вдавався Стендаль.

Реалізм – літературно-художній напрям, який остаточно сформувався приблизно в середині XIX ст. і розробив принципи аналітичного осмислення дійсності та життєво достовірного її зображення в художньому творі. Реалізм розкривав сутність життєвих явищ через змалювання героїв, ситуацій та обставин, «узятих із самої дійсності». Письменники цього напрямку досліджували зовнішні (конкретні соціально-історичні) та внутрішні (психологічні) чинники описуваних ними подій, втілювали в персонажах не лише індивідуальні людські характери, а й типові риси представників певних суспільних верств (саме завдяки реалізму виникло уявлення про соціально-психологічні типи). Глибокий аналіз у реалістичних творах поєднувався з гострою критикою суспільного життя, порушенням моральних і філософських проблем. З реалізмом XIX ст. пов'язані імена Стендаля, О. де Бальзака, П. Меріме, Г. Флобера, В. Теккерея, Ш. Бронте, Ч. Діккенса, І. Гончарова, І. Тургенева, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, А. Чехова, М. Некрасова, Т. Фонтане, Марка Твена та інших письменників.

Роман – великий епічний жанр, який набув значного поширення в літературі XIX ст. (хоча зародження цього жанру відноситься ще до часів античності). Роман відтворює життя в усій його повноті та розмаїтті. В основу роману найчастіше покладено зображення долі героя (або кількох героїв) упродовж тривалого часу, інколи – навіть кількох поколінь. Події, пов'язані з долею персонажів, зазвичай розгортаються на широкому історичному й суспільному тлі. Характер людини в романі відтворюється в його зв'язку з соціально-історичним середовищем. Жанр роману дозволяє передати найбільш глибокі й складні процеси життя, порушити проблеми загальнолюдського значення, приділити пильну увагу процесу формування й еволюції особистості.

У реалістичній літературі з'явилося багато відгалужень романного жанру, які нерідко називають жанрами, хоча точніше було б визначити їх як жанрові різновиди роману. Так, *соціально-побутовий роман* має на меті дослідження процесів соціального життя, повсякденної дійсності, звичаїв і уявлень, характерних для суспільства (або його прошарків) за певної доби. У центрі уваги *психологічного роману* знаходиться внутрішній світ особистості в його зумовленості конкретними історико-суспільними чинниками. У рамках *соціально-психологічного роману* відбувається поєднання й взаємодія тенденцій, притаманних соціально-побутовому та психологічному. У деяких реалістичних творах до цих аспектів додається широка філософська проблематика, що надає підстави визначити їх як *філософські романи*.

Символ (від грец. *sýmbolon* – знак, ознака) – універсальна естетична категорія, образ, наділений значенням, не тотожним змістові самого образу. На відміну від алегорії, значення символу не піддається однозначному формулюванню і є багатомірним за визначенням; відтак його дешифрування потребує активної участі читача.



Символізм (від франц. *symbolisme*; грец. *symbolon* – знак, ознака) – художній напрям у мистецтві й літературі межі XIX–XX ст. Його засадничою ознакою є «символізація» художнього мислення, внаслідок якої явища дійсності набувають характеру «знаків» певних душевних станів, настроїв, ідей тощо, тобто перетворюються на *символи*, котрі є важливим засобом творення художньої образності. Характерний художній принцип символізму полягає у виявленні «відповідностей» і аналогій між різноманітними явищами. Основи символістського напрямку остаточно сформувалися у творчості П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, Е. Верхарна.

Соціально-психологічна проза – одне з найяскравіших досягнень реалізму XIX ст., у якому реалізувалася характерна для цього напрямку настанова на ретельний аналіз суспільного життя і внутрішнього світу особистості. Від початку формування реалізму в ньому розвивалися дві течії: *соціологічна*, що акцентувала увагу на дослідженні суспільства як певної цілісності (Бальзак), та *психологічна*, першорядним об'єктом дослідження якої була особистість, вписана в конкретний історико-суспільний контекст (Стендаль). Результатом їхньої взаємодії та взаємозбагачення в межах літературного процесу стало формування потужного пласта реалістичної соціально-психологічної прози з притаманною їй системою пріоритетів, естетикою та поетичальною специфікою. Найвизначнішими творцями цієї прози вважаються О. де Бальзак, Стендаль, Г. Флобер, В. Теккерей, Ч. Діккенс, Л. Толстой, Ф. Достоевський, І. Тургенев, І. Гончаров, Г. Джеймс та інші.

Одним з найхарактерніших явищ соціально-психологічної прози є жанр *соціально-психологічного роману*, який набув надзвичайного поширення в реалістичній літературі XIX ст.

Сугестія (лат. *suggestio*; від *suggero* – навчаю, навіую) – навіювання емоцій, думок, душевних станів.

«Чисте мистецтво» (або «мистецтво для мистецтва») – назва низки естетичних концепцій, що утверджували самоцінність художньої творчості, її незалежність від політичних, ідеологічних, соціальних та інших зовнішніх чинників. Теорія «чистого мистецтва» сформувалася в середині XIX ст. як реакція на прагматизм капіталістичного суспільства, з одного боку, та на приписи соціально орієнтованої літератури – з іншого. Представники поезії «чистого мистецтва» були підкреслено зосереджені на «вічних» (тобто незалежних від диктату соціальної дійсності) темах: природи, краси, мистецтва тощо.

ЗМІСТ

Путівник до підручника	3
------------------------------	---

ЧАСТИНА ПЕРША З ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ

Загальна характеристика літератури XIX ст. Реалізм як напрям у світовій літературі	6
Сторінками історії літератури. Панорама французької прози середини XIX ст.	15
ФРЕДЕРІК СТЕНДАЛЬ	21
«...Він жив, писав, кохав»	22
Віхи життя, віхи творчості	22
Відкрита книга. Роман «Червоне і чорне»	28
Скарбниця філолога. Роман «Пармський монастир»	36
ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК	40
Дослідник законів і звичаїв суспільства	41
Віхи життя, віхи творчості	41
Відкрита книга. Повість «Гобсек»	49
Скарбниця філолога. Роман «Батько Горіо»	53
Сторінками історії літератури. Панорама англійської прози середини XIX ст.	58
ЧАРЛЗ ДІККЕНС	63
З «великими сподіваннями» в серці	64
Віхи життя, віхи творчості	64
Відкрита книга. Роман «Пригоди Олівера Твіста»	69
Скарбниця філолога. Роман «Великі сподівання»	77
Сторінками історії літератури. Панорама російської прози другої половини XIX ст.	82
ФЕДІР ДОСТОЄВСЬКИЙ	89
Знавець таємниць людської душі	90
Віхи життя, віхи творчості	91
Відкрита книга. Роман «Злочин і кара»	96
Скарбниця філолога. Роман «Ідіот»	108
ЛЕВ ТОЛСТОЙ	115
Проповідник духовного самовдосконалення	116
Віхи життя, віхи творчості	116
Відкрита книга. Роман «Анна Кареніна»	122
Скарбниця філолога. Роман-епоса «Війна і мир»	132

ЧАСТИНА ДРУГА ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСЬКІ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЇ СЕРЕДИНИ – ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини – другої половини XIX ст.	142
МИКОЛА НЕКРАСОВ	149



«Муза помсти і печалі»	150
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	150
<i>Відкрита книга. Золоті розсипи поезії М. Некрасова</i>	152
<i>Скарбниці філолога. Знакові постаті російської поезії ХІХ ст.:</i>	
Ф. Тютчев, А. Фет	160
ВОЛТ ВІТМЕН	171
Трубадур нового світу й нової поезії	172
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	173
<i>Відкрита книга. Зі збірки «Листя трави»</i>	175
ШАРЛЬ БОДЛЕР	181
«Знедолений, який узяв на себе всі гріхи цього світу»	182
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	182
<i>Відкрита книга. Зі збірки «Квіти зла»</i>	184
<i>Сторінками історії літератури. Літературний процес на межі ХІХ–ХХ ст. Символізм як літературний напрям.</i>	
Нові пошуки в поезії	193
ПОЛЬ ВЕРЛЕН	202
«Найперше – музика у слові!»	203
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	203
<i>Відкрита книга. «Пейзажі душі» П. Верлена</i>	204
АРТЮР РЕМБО	214
Метеор європейської поезії	215
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	215
<i>Відкрита книга. Поетичні блукання Рембо</i>	217
<i>Скарбниці філолога. Художні відкриття С. Малларме</i>	223

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

РОМАН РАНЬОМОДЕРНІСТСЬКОЇ ДОБИ

Загальна характеристика прози на межі ХІХ–ХХ ст.	228
ЕМІЛЬ ЗОЛЯ	232
Натураліст з душею романтика	233
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	233
<i>Відкрита книга. Роман «Кар'єра Ругонів»</i>	240
ОСКАР УАЙЛЬД	252
Герой декадентської доби	253
<i>Віхи життя, віхи творчості</i>	254
<i>Відкрита книга. Роман «Портрет Доріана Грея»</i>	258
<i>Скарбниці філолога. Майстерність Чехова-прозаїка</i>	266
Підсумки	279
Словник літературознавчих термінів	282

Світова література : підруч. для 10 кл. загальноосвіт. навч. закл. :
С24 академ. рівень, проф. рівень / Д.С. Наливайко, К.О. Шахова, Є.В. Во-
лощук [та ін.]. – К. : Генеза, 2010. – 288 с. : іл.

ISBN 978-966-11-0001-4.

Підручник, що ознайомлює з визначними явищами світової літератури середини XIX ст. та межі XIX–XX ст., написано відповідно до чинної навчальної програми для 10 класу (академічний рівень, профільний рівень).

Видання містить оглядові статті, що репрезентують провідні тенденції літературного процесу XIX ст. та висвітлюють особливості розвитку світової поезії і прози в зазначений період; нариси про життя і творчість видатних майстрів слова XIX ст.; інтерпретації художніх творів, вивчення яких передбачено програмою. Методичний апарат підручника спрямований на різнобічне висвітлення програмового матеріалу, розвиток критичного мислення та творчих здібностей учнів.

ББК 83.3(0)я721

Навчальне видання

НАЛИВАЙКО Дмитро Сергійович
ШАХОВА Кіра Олександрівна
ВОЛОЩУК Євгенія Валентинівна
НАГОРНА Наталія Мефодіївна
КИСЕЛЬОВА Людмила Олександрівна
БІЛИК Наталія Дмитрівна

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 10-го класу
загальноосвітніх навчальних закладів

Академічний рівень, профільний рівень

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

Завідуюча редакцією мови та літератури *Наталія Заблоцька*

Редактор *Олександра Тищенко*

Художнє оформлення *Юлії Конопко*

Технічний редактор *Валентина Олійник*

Коректори *Алла Кравченко, Інна Іванюш*

Комп'ютерна верстка *Клари Шалигіної*

Формат 70×100/16. Умовн. друк. арк. 23,4. Обл.-вид. арк. 23,06.

Наклад 5000 прим. Вид. № 1047. Зам. № м-112.

Видавництво «Генеза», вул. Тимошенка, 2-л, м. Київ, 04212.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців серія ДК № 25 від 31.03.2000 р.

Віддруковано в Україні.