



СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА



УДК 373.5:82(1-87).09+82(1-87).09](075.3)

ББК 83.3(0)я721

К 56

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

Наукову експертизу проведено в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Психолого-педагогічну експертизу проведено в Інституті педагогіки НАПН України.

Експерти, які здійснювали експертизу:

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

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

Касенко Н. Г., відділ освіти Новоукраїнської районної державної адміністрації Кіровоградської обл., методист;

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

УМОВНІ ПОЗНАЧЕННЯ:



— запитання та завдання для академічного та профільного рівнів;



— запитання та завдання для профільного рівня.

Ковбасенко Ю. І.

К 56

Світова література: Підручн. для 10 кл. загальноосвіт. навч. закладів (академічний рівень, профільний рівень). — К. : Грамота, 2010. — 320 с. : іл.

ISBN 978-966-349-268-1

Підручник повністю відповідає програмі зі світової літератури для профільних 10 класів (академічний рівень, профільний рівень). У ньому розглянуто провідні тенденції розвитку літературного процесу XIX ст. (епохи реалізму та раннього модернізму), а також життєвий і творчий шлях та ідейно-художні особливості творів Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Дікенса, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Некрасова, В. Вітмена, Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, Е. Золя та О. Уайльда.

Наявність обов'язкового та додаткового літературознавчого й культурологічного матеріалу допоможе учням ефективно підготуватися до різноманітних форм поточного та підсумкового моніторингу (у т. ч. ЗНО).

УДК 373.5:82(1-87).09+82(1-87).09](075.3)

ББК 83.3(0)я721

ISBN 978-966-349-268-1

© Ковбасенко Ю. І., 2010

© Видавництво «Грамота», 2010

ЗМІСТ

З ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ

ХІХ століття: штрихи до історико-культурного портрета	4
Доба реалізму в європейській літературі	14
Стендаль . Роман «Червоне і чорне»	29
Оноре де Бальзак	74
Цикл творів «Людська комедія»	79
Повість «Гобсек»	87
Чарльз Діккенс . Роман «Пригоди Олівера Твіста»	103
Федір Достоєвський . Роман «Злочин і кара»	143
Лев Толстой . Роман «Анна Кареніна»	191

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

Загальна характеристика провідних шляхів розвитку поезії середини ХІХ ст.	217
Микола Некрасов	220
«Тройка»	225
«Учора в шостій на Сінну...»	226
«Роздуми біля парадного під'їзду»	227
«На смерть Шевченка»	229
Волт Вітмен	232
Збірка «Листя трави»	234
Шарль Бодлер	247
Збірка «Квіти зла»	252

Із поезії французького символізму

Імпресіонізм і символізм як мистецькі явища останньої третини ХІХ — початку ХХ ст.	261
Поль Верлен	266
«Так тихо серце плаче...»	268
«Мистецтво поетичне»	269
Артур Рембо	273
«Відчуття»	276
«П'яний корабель»	277
«Голосівки»	279

РОМАН РАНЬНОМОДЕРНІСТСЬКОЇ ДОБИ

Еміль Золя . Роман «Кар'єра Ругонів»	282
Оскар Уайльд . Роман «Портрет Доріана Грея»	299
Словник літературознавчих термінів	316

З ЛІТЕРАТУРИ РЕАЛІЗМУ

ХІХ століття: ШТРИХИ ДО ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПОРТРЕТА

Від усіх попередніх ХІХ ст. відрізнятиметься точним і проникливим зображенням людського серця.

Стендаль

Сутінки Просвітництва

ХІХ ст. в історії людства було епохою настільки ж доленосною, наскільки динамічною та суперечливою. Розпочиналося воно під гуркіт наполеонівської артилерії, який чули Африка і Європа, Берлін і Москва, Аустерліц і Ватерлоо. Багато людей тоді ще вірили в те, що Бонапарт, цей «нікому не відомий бідний лейтенант, зробився володарем світу за допомогою тільки своєї шпаги» (*Стендаль*, «Червоне і чорне»). Проте, досягши влади, палкий поборник свободи й ворог монархії став імператором, тобто монархом! Красиві лозунги обернулися на кривавий терор, а «засновані “перемогою розуму” суспільні й політичні установи виявилися злою, сміховинною карикатурою на блискучі обіцянки просвітників».

Після поразки Наполеона (1815) до Парижа разом із військами антинаполеонівської коаліції (як тоді жартували — «в багажі союзників») повернулися Бурбони — члени королівської династії, що правила до Великої французької революції. Королем став Людовік XVIII. А одночасно з ними до країни повернулися також численні емігранти-аристократи, які свого часу втекли від революціонерів і втратили не лише маєтності, а й привілеї.

Аристократи-емігранти «нічого не забули, але нічому й не навчалися», тож вони їхали додому з неприхованим прагненням помститися своїм кривдникам і негайно повернути не лише маєтки, а й колишню, нічим не обмежену абсолютну владу. Саме ті непрості для Франції часи зображені в романі Стендаля «Червоне і чорне» і повісті Оноре де Бальзака «Гобсек».



Анн Луї Жироде де Русі Тріозон.
Імператор Наполеон.
Кінець ХІХ ст.

На початку XIX ст. перемога капіталізму над феодалізмом у більшості розвинутих країн світу ставала чимдалі очевиднішою. На зміну панування монархів і аристократів у Європі й США йшла влада «пана Дуката», «грошового мішка», яка триває й донині. Це був глобальний ідейно-політичний злам, незмірно більший, аніж загибель античного світу. Адже антична європейська цивілізація охоплювала переважно територію країн Середземномор'я та їх сусідніх колоній, натомість феодалізм поширився практично на половину земної кулі.

Просвітники боролися проти споконвічного гніту аристократів, але нове гноблення — не феодальне, а капіталістичне — виявилось не легшим за старе. Ідейні натхненники боротьби за «свободу, рівність і братерство» виступали проти безроздільного панування церкви над життям людини та суспільства, але новий тягар «золотого теляти», гніт виснажливої гонитви за наживою виявився нічим не кращим за релігійний. Та він, власне, і перетворився на «нову релігію», яку сповідували й сповідують мільйони людей у всьому світі.

Просвітники боролися за рівність усіх людей перед законом, а натомість несподівано отримали безмежну «любов до стягання без жодної мети, стягання задля стягання» (І. Карпенко-Карий), яка своєрідно «урівняла» представників усіх суспільних станів і верств. Так, саме прагнення до збагачення «зрівняло» і старого неосвіченого теслю Сореля, і провінційного аристократа, мера міста Вер'єра пана де Реналья, і викладачів, і учнів духовної семінарії в Безансоні, і найвище паризьке дворянство (Стендаль, «Червоне і чорне»).

Дуже багато мислячих людей, зокрема письменників, негативно ставилися до доби панування «грошового мішка», до нових володарів владних крісел — буржуа. Недаремно французький письменник XIX ст. Гюстав Флобер підписував свої листи вельми промовисто й однозначно: «*Gustavus Flaubertus, bourgeoisophobus*» («Гюстав Флобер, буржуазоненависник»).

Що й казати, гіркуватого присмаку набули на початку XIX ст. солодкі



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

гасла просвітителів «Свобода!», «Рівність!», «Братерство!». Однак своєї привабливості вони не втратили, адже європейці добре запам'ятали слова Гетевого Фауста: *«Лиш той життя і волі гідний, хто б'ється день у день за них».*

ФРАНЦІЯ, ПАРИЖ, НАПОЛЕОН У НАШОМУ ПОВСЯКДЕННІ

Мабуть, революціонери мають якусь магічну, до кінця незбагненну привабливість. Можливо, люди, які потерпають від гніту, але ніяк не наважуються повстати проти нього, з особливою повагою ставляться до тих, у кого на такий виступ вистачило сили й мужності? Так чи інакше, а на межі XVIII–XIX ст. авторитет революційної Франції у світі був надзвичайно високим. Персоніфікованим утіленням Великої французької революції став Наполеон Бонапарт. Частина населення Європи його обожнювала, інші — ненавиділи, але не ігнорували ніхто.

«Екзистенційне відлуння» (певні знаки, месиджі, артефакти) тих буремних подій уже так давно й глибоко ввійшло в наше повсякдення, що часто ми його навіть не помічаємо. Так, дивлячись на статую Свободи (цей новочасний Колосс Родоський) у Нью-Йорку, ми не завжди пригадуємо, що цю величну споруду Сполученим Штатам Америки до 100-річчя Декларації незалежності подарувала Франція, яка (бажаючи ослабити свого споконвічного конкурента — Велику Британію) підтримувала США в боротьбі за незалежність. Так само рідко придивляємося й до американської доларової банкноти, де в центрі зображена «Декларація прав людини і громадянина», схвалена революційним французьким Конвентом 1791 р. А про те, що абсолютно неузгоджену систему одиниць вимірювання в Європі уніфікував Наполеон, пам'ятають лише фахівці. До цього в кожній країні була своя система мір. Так, відстань у Франції міряли льє, в Англії — милями, у Росії — верстами. І саме французи запропонували єдину й універсальну для всієї Європи та



Статуя Свободи.
м. Нью-Йорк (США)

світу одиницю вимірювання — метр. У Парижі зібралася група авторитетних учених (з-поміж них уже знайомі вам енциклопедисти), які вирішили: нехай метром називається міра довжини, що дорівнює одній десятимільйонній частині чверті довжини меридіана, що проходить через Париж. Тоді ж за рішенням Наполеона з платини була відлита метровая лінійка шириною 25 мм, товщиною 4 мм (еталон) і поміщена до архіву Французької академії наук, через що її назвали «архівним метром». Задля пропаганди наукової величі своєї країни французи не попустилися: тоді ж, окрім архівного метра, було вилито також із платини, але вже з домішкою нікелю, 31 автентичний еталон для того, щоб надіслати в різні країни континенту.

А що ж із вимірюванням ваги? Спробуйте не заплутатися, коли б вас попросили купити, скажімо, два фунти цукру або десяту частину від пуда борошна. Такий звичний нині кілограм — це вага одного квадратного дециметра води, узятої при температурі +4 °С з річки Сени.

І знову Франція, Париж, Наполеон...



«Та дух бунтарства,
не покути, найважчі
розбиває пута»

У XIX ст. Європа й Америка вирували соціально-політичними й національно-визвольними рухами. Так, у грудні (рос. *декабрь*, звідси – декабристи) 1825 р. на

Сенатській площі в Петербурзі відбулося повстання прогресивно налаштованої частини російських дворян проти тиранії, за конституційний державний устрій. До речі, найрадикальніший центр декабризму знаходився в Україні, саме сюди (с. Кам'янка) навідувався О. Пушкін під час свого південного заслання (1820–1824). Виступ декабристів жорстоко придушили, п'ятьох його лідерів повісили, а інших заслали в Сибір. Розгром декабризму став сильним ударом по вільнолюбних ілюзіях і прагненнях ліберально налаштованої частини російського суспільства. Політична відлига, що розпочалася в Російській імперії, закінчилася лютим сибірським морозом. То чи могла література стояти осторонь цих подій, не реагуючи на настрої часу? Звичайно, не могла, даремно ж ми з вами вже вели мову про принципову настроєву відмінність творчості поетів-сучасників: з одного боку, життєрадісність **Олександра Пушкіна** («Товаришу, зійде вона, / Зоря принадливого щастя, / Росія збудиться від сна, / І на руїнах самовластя / Напише наші імена»¹) і з іншого – песимізм, «світову скорботу» **Михайла Лермонтова** («Печально я дивлюсь на наше покоління!»² або: «І нудно, і сумно! – і нікому руку подати, / Як горе у душу прилине»³).

Приблизно тоді ж в Італії, що перебувала під владою австрійців, набирала сили рух за національне визволення й об'єднання країни (один з його видатних очільників – Джузеппе Гарібальді). У цьому русі активна роль належала таємним організаціям, створеним на зразок масонських лож, – карбонаріям (у перекладі – «вуглярам»), з якими мав зв'язки французький письменник **Стендаль**, що присвятив Італії чимало творів.

Крім того, саме в XIX ст. активізувалася боротьба греків за незалежність від Османської імперії. Їхні вільнолюбні прагнення мали моральну підтримку в широких колах європейської громадськості. Зокрема, їм співчував своїми вільнолюбними віршами Дж. Байрон.



Пам'ятний знак на місці будинку, де відбувалися таємні зібрання Південного товариства декабристів. м. Київ

¹ Пушкін О. «До Чаадаєва». Переклад М. Рильського.

² Лермонтов М. «Дума». Переклад М. Рильського.

³ Лермонтов М. «І нудно, і сумно...» Переклад М. Терещенка.



Барикади в Парижі. 1848 р.



Розігнання маніфестантів у Відні. 1848 р.

виступ селян і ремісників на захист республіки — зображені в романі **Еміля Золя «Кар'єра Руґонів»**. До влади прийшов ставленик буржуазії Наполеон III, який правив аж до початку франко-пруської війни (1870–1871), а точніше — до Вересневої революції 1870 р.

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

Майже одночасно з французьким спалахнуло національно-визвольне повстання у Варшаві (1830). Існує думка, що саме воно відвернуло увагу Росії від паризької Липневої революції та перешкодило царським військам придушити виступ французів. Однак протест поляків росіяни придушили негайно.

1848 р. був настільки багатий на революції, що його метафорично назвали «весною народів». Її початком стала Лютнева революція (1848) у Франції.

У 1851 р. у Франції стався черговий державний переворот, що призвів до встановлення Другої імперії. Ці події —

А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

Одним із головних осередків гуртування грецьких національно-визвольних сил на початку XIX ст. стало українське місто Одеса, де й нині проживає чисельна грецька громада й функціонують грецькі церкви. Саме в цьому українському місті в 1814 р. була заснована загальнонаціональна таємна організація грецьких патріотів «Філікі етерія» («Спілка друзів»). Її було створено на взірць таємної масонської ложі, або підпільного товариства карбонаріїв. Саме «Філікі етерія» підготувала грецьку революцію 1821–1829 рр., яка завершилася звільненням Греції з-під влади Османської імперії. В Одесі за діяльністю напівтаємних грецьких товариств спостерігали (іноді долучаючись до неї) Олександр Пушкін і Адам Міцкевич, заслані на південь Російської імперії за вільнолюбні настрої та вірші.

Після тривалої боротьби за звільнення з-під влади Туреччини Греція була проголошена незалежною державою (1830).

Вітер перемін торкнувся навіть консервативної Російської імперії, де в 1861 р. було скасовано кріпосне право. Отже, недаремно велася боротьба за звільнення народу не лише політиками, а й письменниками: від **Василя Капніста** («Ода на рабство», 1783) до **Тараса Шевченка** та поетів «некрасовської школи». Адже сам її очільник, «співець страждань народних», **Микола Некрасов** проголосив, що можна не бути поетом, але громадянином треба бути неодмінно.

Принагідно варто зауважити, що Нові часи — це доба торжества Розуму і Науки: у XIX ст. вільнолюбні прагнення націй і класів отримали міцне наукове підґрунтя (саме тоді виникли чи сформувалися остаточно такі вчення, як **анархізм**, **марксизм** та ін.). Це було своєрідним продовженням справи доби Просвітництва з її улюбленими гаслами свободи, рівності, братерства. Саме цей зв'язок підкреслив (звертаючись до образу В. Белінського) російський поет Микола Некрасов:

*Ти нас гуманно мислити навчив,
Про долю ти згадав свого народу,
Ти чи не перший в нас заговорив
Про рівність, про братерство, про свободу.*

Переклад Ю. Ковбасенка

«ВЕСНА НАРОДІВ» І «ЖАНДАРМ ЄВРОПИ»

Після придушення європейських національних визвольних рухів у період «весни народів» до Росії міцно приклеївся ярлик «жандарма Європи», а її імператор Микола I чимдалі більше асоціювався на Заході з «новим Наполеоном», який хоче повторити спробу Бонапарта загарбати весь континент. Вельми символічно, що Микола I розпочав своє правління жорстоким придушенням вільнолюбства (виступу декабристів). У художній літературі було запроваджено найсуворішу цензуру, придушення не лише вільнодумства, а й будь-якої самостійної думки, а у війську запроваджено так звану «паличну дисципліну», коли за найменшу провину жертву проводили через стрій солдатів, які забивали її палицями до смерті. Недаремно російський письменник Лев Толстой назвав імператора не «Миколою Павловичем», а «Миколою Палкіним» (оповідання «Николай Палкин»). Подібні оцінки тогочасної ситуації знаходимо і в Тараса Шевченка («Я не нездужаю», 1858):

Не жди сподіваної волі —
Вона заснула: цар Микола
Її приспав. А щоб збудить
Хиренну волю, треба миром,
Громадою обух сталить,
Та добре вигострить сокиру,
Та й заходитьсь вже будить...

Цю саму нетерпимість до будь-якого вільнолюбства Російська імперія «експортувала» і за кордон, тож прізвисько «жандарм Європи» було невипадковим. Проте «політичну відлигу» в Європі можна було лише призупинити, але остаточно «заморозити» її не могло вже ніщо...



В. Тімм. Портрет Тараса Шевченка. 1861 р.

Кінець XIX ст., порівняно з його початком, був спокійнішим. Життя європейців ставало заможнішим. Проте закінчувалося XIX ст., також під гуркіт гармат і залпи рушниць: у 1861–1865 рр. у США вирувала Громадянська війна, одним із гасел якої було скасування рабства (тобто знову-таки боротьба за свободу й рівність). А в 1871 р. у Франції відбулася перша у світі пролетарська революція й була створена Паризька комуна. Ці події також знайшли широке відображення в художній літературі. Отже, у XIX ст. скрізь відбувалися революції, точилася боротьба за свободу і письменники були в епіцентрі цього процесу.



Плоди цивілізації

До середини XIX ст. всю Європу охопила ще одна революція, щоправда, не подібна до вже названих, — **промислова революція**. Вона радикально змінила «обличчя» континенту. Передовсім це стосується міст, де



Ейфелева вежа. м. Париж

почали переважати кам'яні будівлі. Більшість пам'яток архітектури, що нині охороняються нашою державою, споруджені саме в XIX ст.

Архітектори XIX ст., прагнучи опанувати естетичні можливості нових будівельних матеріалів і будівельної техніки, іноді досягали значних результатів. Скажімо, це було видно в чимдалі ширшому застосуванні металевих конструкцій, стимульованому прискореним розвитком металургії. Своєрідною емблемою новаторства **архітектури** XIX ст. можна вважати знамениту *вежу інженера А. Г. Ейфеля*, яка була зведена в Парижі в 1889 р. (до 100-річчя Великої французької революції).



Кришталевий палац. м. Лондон

Проте найяскравішим виявленням нових можливостей архітектури стало застосування щойно винайдених цементу, бетону, залізобетону та збірних конструкцій. Сенсацією став так званий *Кришталевий палац* (архітектор Дж. Пакстон), споруджений у Лондоні для Першої всесвітньої промислової виставки (1851).

А взагалі в XIX ст. зачарування наукою було надзвичайно сильним.

Не випадково саме тоді в літературі виникла **наукова фантастика** (творчість уже знайомого вам Жуля Верна). Тогочасні наукові відкриття сприймалися як своєрідне продовження великих географічних відкриттів.



**Світова література.
Система мистецтв**

Слушну думку відомого британського історика Арнольда Тойнбі про те, що «центральним явищем Нової історії стала драматична й багатозначна зустріч Заходу з усім іншим світом», чи не найдоцільніше можна застосувати саме щодо XIX ст. Звісно, євразійські Захід і Схід контактували й раніше, однак саме в XIX ст. військова та економічна експансія Заходу по всій земній кулі суттєво поширилася, відбулося відчутне посилення політико-економічних зв'язків між континентами і країнами, які до того сприймалися як неймовірно далекі одна від одної. Зростала також інтенсивність культурних обмінів, активно формувалося регіональне й зрештою **світове мистецтво**. Недаремно саме на початку XIX ст. (1827) Йоганн Вольфганг Гете висловив думку про настання доби **світової літератури** і запровадив цей термін до широкого наукового вжитку.

Від початку XIX ст. культура й література різних країн світу дають змогу впевнено говорити про них, як про процес (культурний і літературний), адже вони чимдалі повніше саме так усвідомлюються їхніми творцями. Зрозуміло, що, з одного боку, світовий художній процес від його витоків ніколи не був якимось «унісонним», буквальним повторенням етапів розвитку мистецтва, тим більше в масштабах усього світу. Проте, з іншого боку, не був він і простим механічним поєднанням ізольованих окремо від одного, замкнених у собі локальних явищ. Адже національні й регіональні мистецтва, навіть у таких острівних державах, як, наприклад, Велика Британія чи Японія, ніколи не були абсолютно ізольованими від загальноєвропейського та світового культурного процесу (згадайте хоча б уже відоме вам поняття «мандрівний сюжет»).

У XIX ст. тривав розквіт **музики**, роль якої в культурному процесі епохи була надзвичайно великою. Абстрагуючись від прямого зображення життєвих явищ, вона спроможна викликати цілісність і почуттєву конкретність переживань, причому в різномовних аудиторіях. У музиці закладена естетична потенційна можливість емоційно впливати на внутрішній світ людини, відтворювати життя в усій його складності й діалектиці розвитку. У XIX ст. музика дала людству таких талановитих музикантів, як Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Р. Вагнер, Ф. Шопен, Дж. Россіні, Дж. Верді, Ж. Бізе, Г. Берліоз, П. Чайковський, М. Мусоргський. В Україні Микола Лисенко започаткував національну композиторську школу,

а наприкінці століття створив знамениті опери «Тарас Бульба» (1890) і «Наталка Полтавка» (1899).

З-поміж просторових мистецтв у XIX ст. переважає *живопис*. У творах художників-реалістів життєві теми постають візуально конкретизованими, соціальна проблематика — унаочненою. Особливо плідним стає станковий живопис, значення якого своєрідно наближається до художньо-естетичної ролі роману в літературі, здатного широко й детально зображувати явища та події конкретного життя людини й суспільства. Однак необхідно наголосити, що в XIX ст. в системі мистецтв центральне місце належить художній літературі.

Отже, саме на початку XIX ст. «остаточно складається загальне розуміння мистецтва як системи взаємопов'язаних мистецтв... А центральне місце в цій системі посідає література» (Д. Наливайко).



Періодизація літератури XIX ст.


Питання періодизації літературного процесу традиційно непросте. По-перше, межі літературної доби зазвичай не збігаються з межами історичних епох: мистецькі явища не виникають обов'язково «у ніч з 31 грудня на 1 січня» якогось року, а надто року, який розмежовує два століття. По-друге, літературний процес у різних національних літературах розвивається не синхронно, а неодноразово й «нерівномірно». Так, романтизм спочатку досяг розквіту в Німеччині, а вже звідти поширився на Францію. Отже, періоди його домінування в цих двох сусідніх країнах не збігаються. По-третє, літературні напрями часто «заходять» один в інший або в різні мистецькі епохи. Наприклад, класицизм, романтизм і реалізм співіснували як у першій третині XIX ст. (доба романтизму), так і в другій третині (доба реалізму) і навіть у третій його третині (доба раннього модернізму). Звичайно, представлені вони були в різних пропорціях: у першому випадку переважав романтизм, а реалізм щойно зароджувався; у другому випадку домінував реалізм, а романтизм ненавч «відійшов на периферію», але водночас дав значні мистецькі шедеври.

Отже, за дещо «гастрономічним», але вельми влучним висловлюванням відомого філолога Густава Шпета, ці епохи відрізняються як два різновиди бутербродів: «масло із сиром» (романтизм із реалізмом) і «сир із маслом» (реалізм із романтизмом). І якщо під час такого «співіснування» домінував романтизм, то ця доба — за переважанням, домінуючим (але не єдиним!), напрямом — називалася «добою романтизму», якщо ж переважав (проте водночас не був єдиним) реалізм, — то «добою реалізму».

З усіх цих причин варто підкреслити, що чергування літературних епох відбувалося не за схемою — «коли закінчився романтизм,

тоді розпочався реалізм», а за схемою — «у конкретний період співіснували романтизм і реалізм, але домінував романтизм (або реалізм)». Водночас, незважаючи на всі ці застереження, усе-таки більш-менш аргументованою і прийнятною може вважатися *періодизація літературного процесу XIX ст.*, подана в таблиці (для зручності користування в ній зазначено дати написання творів, які рекомендовані для вивчення за шкільною програмою).

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА XIX ст.		
ДОБА РОМАНТИЗМУ	ДОБА РЕАЛІЗМУ	ДОБА РАНЬОГО МОДЕРНІЗМУ
Початок XIX ст. — 1830-і роки	1840–1860-і роки	1870-і роки — кінець XIX ст.
<ul style="list-style-type: none"> • 1818 — Дж. Байрон. «Мазепа» • 1819 — Е. Т. А. Гофман. «Крихітка Цахес на призвисько Циннобер» • 1823–1831 — О. Пушкін. «Євгеній Онегін» • 1826 — А. Міцкевич. «Кримські сонети» • 1827 — Г. Гейне. «Книга пісень» • 1839–1840 — М. Лермонтов. «Герой нашого часу» • 1842 — М. Гоголь. «Шинель» 	<ul style="list-style-type: none"> • 1831 — Стендаль. «Червоне і чорне» • 1830–1842 — О. де Бальзак. «Гобсек» • 1838 — Ч. Діккенс. «Пригоди Олівера Твіста» • 1846–1861 — М. Некрасов. Вірші • 1866 — Ф. Достоевський. «Злочин і кара» • 1873–1877 — Л. Толстой. «Анна Кареніна» 	<ul style="list-style-type: none"> • 1855–1891 — В. Вітмен. «Листя трави» • 1857 — Ш. Бодлер. «Квіти зла» • 1871 — А. Рембо. «П'яний корабель» • 1874 — П. Верлен. «Романси без слів» • 1871 — Е. Золя. «Кар'єра Ругонів» • 1891 — О. Уайльд. «Портрет Доріана Грея»

 1. Чи можна назвати ідеали Просвітництва і Великої французької революції «втраченими ілюзіями людства»? 2. Чи впливали соціально-політичні та національно-визвольні рухи в XIX ст. на розвиток мистецтва й літератури? Якщо так, то як саме? 3. Спробуйте визначити основні чинники, які впливали на світовідчуття людини XIX ст.: чи змінювалися вони протягом XIX ст.; якщо так, то чим, на вашу думку, були зумовлені такі зміни; чи знайшли вони своє втілення в розвитку мистецтва; як промислова революція XIX ст. вплинула на «дух доби»; хто й коли вперше провів про настання доби світової літератури. 4. Назвіть приблизні хронологічні межі етапів розвитку літератури XIX ст.: доби романтизму, доби реалізму, доби раннього модернізму. Чому вони називаються саме так і чи це означає, що, наприклад, у добу реалізму світовий літературний процес складався винятково з реалістичної літератури?



5. Складіть тези повідомлення «Періодизація літературного процесу XIX ст.». Підготуйте мультимедійну презентацію «Штрихи до портрета XIX ст.», використовуючи матеріали цього розділу та інші (у тому числі інтернетні) джерела.

ДОБА РЕАЛІЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Протягом XIX ст. митці мінімізували естетику і прагнули будувати художні твори майже цілковито на зображенні реальності. У цьому сенсі все тогочасне класичне мистецтво було реалістичним.

Х. Ортега-і-Гассет

«З нічого ніколи не виникає ніщо» — цей закон відомий ще від доби античності. І стосується він не лише природи, а й будь-якого явища, у тому числі — літератури та мистецтва. Тому, не враховуючи «духу й аури» цієї доби, тієї конкретної наукової та світоглядної ситуації, у якій з'явилися та розвивалися конкретні мистецькі явища, ми ніколи не збагнемо їх суть. То що ж відомо про розвиток літератури реалізму XIX ст. і як вона пов'язана з тогочасною філософсько-світоглядною ситуацією?



Торжество науки над фантазією

З-поміж найголовніших «силових ліній» у розмаїтті філософських пошуків і наукових концепцій доби реалізму передовсім треба назвати **позитивізм** (фр. positivisme — позитивний, заснований на думці) — філософський напрям, прибічники якого проголосили сукупні досягнення конкретних, спеціальних (позитивних) наук єдиним джерелом істинного знання і вимагали, аби наукове пізнання спиралося на емпіричний досвід, тобто лише на ті факти, що їх можна перевірити дослідним шляхом. Позитивісти також уважали, що роль наукового дослідження має обмежуватися описом і систематизацією зібраних фактів, але при цьому дослідник не повинен претендувати на їх тлумачення. Тому вони заперечували провідну роль абстрактно-теоретичного мислення, філософії («кожна наука — сама собі філософія») і вважали, що наукові знання потрібні й корисні лише тоді, коли вони позитивні, тобто приносять конкретну, усім зрозумілу й науково вимірювану користь. За словом одного з «батьків» цього вчення, французького філософа-позитивіста О. Конта (1789–1857), слово «позитивне» означає «реальне на противагу химерному». Позитивізм стає домінуючим науковим напрямом у Європі та США вже з першої третини XIX ст. (тобто наприкінці доби романтизму).

Ad Fontes

Терміни «реалізм», «позитивізм», «матеріалізм», «об'єктивізм» тощо пов'язані з конкретними філософськими течіями, школами, напрямками... Їх усіх об'єднувало одне: пануючі в XIX ст. ідейні течії були проти суб'єктивізму, проти спроб уже на початку дослідження сформулювати наперед задані загальні суб'єктивні уявлення.

М. Попович

Огюст Конт висунув красиву формулу гармонійного розвитку суспільства: «Любов — як принцип. Порядок — як основа. Прогрес¹ — як мета». Це було своєрідним продовженням духу ідеології Просвітництва, з її вірою в можливість торжества гармонії та порядку, у перспективу раціонального, розумного облаштування суспільства. Подібно до просвітителів мислив і О. Конт, на думку якого, суспільство повинне бути влаштоване позитивно й гармонійно, і тоді революції та соціальні катаклізми стануть у ньому абсолютно недоречними, вони нагадуватимуть хворобу чи патологію в організмі людини. А пануватимуть у такому суспільстві солідарність і злагода як поміж окремими особами, так і між різними групами та класами, оскільки всіх громадян об'єднає прагнення до збереження матеріального та духовного благоденства. Здавалося б, у цій формулі О. Конта все було гарним і привабливим, але був у ній лише один-єдиний «малесенький» недолік, а саме — вона абсолютно не відповідала реальній дійсності. Адже досить лише пригадати, скільки в період розквіту позитивізму (середина XIX ст.) відбулося аж ніяк не «позитивних» і не «гармонійних» подій: скільки відгриміло війн і революцій, як багато проливалось невинної крові, а омріяної суспільної гармонії та «любові як принципу» не видно було навіть на виднокраї.

Крім позитивізму, на ідеологічну ситуацію XIX ст. суттєво вплинув також **дарвінізм** — учення відомого англійського природознавця Чарльза Дарвіна, який у середині XIX ст. запропонував свою знамениту теорію походження видів живої природи шляхом природного добору та боротьби за існування. Тож не випадково саме тоді було принципово й науково поставлено питання про роль природно-історичного середовища у формуванні й розвитку людини та суспільства.

Ці наукові спостереження дуже зацікавили письменників-реалістів і відчутно вплинули на їхню творчість, де помітне місце зайняло дослідження природно-історичного середовища та ролі спадковості в житті персонажів. Наприклад, одна справа, коли «благополучна дитина» зростає в сприятливих сімейних умовах, і діаметрально

Nota Bene

Своєрідне відлуння сприйняття теорії походження видів живої природи можна знайти в літературних творах. Наприклад, герой роману Л. Толстого «Анна Кареніна» Стіва Облонський «полюбляв іноді ошелешити сумирну людину своїм жартом, що «якщо вже пишатися пороною, то не варто зупинятися на Рюриківі (аристократичне походження. — Авт.) і зркатися першого родонаачальника — мавпи».

¹ *Прогрес* — розвиток по висхідній лінії, удосконалення в цьому процесі від нижчого, простого до складнішого; протилежне — регрес. // Розвиток чого-небудь у бік поліпшення.

Ad Fontes

Романіст став не тільки психологом і соціологом, він мусить бути тепер і природознавцем, і промисловцем, і лікарем, і юристом, і ремісником, і хліборобом, щоб зрозуміти, заглибитися і відтворити диференційоване суспільство, всюди найти явища істотні і відмежувати їх від менш важливих.

І. Франко

протилежна ситуація — жахливе дитинство головного героя роману Чарльза Діккенса, напівголодного сироти Олівера Твіста.

Позитивізм і дарвінізм відчутно вплинули як на умонастрої тогочасного суспільства, так і на стилістику художньої творчості, яка чимдалі сильніше асоціювалася з науковою діяльністю, з «духом і літерою» природничих наук. Прагнення до об'єктивного та міметичного¹ («як у житті») зображення героїв і подій, до

практично наукового дослідження, документування та аналізу життєвих явищ, зокрема й до вивчення механізмів впливу суспільства на формування особистості, помітні в багатьох творах письменників-реалістів (Стендаль, Оноре де Бальзак, Чарльз Діккенс, Федір Достоєвський, Лев Толстой, Антон Чехов, Генрі Джеймс та ін.). Проте особливо яскраво вони втілилися у творчості письменників-натуралістів, зокрема братів Едмона та Жуля Гонкур і Еміля Золя.

Натуралізм був чи не єдиним літературним напрямом, який найповніше (хоча й не повністю) відповідав настановам і духу позитивізму. Недаремно вже згаданий Е. Золя підкреслював подібність своєї творчості з діяльністю науковця: «Я не хочу, як Бальзак... бути політиком, філософом, моралістом. Мене влаштовує роль ученого». Необхідно зазначити, що тогочасні митці не лише проголошували, а й активно втілювали наукові ідеї у своїй творчості. Так, Жюль Верн або Еміль Золя, готуючись до написання художніх творів, вели довжелезні, майже бухгалтерські записи, вивчаючи з олівцем у руках десятки, а то й сотні спеціальних («позитивістських») наукових праць. Скажімо, Еміль Золя, збираючись писати романи про шахтарів, з блокнотом у кишені повзав вузькими штреками копалень, а коли об'єктом зображення обирав роботу акторів, то відвідував їх у гримерній або навіть безпосередньо за театральними кулісами з метою не пропустити ані найменшої деталі, як це роблять науковці-дослідники. А «батько наукової фантастики» Жюль Верн писав свої знамениті «географічні романи» на безпосереднє замовлення наукової установи — Паризького географічного товариства (!).

¹ *Міметичний* (від *давньогрец.* мімесіс/мімесіс — подібність, відтворення, наслідування) — один з основних принципів естетики, у найзагальнішому розумінні — наслідування мистецтва дійсності.

Отже, у XIX ст. захоплення величчю науки, щира віра в неодмінний прогрес у всіх сферах життя ставали домінуючими не могли не вплинути на зміну мистецьких орієнтирів і вподобань. Не випадково О. де Бальзак зазначив, що «перемога реалізму над романтизмом зумовлена торжеством науки над фантазією».

Зміна володаря літературного олімпу

Кожна мистецька доба, крім основного, домінуючого напряму чи стилю, має інші, супровідні, супутні, а літературні епохи не наче «заходять одна в одну». Саме така ситуація «естетичного двовладдя» склалася у світовій культурі приблизно до 1830-х років, коли на естетичному олімпі перебували одночасно два напрями — романтизм і реалізм. До того ж це саме та хронологічна межа, якою позначений поступовий перехід пальми першості від романтизму до реалізму. Якими ж були основні причини зміни володаря літературного олімпу?

За періодом згаданих вище бурхливих соціальних і політичних потрясінь і катаклізмів початку XIX ст. настала доба нехай і не абсолютної, але все-таки стабільності. Звісно, вона була відносною, оскільки боротьба націй, класів і навіть окремих особистостей за якісь ідеали, інтереси та цілі остаточно не вщухає ніколи: попереду ще була «весна народів» 1848–1849 рр., бурхливі події Громадянської війни у США (1861–1865), Паризька комуна 1871 р., ціла низка воєнних конфліктів. Однак в Європі приблизно до 1840–1850-х років склалася нова, не така буремна, як на початку століття, політична й духовна ситуація. Проте зміна цієї ситуації нехай не відразу і не прямо впливає на зміну ситуації мистецької.

До середини XIX ст. поривання романтиків до всього екзотичного та ексклюзивного, їхнє прагнення занурити читача у світ своєї безкрайньої уяви та фантазії широкому освіченому загалу вже почали децю надокучати. Тим часом навколо вирувало реальне динамічне життя, зі своїми невігаданими, але від того не менш гострими проблемами, конфліктами та суперечностями. А в ньому, за влуч-



Г. Курбе.
Автопортрет.
1848–1849 рр.

ІЗ «ДОСЬЄ» РЕАЛІЗМУ

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

Ad Fontes

Доки класицизм і романтизм воювали один з одним, поруч виростало щось значно сильніше і могутніше; воно пройшло поміж ними, а вони не впізнали повелителя за владним виглядом його; це «щось» оперлося одним ліктем на класицистів, а другим — на романтиків і зробилося вищим за них, — як «володар», воно визнало і перших, і других, а потім зреклося їх обох... Мрійливий романтизм почав ненавидіти новий напрям за його реалізм.

О. Герцен

ним висловом Еміля Золя, «буває все: прекрасне й огидне, низьке й високе, квіти, бруд, ридання, сміх — одне слово, увесь потік життя, який кудись невинно несе людство». З одного боку, романтики залюбки зображували суперечливості життя, його різкі контрасти, тому антитези «прекрасного й огидного, низького й високого, квітів і бруду» їх якраз і не лякали. А з іншого — вони рішуче заперечували все буденне, «неромантичне». І письменники-реалісти вчасно відчули, що зображення й дослідження буднів теж може захопити читача, воно також може бути художнім і стати темою літературного твору.

Отже, не дивно, що приблизно до середини XIX ст. інтерес до реального життя («реальне сильніше за уявне»), до гострих повсякденних проблем, а також прагнення розв'язати найболючіші з них у мистецькому процесі почали переважати. І мистецтво реалізму стало блискучою відповіддю на всі згадані й не згадані виклики часу, поступово відтісняючи романтизм із центру суспільної уваги. Водночас це не означає, що романтизм зник остаточно — він існував протягом усього XIX ст., а наприкінці століття виникло таке цікаве мистецьке явище, як неоромантизм.



Романтизм і реалізм: подібні риси

Романтизм і реалізм становлять два етапи, дві доби художнього процесу XIX ст. Однак їх не можна розглядати суто послідовно й стверджувати, що, мовляв, коли закінчився романтизм, тоді почався реалізм. Це зовсім не так, оскільки як романтизм, так і реалізм розвивалися в першій половині XIX ст. в спільній для них історичній та естетичній ситуації. Іноді їх розвиток ішов послідовно, іноді — паралельно, а іноді вони перепліталися. Не забуваймо, що «європейський романтизм першої половини XIX ст. багато в чому формувався як напрям у межах загальноромантичного потоку» (Д. Затонський). Тож і не дивно, що спочатку ці напрями досить «мирно співіснували», взаємозбагачуючись художніми відкриттями та здобутками. Та й сам термін «реалізм» виник у 1850-х роках, тоді як перші реалістичні твори з'явилися двома десятиліттями раніше (наприклад, перша редакція реалістичної повісті О. де Бальзака «Гобсек», яка тоді називалася «Небезпеки безпутства», побачила світ ще в 1830 р.).

Окрім того, багато письменників (Г. Гейне, О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Гоголь, Т. Шевченко та ін.), які згодом стали тяжіти до реалізму, починали свій творчий шлях саме як романтики, отримавши в ранній (романтичний) період своєї творчості добрий «мистецький вишкіл».

У багатьох творах письменників-реалістів (М. Гоголь, Стендаль, О. де Бальзак, Ч. Діккенс) очевидно відчутний вплив романтизму. Пригадаймо, наприклад, що в реалістичній повісті М. Гоголя «Шинель» присутній яскравий романтично-фантастичний елемент — з'ява привида Акакія

Акакійовича Башмачкіна. А в романі Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» образ старого бандита Фейгіна є своєрідним уособленням загадкових потойбічних сил зла або навіть і самого сатани (наприклад, *«зморшкувате бридке обличчя його набуває воістину сатанинського виразу»*, а *«хитрий, жадібний вираз його обличчя був достоту наче в диявола»*). Подібну манеру персоніфікації містичних сил англійський письменник-реаліст успадкував безпосередньо від романтиків.

До того ж реалісти не змогли б так переконливо й точно описувати час і місце дії своїх творів, якби не запозичили в романтиків розробки історизму та відтворення місцевого колориту («кульор локаль»). Адже для реалістів, як і для романтиків, принципово важливою залишилися, з одного боку, правдоподібність і точність деталей, а з іншого — вірогідність «обличчя епохи» в цілому.

Як мовилося, реалісти приділяли надзвичайно велику увагу дослідженню ролі природно-історичного середовища і спадковості у формуванні та розвитку людини та суспільства. Тому в реалістичному творі характер, учинки та й, зрештою, доля персонажа були чітко вмотивовані, обумовлені (науковці кажуть «детерміновані») його походженням, освітою, професією, колом друзів, умовами життя і, що дуже важливо, — конкретною історичною ситуацією, у якій він живе. І тут письменникам-реалістам знадобився художній досвід романтиків щодо відтворення колориту конкретних націй або епох (згадаймо майстерність «шотландського чарівника» В. Скотта в зображенні колориту середньовічної Англії в історичному романі «Айвенго»).

Водночас історизм реалістів суттєво відрізнявся від романтичного. У романтиків він був значною мірою, сказати б, «антикварно-декоративним».

Nota Bene

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

Натомість історизм реалістичних творів був «прагматичнішим», науковішим, оскільки він мав сприяти глибшому дослідженню історичних коренів і першовитоків певних суспільних явищ.

Із середини XIX ст. реалісти почали активніше заявляти про свої розходження з традиціями романтизму. Однак попри це реалізм ніколи повністю не відкидав доробку романтизму. Наприклад, якщо письменників-реалістів не влаштовувала романтична ідеалізація художнього образу або наявність у творах романтиків «двох світів» (згадаймо світ філістерів і світ ентузіастів у Е. Т. А. Гофмана), то улюблене романтиками зображення постійної мінливості світу реалізм не лише запозичив, а й суттєво поглибив.



Романтизм і реалізм: розбіжності

Водночас між романтизмом і реалізмом існували й суттєві відмінності. Це цілком закономірна ситуація, адже без заперечення старого неможливе утвердження нового, зокрема — оновлення та розвиток літературного процесу. Про які ж конкретно розбіжності між романтизмом і реалізмом ідеться?

Насамперед, якщо романтизм абсолютизував творчу уяву письменника, то реалізм робив акцент на дослідженні та поясненні явищ реального життя. Як і в добу Просвітництва, зростає питома вага не естетичної чи гедоністичної¹, а пізнавальної (когнітивної) та виховної (дидактичної) функцій мистецтва. Письменники-реалісти прагнули до «художнього аналізу сучасного суспільства, розкриття тих невидимих основ його, які від нього ж самого приховані звичкою та неусвідомленістю» (В. Белінський).

СУД НАД РЕАЛІЗМОМ



Мистецька ситуація співіснування і своєрідного естетичного «двовладдя» романтизму й реалізму, їх полеміка втілилися на сторінках художніх творів. Так, у романі французького письменника-реаліста Г. Флобера «Пані Боварі» (1856) головна героїня, молода жінка, яка жила у світі «романтичних» фантазій і мрій (т. зв. «боваризм») під впливом «романтичного» читання та виховання, знівечила не лише своє життя, а й долі своїх чоловіка й доньки. Цей реалістичний твір так сколихнув французьке суспільство, що Флобер через нього опинився на лаві підсудних. Причому перед судом він постав не за дратівливу тему подружньої зради, а саме за реалізм у втіленні цієї теми. Тож цей суд над Флобером можна розцінювати як суд над реалізмом.

¹ Гедонізм – тут: отримання насолоди, духовної вітхи та радості від сприйняття художнього тексту, як і від твору будь-якого іншого виду мистецтва.

Зокрема, у реалістичних творах порушуються гострі соціальні проблеми, скажімо, критикується політика уряду Великої Британії щодо утримання бідних сиріт у жахливих умовах робітних домів (*Ч. Діккенс*, «Пригоди Олівера Твіста») або неможливість талановитому плебею зробити кар'єру і реалізувати себе в суворо регламентованому клановому французькому суспільстві доби Реставрації (*Стендаль*, «Червоне і чорне»). Так, головний герой згаданого твору Жульєн Сорель сміливо кидає своїм суддям звинувачення в тому, що вони судять його не за постріли в пані де Реналь, а за те, що він, плебей-високочень, наважився «видряпатися нагору», пробитися до вищого світу.

Отже, художня література стала соціальною, а особливу увагу письменники-реалісти приділяли зображенню людини в суспільстві: середовище «ліпить характер людини», як скульптор своє творіння з глини чи гіпсу. Однак є тут і зворотний зв'язок, оскільки й людина, у свою чергу, творить це суспільство, вона здатна брати свідому участь у його змінах.

Письменники-реалісти (як і романтики) прагнули відтворити внутрішній світ персонажа. Адже без дослідження прихованих «пруджин», які примушують людину діяти саме так, а не інакше, її вчинки неможливо ані вмотивувати, ані пояснити, а реалісти якраз і прагнули до цього. З одного боку, у людську душу начебто й не заглянеш, а з іншого — без знання її найпотаємніших глибин і куточків неможливо вмотивувати вчинки, характер і долю персонажа. Тож реалісти і намагалися зобразити внутрішній світ своїх героїв, «висвітлити їхні душі, зусібч їх дослідити, проникнути в усі їхні схованки, роздивитися їх під мікроскопом» (*Кнут Гамсун*), освітити їхні душі зсередини ніби «чарівною лампою» (*І. Франко*), для чого вони мусили самі ніби «перевтілюватися» у своїх персонажів.

Nota Bene

Психологізм літературного твору — це зображення письменником внутрішнього світу героїв: повне, проникливе та скрупульозне змалювання їхніх почуттів, емоцій, думок і переживань, акцентування уваги на тонкому аналізі психології людини.

Психологізм різною мірою притаманний творам різних епох, але в добу реалізму він мав свої особливості. Так, Стендаль, зображуючи конфлікт непокірного героя із суспільним ладом, сміливо заглиблюється в «життя пристрастей» свого персонажа. Саме Стендаль зробив психологічний аналіз своєрідною «нормою» літературної творчості письменників-реалістів. Натомість Бальзак умотивовує психологію своїх героїв переважно впливом суспільних законів і моралі.

Ближче до доби раннього модернізму психологізм літературних творів дещо змінюється: психологія героя вмотивовується переважно не соціальними обставинами, а ірраціонально-фізіологічними чинниками (романи братів Гонкур, Е. Золя).

Саме в цьому прагненні літератури реалізму до «життєподібності» знаходяться витoki її знаменитого психологізму, який суттєво відрізняється від романтичного. Дар проникнення письменників-реалістів у психіку персонажів іноді межує з ясновидінням. Тут були використані відкриття та знахідки романтизму щодо відтворення найтонших порухів душі героя, зокрема, її суперечностей, які так приваблювали романтиків з їхньою снагою до «поетики контрастів». Однак реалісти зробили в цьому напрямі новий суттєвий крок, хоча їм іноді й закидали, що їхній психологізм був надто «розумовим», раціоналістичним («раціоцентричним»).

Цей специфічний психологізм реалістичної літератури полягає в якісно новому рівні зображення внутрішнього світу людини та майстерності психологічного аналізу, у глибокому розкритті складності та непередбачуваності людських реакцій на дійсність, мотивів і причин людської поведінки. «Літературний психологізм починається (...) з розбіжностей, з непрогнозованості поведінки героя (...). Пряма одностороння обумовленість змінилася багатосторонньою. Рівнодійну поведінки утворює тепер безліч суперечливих різноякісних впливів» (Л. Гінзбург). Ця нова риса психологічного аналізу стає прикметною рисою реалізму в різних літературах Європи. Саме аналіз безлічі суперечливих різноякісних впливів становить силу психологічного роману цього часу.

Отже, безперечним досягненням реалістичної літератури другої половини ХІХ ст. став новий рівень психологізму, без якого неможливо уявити подальший розвиток світової літератури.



Герой літератури реалізму

Як відомо, романтиків цікавив насамперед «незвичайний характер у незвичайних обставинах». Чи не найяскравіше це втілювалося в образі вже знайомого вам «байронічного героя» — нескореного самотнього бунтівника-вигнанця, розчарованого індивідуаліста, який із гордим презирством ставиться і мстить суспільству, що відштовхнуло його, але водночас і сам глибоко страждає. Зазначимо, що на етапі переходу від романтизму до реалізму ця риса почасти була «успадкована» персонажами реалістичних творів. Наприклад, Онегін і Печорін, відповідно, головні герої соціально-психологічного роману у віршах О. Пушкіна «Євгеній Онегін» (1831) і морально-психологічного роману М. Лермонтова «Герой нашого часу» (1840), напрочуд схожі на відторгнутих суспільством одинаків на кшталт ліричних героїв Дж. Байрона.

Персонажі романтичних творів часто мали загадкове минуле або й узагалі були, так би мовити, «людьми без минулого». Те саме можна сказати також про персонажів деяких реалістичних творів, особливо початку доби реалізму. Наприклад, ані про минуле голов-

ного героя повісті О. де Бальзака «Гобсек» (перша редакція — 1830), ані про походження його величезного капіталу читачеві нічого не відомо чи майже нічого. Однак згодом реалісти почали зображувати долі своїх персонажів чимдалі достеменніше та деталізованіше. Їх цікавило те, як і чому людина стає такою, якою вона є. Скажімо, «Червоне і чорне» Стендаля — це детальне зображення долі Жульєна Сореля, а «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса фактично є скрупульозним описом кількарічних жадливих випробувань і становлення особистості головного героя.

У деяких реалістичних творах наявний також образ героя — носія однієї домінуючої пристрасті, розроблений ще класицистами, а слідом за ними — романтиками. Згадаймо хоча б, як палко та несамовито бажав пан Журден, головний герой класицистичної комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич», стати шляхтичем. А пристрастю всього життя юного Мцирі, центрального персонажа однойменної романтичної поеми М. Лермонтова, було палке всепоглинаюче прагнення до свободи: *«Одна лиш дума у мені / Жила і наяву, і в сні. / І серце біднее пекла. / Вона для мене всім була...»* «Однією думою», одним бажанням — пошити нову теплу шинель (нехай це прагнення й було до смішного дріб'язковим — на те він і «маленька людина») — жив також Башмачкін — головний герой реалістичної повісті М. Гоголя «Шинель». Водночас необхідно зазначити, що зазвичай героїв реалістичних творів усе-таки зображено зовсім інакше — вони є особистостями не «односпрямованими», а розмаїтими й навіть суперечливими, як реальні люди в реальному житті. Адже, як ми вже говорили, дотримання принципу життєподібності вимагало від митця-реаліста глибокого психологізму в змалюванні особистості, розкритті її багатогранності й неоднозначності. Крім того, герой реалістичного твору просто не міг бути носієм однієї незмінної пристрасті хоча б тому, що його характер часто подається в розвитку, у постійному русі, у тому числі і в змінах цих пристрастей (яскравий приклад — «діалектика душі» героїв Л. Толстого).

Якщо романтики не сприймали реальності й задихалися в «сірій буденності», то реалісти залюбки зображували людей «буденних» професій: селян, робітників, праль, дрібних службовців, лихварів. А Діккенс розробляв узагалі, сказати б, «антихудожню» тематику — описував животіння злиденних мешканців англійських робітних домів. Ця риса притаманна не лише літературі, а й іншим видам реалістичного мистецтва. Так, художник Г. Курбе буквально шокував тогочасний паризький бомонд. Подумати тільки, на що він «змарнував полотно і фарби» — на зображення селян або камеярів! Це ж неестетично й абсолютно «неромантично»! Оце й було справжнім «естетичним переворотом» реалістів — для них прак-



Г. Курбе. Селяни з Флажі,
які повертаються з ярмарку.
1850–1855 рр.



В. ван Гог.
Вечера картоплею. 1885 р.

тично не існувало «нехудожніх», низьких, заборонених тем і героїв, оскільки вони не боялися «вимазати свою уяву брудом життя» (А. Чехов).

Отже, на протигагу улюбленому романтиками «незвичайному характеру в незвичайних обставинах» реалісти не боялися зображувати «людей пересічних, звичайних, яких ми щоденно зустрічаємо в житті, з їхніми буденними пригодами» (І. Франко). Часто це представники найнижчих суспільних станів і навіть персонажі, потворні у своїй ницості: самозакоханості, тупості, байдужості, нещирості, жадібності тощо. Це, наприклад, підлий, жорстокий і злостивий, нещадний до слабших і водночас запопадливий перед сильнішими за нього бідл Бамбл (Ч. Діккенс, «Пригоди Олівера Твіста») або п'яничка Семен Мармеладов, який обкрадає свою сім'ю задля того, аби напиться (Ф. Достоевський, «Злочин і кара»).

У пошуках засобів відтворення психології персонажів міняється підхід до їхньої портретної та мовної характеристики. Зобразити зовнішність персонажа незрівнянно легше, аніж відтворити його внутрішнє життя. Адже в реальному житті зовнішність людини часто виявляється оманливою, вона не завжди допомагає збагнути її внутрішній світ. Недарма французький письменник-реаліст Стендаль зізнавався: «Незмірно легше мальовничо зобразити одяг якогось персонажа, аніж розповісти про те, що він відчуває, і примусити його розмовляти».

Автору треба саме «примусити» героя розмовляти, оскільки в реалістичному творі кожна конкретна особа може говорити лише так і аж ніяк не інакше. Скажімо, Ф. Достоевський індивідуалізує мовлення героїв роману «Злочин і кара» дуже чітко. За їхніми висловами одразу видно, хто перед нами — освічений колишній студент Раскольников, тупуватий самозакоханий служака Ілля Петрович чи неграмотний робітник Миколка.

Зображення персонажів реалістичних творів вимагає від письменника досконалого знання життя й людей, оскільки конкретний тип людей найчастіше поводить саме так, а не інакше. Іноді персонажі навіть «не слухаються» самого автора! Так, О. Пушкін якось висловив таку думку: мовляв, його Тетяна Ларіна, неначе попри волю автора, «узяла та й вискочила заміж». Для того щоб бути справжнім реалістом, не можна порушувати логіку розвитку образу. Саме тому Л. Толстой і закликав своїх колег: «Живіть життям зображуваних персонажів, показуйте в образах їхні внутрішні відчуття, і вони самі зроблять те, що їм потрібно за їхніми характерами зробити». Отже, письменнику-реалісту, аби досягти вершин майстерності, треба було вивчати життя протягом довгих років. Саме з цієї причини тоді й народилася парадоксальна думка: «Аби написати роман, потрібно прожити життя».



Художній час і простір

Одним з улюблених у художній системі романтизму був мотив утечі героя від сірої буденності (*Ш. Бодлер*, «Несіть мене звідтіль вагони і фрегати!..»). Проте куди саме цей герой утікав? Насамперед це могли бути якісь екзотичні краї. Романтики любили змальовувати віддалені історичні епохи, передовсім химерно-розмаїте та алегорично-містичне середньовіччя. Згадаймо розквіт історичного роману в добу романтизму, який дав такі шедеври, як «Айвенго» (1819) В. Скотта. Водночас потрібно зауважити, що жанру історичного роману не цуралися також реалісти (*Г. Флобер*, «Саламбо»). Однак усе-таки переважно художній час реалістичних творів — це їхня сучасність. Показовим у цьому плані є підзаголовок роману Стендаля «Червоне і чорне» — «Хроніка XIX століття». Отже, улюбленому романтиками історичному роману реалісти протиставили роман на тему сучасності.

Окрім того, місцем «схованки» романтичного героя від прози життя могла бути і якась вигадана країна, своєрідний віртуальний світ. Натомість дія більшості реалістичних творів відбувається в реально існуючому, конкретному та ще й добре відомому місці. Причому часто воно описане так наочно й достеменно, що дехто перевіряє згадані у творах реалістів номери будинків і квартир і навіть кількість балконів. І коли все це збігається, дослідники дуже тішаються... Так, одним з яскравих прикладів реалістичного художнього простору є Лондон, описаний Ч. Діккенсом. Те саме можна сказати також про Петербург Ф. Достоєвського (тобто образ міста, яким воно постає у творах російського письменника). Дослідники переконалися, що Достоєвський ніде не помилився в назвах вулиць, площ, мостів через Неву. Отже, як «незвичайного героя» літератури романтизму змінив «типовий герой» реалістичної літератури,

так само й «незвичайний час і простір» літератури романтизму змінили реальні, «упізнавані», добре відомі читачам час і простір літератури реалізму.



Жанрові пріоритети

Роль художньої літератури в системі мистецтв XIX ст. була надзвичайно великою. Водночас не всі літературні роди й жанри були в однаковому становищі.

Скажімо, якщо доба романтизму була епохою панування ліричної поезії, то для доби реалізму характерне домінування епосу. Хоча в художній системі реалізму працювали не лише прозаїки, а й поети, магістральні шляхи розвитку ліричної поезії середини — другої половини XIX ст. пролягали все-таки не на реалістичних теренах. Можна навіть сказати, що торжество реалізму над романтизмом ознаменоване торжеством прози над поезією.

Якщо ж розглядати питому вагу в літературному процесі доби реалізму саме прозових жанрів, то необхідно зазначити, що в реалізмі середини — другої половини XIX ст. на зміну малим жанрам (оповідання, повість, нарис) приходять роман, причому безумовно домінує вже згаданий роман про сучасність.

Саме роман про сучасність міг найінтенсивніше вбирати в себе основну (соціальну) проблематику епохи. Окрім того, саме цей жанр давав змогу найповніше відтворити та найдетальніше дослідити найрізноманітніші (як позитивні, так і негативні, як «високі», так і «низькі») теми, проблеми й аспекти реального життя людини та суспільства.

Тож зовсім не випадково майстер соціально-психологічної прози XIX ст. Стендаль назвав роман дзеркалом, «з яким ідемо великою дорогою. То воно віддзеркалює синь небосхилу, то брудні калюжі й вибоїни». Автор «Червоного і чорного» вимагав від письменників неухильного підкорення «залізним законам реального світу», дослідження яких якраз і було одним із головних завдань реалізму.

Nota Bene

Соціально-психологічна проза — це прозові твори (зокрема, романи), у яких розглянуті важливі соціальні проблеми і відтворені явища, що визначають особливості влаштування суспільства через розкриття психології персонажів, їхніх думок, прагнень і переживань.

Отже, доба реалізму була періодом домінування реалістичного соціально-психологічного роману. Причому саме в цьому своєму різновиді жанр роману (який має тисячолітню історію) до середини XIX ст. досяг такої досконалості, такої класичної довершеності, що цей час іноді називають «золотою добою» класичного роману.

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОМАНТИЗМУ І РЕАЛІЗМУ	
Романтизм	Реалізм
Загальні параметри	
Неприйняття буденності, утеча від неї (зокрема, наявність «двох світів»)	Детальне зображення реального життя, дослідження закономірностей його розвитку
Абсолютизація творчої уяви митця	Домінування наукових методів підходу до зображуваного: дослідження та пояснення явищ і закономірностей реального життя
Заперечення раціоналізму, прагнення до всього ірраціонального, містичного; звеличення «життя духу», культ почуттів	Логічність, «раціоцентризм», детальне дослідження та майже науковий аналіз зображуваного
Романтична умовність, ідеалізація, надмірне згущення фарб	Принцип життєподібності, аналіз суспільних, зокрема економічних, аспектів і їх роль у розвитку особистості
Історизм романтизму (історичний та місцевий колорит) — це переважно пишна декорація, розкішне тло твору	Історизм реалізму (чітке усвідомлення плинності, мінливості часу) — це засіб дослідження першовитоків та історичних коренів певних суспільних явищ
Романтизація минулого	Увага до проблем сучасності
Ігнорування буденності, естетизація всього екзотичного, незвичайного, ексклюзивного	Естетичне «узаконення» раніше «неестетичних» тем, образів, мотивів: описів буденної праці, жажливих умов життя нижчих шарів суспільства, потворних у своїй тупості та ницості людей різних суспільних станів
Акцент на всьому ексклюзивному, несхожому, неповторному	Пошук спільного й типового навіть у неподібному
Домінування естетико-гедоністичної (естетична насолода) функції мистецтва	Домінування когнітивної (пізнавальної) і дидактичної (виховної) функції мистецтва
Герой літературного твору	
«Винятковий характер у виняткових обставинах»	«Типовий характер у типових обставинах»
Загадковий одинак-індивідуаліст, який перебуває в полоні фатальних пристрастей	Людина конкретної професії, яка займається своєю буденною роботою: селянин, робітник, чиновник, лихвар, слідчий
Носій однієї незмінної пристрасті	Складна суперечлива особистість, яка постійно змінюється («діалектика душі»)
Самотня людина, вигнанець суспільства	Взаємодія людини і суспільства; роль природно-історичного середовища у формуванні і розвитку людини та суспільства

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОМАНТИЗМУ І РЕАЛІЗМУ	
Романтизм	Реалізм
Герой має загадкове минуле, часто це людина без минулого	Життя персонажа описане надзвичайно детально
Художній час і простір	
Зображення далеких епох (передовсім доби Середньовіччя)	Зображення добре знайомої читачам (навіть банальної) сучасності
Незвичайні, екзотично-далекі (часто вигадані) краї	Реальні, добре знайомі читачам місця
Система жанрів	
Перевага ліричних жанрів	Перевага епічних жанрів
Поміж жанрів епосу — домінування історичного роману	Поміж жанрів епосу — домінування соціально-психологічного роману (про сучасність)



1. Якою була роль художньої літератури в мистецькому та культурному житті XIX ст.? **2.** Як мистецтво XIX ст. пов'язане з попередніми мистецькими епохами? Як наукові вчення вплинули на розвиток мистецтва XIX ст.? Як творчість письменників XIX ст. пов'язана з відкриттями природничих наук? **3.** Визначте характерні особливості літератури реалізму. Під впливом яких наукових, соціально-історичних і мистецьких чинників виник реалізм? Назвіть його найвидатніших представників. **4.** Яким було місце реалізму серед інших мистецьких напрямів у літературі XIX ст.? **5.** Пригадайте, які твори, вивчені раніше, мають ознаки реалізму. Що в зображенні людини цікавить письменників-реалістів, а що — письменників-романтиків? Відповідь аргументуйте. **6.** Якою була роль художньої літератури в культурному та суспільному житті XIX ст.? **7.** Яким є ставлення письменників-реалістів до світу й існуючих порядків? Якими вони уявляли відносини між реальним життям і літературою? Чи можна стверджувати, що письменники-реалісти за допомогою художньої творчості хотіли дослідити світ і місце людини в ньому, аби визначити загальні закони розвитку суспільства й особистості? Відповідь аргументуйте. **8.** Визначте характерні ознаки реалістичної літератури XIX ст. **9.** З яким художнім напрямом найтісніше пов'язаний реалізм першої половини XIX ст.? Чим викликана така спорідненість? **10.** Назвіть подібні та відмінні риси романтизму і реалізму. Проілюструйте їх прикладами з літературних творів. **11.** Як ви думаєте, чому в літературі середини XIX ст. провідним напрямом став реалізм, а провідним жанром — роман? **12.** Чи можна назвати XIX ст. «золотою добою» класичного роману? Яких романістів XIX ст. і які їхні твори ви знаєте? **13.** Що таке соціально-психологічна проза? Назвіть її найвидатніших представників у XIX ст.



14. Складіть тези повідомлення «Доба реалізму в літературі XIX ст.». **15.** Підготуйте мультимедійну презентацію «Реалізм у різних видах мистецтва XIX ст.».



СТЕНДАЛЬ (Анрі Марі Бейль)

(1783–1842)

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

Стендаль

«І навіщо я поїхав до цієї чужої, холодної, варварської країни?» — хмурився наполеонівський офіцер, щільніше закутуючись у шинель і споглядаючи крізь віконце карети безмежні засніжені простори, трупи замерзлих французів і попелища спалених російських міст і сіл. Залишки «великої армії» Наполеона відступали, а разом із ними тікав і цей кмітливий інтендант, який устиг вчасно зорієнтуватися і переправився через річку Березину прямо перед носом у російських козаків, які наздоганяли французів. Це був Анрі Марі Бейль — майбутня гордість Франції, одна з найпомітніших постатей світової літератури. Згодом, силою свого таланту він підкорив не лише Росію, а й увесь світ. Як і його великий співвітчизник Оноре де Бальзак, Стендаль мав підстави сказати й про себе: «Те, що Наполеон не зробив мечем, я доробив пером»...

Франція не помітила смерть Стендаля, як не помічала за життя й більшості його творів. На жаль, «слава — це завжди вдова». А нині важко навіть уявити якусь літературну розвідку про французьку літературу XIX ст. без детального аналізу творчості Стендаля. Хоча, здається, сам він до такого повороту подій був готовий: «Я беру білет лотереї, головний виграш якої такий — щоб мене читали в 1935 році». І цей виграш Анрі Марі Бейлю таки дістався, до того ж навіть більший, аніж омріяний: його читають і нині, і читатимуть, допоки житимуть шанувальники словесності.

Майбутній письменник народився на півдні Франції, у містечку Греноблі, в освіченій і заможній родині. Велика французька революція порушила звичний розпорядок життя, а смерть матері завершила руйнацію родинного вогнища. Позбавлений материнської любові, хлопчик не розумів батька, який, ставши занадто набожним, убачав свій обов'язок у прискіпливій увазі до формування звичок і вподобань си-на. Через багато-багато років Стендаль розповість у мемуарах про образи, які терпів у дитинстві з таким щемом, начебто все це було вчора. Анрі щиро любив свого діда: «Мене виховав мій милий дід, Анрі Ганьйон. Ця рідкісна людина здійснила свого часу паломництво до Ферне, аби побачити Вольтера, і була ним чудово прийнята...»

Анрі Ганьйон шанував просвітників, тож познайомив онука з творчістю Вольтера, Дідро й Гельвеція. Дідові вподобання відчутно

позначилися на світогляді й творчості Стендаля. Це, зокрема, стосується його ставлення до образу «природної людини» — одного з центральних у літературі доби Просвітництва. Тож не дивно, що його специфічні риси помітні й у деяких персонажів творів Стендаля, наприклад в образі Жульєна Сореля — головного героя роману «Червоне і чорне». Адже дотримання цим плебеєм-бунтівником обраної ним «тактики лицемірства» постійно переривалося якимись «природними», тобто щирими і зовсім не фальшивими, пориваннями: чи то палким почуттям до пані де Реналь, чи то щиросердним співчуттям до бідняків, чи то пристрасним відвертим монологом у кінці твору, який став справжнісіньким «самогубством» і коштував молодому честолюбцю життя...

У дитинстві Анрі наслухався й начитався різних учителів і вчень: від бесід ченця-єзуїта, який заперечував геліоцентричну картину світу, до німецьких ідеалістичних філософських доктрин, що не мали жодного стосунку до реального життя. Відтоді він назавжди отримав своєрідний імунітет до будь-якої науки, якщо вона оперувала «красивими» фразами чи думками, але не спиралася на конкретні й достеменні факти. Майбутнього письменника, за його власними словами, цікавили «факти, факти, факти!». У цьому зв'язку його захоплення математикою — «найточнішою» з-поміж наук — було абсолютно закономірним. Адже математичні дії та результати (на кшталт « $2 + 2 = 4$ ») залишаються постійними, незалежно від зміни уряду чи політики. У Центральній школі Гренобля хлопець захопився заняттями з математики, а крім того, багато читав: Шекспір, Сервантес, Мольєр — ось далеко не повний перелік його тогочасних літературних уподобань.

Захоплення математикою і літературою, яке супроводжувало Стендаля протягом усього життя, у поєднанні з літературним хистом допомогло йому стати одним із зачинателів класичного реалізму: «Застосувати прийоми математики до людського серця. Покласти цю ідею в основу творчого методу та мови пристрасі. У цьому — усе мистецтво». Пізніше, ніби продовжуючи цю думку, письменник додав: «Мистецтво завжди залежить від науки, воно використовує методи, відкриті наукою». Ці думки Стендаля напрочуд суголосні концепції позитивізму, про яку вже згадувалося.

У Франції на початку XIX ст. важко було знайти юнака, який би не захоплювався подіями Великої французької революції та карколомною кар'єрою майже безрідного корсиканця, перед яким схилилася вся Європа. І хоча Анрі Бейль не страждав надмірним честолюбством, захоплення славою Наполеона Бонапарта залишилося в нього на все життя. Аби пересвідчитися в цьому, досить перегорнути сторінки творів Стендаля. Можливо, саме через це захоплення майбутній письменник вирішив після закінчення школи

вступити до Політехнічного училища, яке готувало офіцерів-артилеристів і військових інженерів (Наполеон був артилеристом). Однак за протекцією юнак потрапив до Міністерства військових справ. Чи були мрії Жюльєна Сореля про військову службу своєрідним утіленням сподівань Анрі Бейля? Про це ми, напевно, уже ніколи не дізнаємося. Сімнадцятирічний сублейтенант драгунського полку ані верхи їздити не вмів, ані шаблю в руках ще не тримав. Та й перший його військовий похід, про який Стендаль розповів у книжці *«Життя Анрі Брюляра»*, був сповнений



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

не військовою романтикою (воєнні дії в Італії вже закінчилися), а нудьгою гарнізонної служби в містечках Північної Італії.

Після виходу у відставку Анрі Бейль повернувся до Парижа. Він мріяв писати драматичні твори, детально вивчав філософію, літературу, брав уроки декламації, відвідував театральні вистави, складав плани написання власних комедій і трагедій. Його батькові таке життя здавалося дивним, тож він і не поспішав надсилати синові невеличкі кошти, які становили його пенсіон. Грошей катастрофічно не вистачало, і тоді юнак вирішив стати банкіром. Він поїхав до Марселя і найнявся служити в торговця, аби навчитися «орудувати мільйонами». Щоправда, швидше за все, Бейль опинився в цьому місті через одну акторку, у яку був закоханий, а вона отримала роботу в театрі цього портового міста. Згодом кохання минуло, зникло й бажання стати банкіром. Анрі Бейль знову поступив на військову службу. Цього разу він потрапив в інтендантські війська. За вісім років служби об'їздив з армією Наполеона майже всю Європу й зробив непогану кар'єру, рятувався від пожежі в Москві, як уже мовилося, ледве встиг переправитися через річку Березину і пішов у відставку після зречення Наполеона.

Ще під час наполеонівських походів Бейль захопився Італією, тож після відставки переїхав до Мілана. Можна сказати, що образи Наполеона та Італії стали фактично наскрізними у творчості письменника. Хоча його ставлення до Бонапарта змінювалося протягом життя неодноразово, однак повага до нього як до непересічної особистості, яка сколихнула всю Європу, залишалася незмінною. До того ж постать Наполеона мала вигляд ще величнішої на тлі нищих людців, які прийшли до влади у Франції в добу Реставрації Бурбонів. А Італія для Стендаля, як і для інших письменників

(Гете, Байрона, Гоголя та ін.), була передовсім колискою європейської цивілізації, країною античних храмів і високого мистецтва, осередком піднесення та натхнення.

Свій шлях у літературу Стендаль розпочав як мистецтвознавець. Він писав про Моцарта і Гайдна, визначні італійські міста, історію італійського живопису. В Італії письменник познайомився з іноземцем, який також співчутливо ставився до ідей об'єднання та звільнення Італії, — англійським поетом-романтиком Джорджем Гордоном Байроном. Коли Стендаль (як і Байрон) зблизився з карбонаріями, це призвело до того, що він мусив покинути Італію та повернутися до Парижа.

Там він одразу поринув у вир мистецьких дискусій. Тим часом пенсії на життя не вистачало, а літературні заробітки були мізерними... На щастя, один видавець запропонував Стендалю написати путівник по Риму, що допомогло письменникові вибратися з матеріальної скрути. Так з'явилася книжка **«Прогулянки Римом»**, робота над якою була для Стендаля цікава не лише яскравими оповідями про римські старожитності, мистецтво, звичаї та побут, а й тим, що саме тоді в нього почав визрівати задум найважливішого його твору — роману **«Червоне і чорне»**.

Напровесні 1828 р. на шляху з Італії Стендаль заїхав до Гренобля відвідати свою сестру. Там він прочитав у газеті про сина сільського коваля Антуана Берте, який стріляв у церкві у свою коханку, матір його колишніх учнів. Це газетне повідомлення доповнило загальну картину задуму роману про бунт молодого честолюбця в умовах Франції за часів Реставрації. А через кілька місяців після Липневої революції 1830 р. роман **«Червоне і чорне»** вийшов друком. Здається, це помітили лише трос: Гете, Бальзак і Пушкін, а літературна критика мовчала. Революція дала змогу Стендалю повернутися на службу, оскільки гріх інтенданта Бейля — «наполеонівське» минуле — автоматично «перетворився» на заслугу. Письменника було призначено консулом до Трієста. Однак австрійський уряд категорично відмовився прийняти дипломата, який мав зв'язки з карбонаріями і не приховував своїх думок щодо політичної ситуації в Італії. Зваживши на це, Стендаля перевели на службу до містечка Чівітавеккі, що поблизу Рима. Служба для нього була засобом для існування: він із радістю отримував відпустки, які іноді тривали навіть по кілька років, і без ентузіазму повертався до виконання службових обов'язків. Письменник розпочинав писати багато творів, але завершив лише декілька, зокрема роман **«Пармський монастир»**. В Італії письменникові бракувало Парижа з його напруженим інтелектуальним життям, а в Парижі — Італії.

Відстоюючи романтизм і називаючи себе романтиком, Стендаль у своїй творчості дотримувався принципів нової, реалістичної

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

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

Проте життя добігало до свого кінця... Та письменник не хотів здаватися ані хвороби, ані часові. Його вмінню жити, зберігаючи бадьорість духу й життєрадісність, які Стендаль називав «бейлізмом», міг позаздрити будь-хто. Елегантний костюм, франтівський стек, підфарбовані бакенбарди, задум нового роману...

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



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Стендаля. 2. Як вплинули на творчість Стендаля події, що трапилися з ним у дитинстві? 3. Де у творчості письменника відчувається вплив ідей Просвітництва? 4. Як позначилося на творчості письменника захоплення математикою? 5. Чому образи Наполеона та Італії стали наскрізними у творчості письменника? 6. Чому, на вашу думку, твори Стендаля були оцінені лише після його смерті? 7. Як ви розумієте вислів Стендаля: «Застосувати прийоми математики до людського серця. Покласти цю ідею в основу творчого методу та мови пристрасі. У цьому — усе мистецтво»? Для відповіді використайте матеріали біографії письменника, а також розділу «Доба реалізму в європейській літературі».



8. Використавши бібліотечні та інтернетні ресурси, підготуйте мультимедійну презентацію «Постать Стендаля-письменника», у якій проаналізуйте та проілюструйте основні етапи життєвого та творчого шляхів письменника, особливо їх взаємозв'язок.

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



«Хроніка XIX століття»

На початку 1831 р. відвідувачів паризьких книгарень зацікавила дивна назва нового роману невідомого автора – «Червоне і чорне». За звичкою вони шукали пояснень у підзаголовку твору. Проте, прочитавши беззмістовну, на їхній погляд, фразу: «Хроніка XIX століття», здивовано знизували плечима. Можна зрозуміти підзаголовок на кшталт «Хроніка, або Історія королювання Людовіка XIV». Жив такий державний діяч, мав своїх придворних істориків



Обкладинка до роману
Стендаля «Червоне і
чорне»

Расіна й Буало, які занотувували інформацію про його славні діяння і внаслідок цього з'являлася *хроніка його правління та славетних діянь*. Однак їм пропонували хроніку століття, яке ще тривало... Який у цьому сенс? Отже, туманнішої назви й абсурднішого підзаголовка для роману годі й знайти — такою була думка більшості тогочасного читацького загалу.

До того ж смаки й уподобання — річ, як відомо, вельми консервативна та індивідуальна. Недаремно ж кажуть: на колір і смак товариш не всяк. Тож і не дивно, що більшість тогочасних читачів, які звикли до класицистичних творів з їх античною тематикою та «високими» героями (фіванський цар Едіп, римський полководець

Цезар, єгипетська цариця Клеопатра) чи до творів екзальтовано-мрійливих романтиків про далекі світи, не зрозуміли ані уваги Стендаля до соціальних проблем XIX ст., ані далеких від ідеалу персонажів, узятих із гущі тогочасного рутинного життя (що художнього, наприклад, в описі брутального теслі?), ані педантичного копірвання автора в щонайменших порухах душі героя-плебея.

І лише дехто з письменників-сучасників одразу зрозумів, що з'явився новий літературний шедевр. Одним із них був Й. В. Гете, до рук якого ще в 1818 р. потрапила книжка «Рим, Неаполь і Флоренція» за підписом «*Офіцер французької кінноти Стендаль*». Гете вже тоді розпізнав і оцінив безумовний хист автора та новизну його твору. Мабуть, талант відчуває інший талант якось інтуїтивно, «випереджувально». Це вже згодом роман «Червоне і чорне» було визнано окрасою не лише французької, а й світової літератури, а його автора — одним із фундаторів реалізму. То в чому ж секрет безсмертя цього шедевра світової літератури?

Життя всієї Франції очима одного героя

Здавалося б, Стендаль вирушив у путь найждженою колією, «Червоне і чорне» — це добре відомий «роман одного героя». У центрі тако-

го твору — головний персонаж, з яким пов'язаний розвиток сюжету (перша, робоча, назва роману — «Жульєн Сорель»). Особлива увага автора до головного героя, його світосприйняття й оцінки ним подій на той час теж уже була традиційною. У романах такого типу всі події, проблеми, персонажі подані крізь призму сприйняття цього героя, читачі дивляться на все зображуване неначе його очима. Тому в цій ситуації успіх твору багато в чому залежить від майстерності автора щодо

вибору героя. Скажімо, О. Пушкін, М. Лермонтов і М. Гоголь, геніально відчувши дух своєї епохи, виокремили з розмаїття людських типів, відповідно, кожний Онегіна, Печоріна, Башмачкіна, завдяки чому їхні твори цікавлять читачів і нині. З огляду на це потрібно визнати, що свого героя Стендаль вибрав геніально. Це — Жульєн Сорель, молодий плебей, син теслі, наділений непересічними талантами. За іншої історичної ситуації (див. вище про особливості історизму реалістів), коли життєвий успіх людини більше залежав би від її особистих якостей і чеснот, а не від походження, можливо, він досяг би блискучої кар'єри. Це було не так уже й давно, про що добре пам'ятали Стендаль і його сучасники: усього лише два десятиліття минуло від років блискучих перемог Наполеона, який, з точки зору родовитих європейських аристократів, був вискоцнем, зробив кар'єру завдяки революції, а в інший час, швидше за все, залишився б нікому не відомим офіцером артилерії. Героїчна доба була прихильною до героїчних особистостей.

Однак за доби Реставрації ситуація у Франції докорінно змінилася. До влади повернулися аристократи, свого часу налякані революцією, з властивими їм «аристократичними забобонами». Людину знову стали цінувати не за її особисті якості й чесноти, а за походження — чим довший у неї був родовід, тим коротший шлях до життєвого успіху. Ось як абат Пірар, повчаючи Жульєна перед його черговим «кар'єрним стрибком» (уходженням до кола паризьких аристократів), характеризує дружину маркіза де Ла-Моля, а також її «критерії оцінки» людей: *«Ви побачите там пані маркізу де Ла-Моль. Це висока білява жінка, дуже побожна, погордлива, надзвичайно ввічлива й зовсім нікчемна. Вона — дочка старого герцога де Шона, який уславився своїми аристократичними забобонами. Вона навіть не вважає за потрібне приховувати, що єдина заслуга, гідна поваги в її очах, — це мати у своєму роду предків, які ходили в хрестові походи»*¹.

Подібних критеріїв ставлення до людей дотримується не лише ця «аристократично забобонна» жінка. Її син, граф Норбер, якого нав'язують Жульєну в «друзі», сповідує ті самі принципи. Виникає закономірне запитання: а що ж було робити тим мільйонам людей, у яких поміж пращурів не було не лише хрестоносців, а й жодної людини, яка б додавала до свого простого прізвища «вивищувальну» частку «де»? Хіба що приєднати її приблизно так, як це зробив видатний французький письменник-реаліст Оноре де Бальзак, чий дід, селянин, на прізвище Бальса, почав облагороджувати його, переінакшивши на Бальзак. Проте так таланить не всім. Отже, що мав робити Жульєн Сорель — син колишнього селянина, а згодом хазяїна вер'єрської лісопильні? У добу Реставрації він став не с и н о м,

¹ Тут і далі цитати з роману Стендаля «Червоне і чорне» подано в перекладі Є. Старинкевич.

а пасинком свого часу, не маючи шансів на гідну самореалізацію та достойну кар'єру через своє «низьке» походження. Тож цей амбітний плебей кинув виклик кастовому суспільству: «*Перед вами селянин, який повстав проти низькості свого стану*».

Ця ситуація в романі була виграшною, оскільки в неможливості реалізувати талант юнака прихована потужна сила «бомби конфлікту», яка й вибухнула в кінці твору. Причому вона прогриміла не лише пострілами Сореля в пані де Реналь прямо в церкві (хоча це вже сама по собі жахлива ситуація), а й також його полум'яним фатальним монологом на суді про несправедливість улаштування тогочасного французького суспільства. Саме тут і спрацювала формула «хроніка XIX століття», адже згаданий конфлікт стосувався не тільки Жульєна, це був конфлікт епохи.

До того ж Стендаль майже нічого й не вигадав, оскільки, як уже згадувалося, він прочитав у «Судовій газеті», що плебей Антуан Берте стріляв у церкві у свою колишню коханку. Заслуга письменника полягала в тому, що в побутовому злочині він розгледів трагедію сучасної йому людини і суспільства. Далі все було справою письменницького таланту, завдяки якому автор підніс цей випадок з кримінальної хроніки до рівня літературного шедевра.

До того ж це яскрава ілюстрація джерел і механізму реалістичної творчості, коли письменник не тільки зображує героїв і події у своєму творі «як у житті», а й прямо запозичує, вихоплює їх безпосередньо з життя. Стендаль застосував нову на той час реалістичну техніку: життєвий факт, отримавши його філософське осмислення, став «матеріалом мистецтва». Оце й було реалізацією настанови про «щирість у творчості», якої вимагав від митців-реалістів теоретик цього напрямку («батько» терміна «реалізм») французький письменник Ж. Шанфльорі: «Стискайте ваше серце і, як губку, вичавлюйте його в чорнильницю». Тож епіграф до роману «Червоне і чорне» (слова Дантона: «*Правда, сувора правда!*») суголосний із цією думкою теоретика реалізму зовсім не випадково.

Наступне питання полягає в тому, чому роман Стендаля називають панорамою життя всієї Франції. Як автор зумів, зображуючи переважно долю одного героя, показати фактично все суспільство, різні суспільні верстви й звичаї в провінції та столиці? Справа в тому, що Стендаль майстерно побудував сюжет, використавши прийом *градациї* (поступового наростання), яка надає змогу крок за кроком відтворити життя всієї Франції XIX ст. Він веде Жульєна Сореля — все вище і вище — сходінками кар'єри (тому твір Стендаля — це ще й «роман кар'єри»). Кар'єрний злет безрідного сина теслі розпочинається у Вер'єрі, де він став гувернером дітей мера містечка пана де Реналья (провінційний Вер'єр нагадує рідне містечко Анрі Бейля — Гренобль). Продовжується його кар'єра в

значно більшому місті Безансоні, де він здобуває духовну освіту, а закінчується в Парижі, у домі маркіза де Ла-Моля, одного з найвищих сановників Франції. Це дає змогу зобразити побут, мораль і звичаї різних верств суспільства і в провінції, і в столиці держави.

Потрібно також відзначити особливу майстерність письменника — глибину його проникнення в психологію (знаменитий «психологізм Стендаля») усіх без винятку суспільних прошарків: від селян і дрібних міщан до провінційних і столичних аристократів. Таке охоплення життєвих явищ називають панорамністю або панорамною (від *грец.* *pan* — усе і *horame* — огляд).

То що ж побачив читач на цій широкій панорамі, зображеній Стендалем?



Вер'єр

Тихо, неспішно, немов повільна каламутна річка влітку, плине життя провінції. Є в ньому свої підводні течії та камені, свої жертви й хижаки, але все це якесь по-провінційному притлумлене й розмірено-повільне, аж ніяк не таке прозоре й блискавичне, як у столиці. Ось у затінку дерев з'являється людина, яка уособлює владу провінційного французького містечка Вер'єра. Якщо хтось підійде ближче, то *«зустріне високого чоловіка, на вигляд поважного і заклопотаного... Він кавалер кількох орденів. Одягається цей чоловік завжди в сіре. У нього вже сивувате волосся, високе чоло, орлиний ніс і загалом досить правильні риси обличчя, — розповідає Стендаль. — На перший погляд, гідність сільського мера в ньому поєднується з тією приємністю, що буває властива людині під п'ятдесят років»*. Однак це лише «на перший погляд», оскільки *«незабаром парижанина прикро вражає у виразі його обличчя самовдоволення й зарозумілість, поєднані з якоюсь посередністю й обмеженістю»*. Як бачимо, Стендаль зображує не стільки зовнішній, скільки психологічно-особистісний портрет представника тогочасної провінційної французької верхівки. І робить це майстерно, лише кількома штрихами, за допомогою ключових слів «самовдоволення», «зарозумілість», «посередність» і «обмеженість». А ще відзначає його нещирість, схильність до життя за подвійними стандартами: вимагаючи сплати боргів від інших, якомога довше не платити їх самому.

У Вер'єрі буває розкішна природа і здається, що в такій красі людське серце не може бути черствим і байдужим, бо людина є частиною природи, а отже — і частиною краси. Усе це, здавалося б, так і є, але лише тоді, коли жителі Вер'єра отримують гроші від туристів, приваблених цією красою, тобто коли вона стає товаром.

Та, можливо, усе не так і погано, а самі жителі Вер'єра вбачають якісь позитивні риси у своєму житті? Може, є щось гарне, приховане від очей «чужинців»? Послухаємо місцевих жителів. Ось як



А. Сіслей. Міст Морé літом. 1888 р.

ставилася до чоловіків (а точніше — до владної верхівки Вер'єра) одна з головних героїнь роману, дружина мера, пані де Реналь: *«Грубість і найбрутальніша бездушність до всього, крім грошей, кар'єри й орденів, сліпа ненависть до всякої думки, що суперечить їхнім уподобанням, — усе це здавалося їй таким властивим для представників чоловічої статі»*. Знову короткі, але значущі штрихи: «грубість», «бездушність», «сліпа ненависть» до інакомислення в поєднанні з прагненням грошей, кар'єри й орденів — ось узагальнений портрет керівництва Вер'єра.

Якщо у Вер'єрі шанували лише дворянські титули й гроші, то як же Жульєн Сорель, не маючи їх, потрапив у дім пихатого мера? Адже запросити гувернером до своїх дітей сина теслі було справжнім приниженням для такого чванька, як пан де Реналь. Виявляється, своїм першим кар'єрним успіхом Сорель зобов'язаний... дорогим норманським коням пана де Вально, іншого вер'єрського посадовця й конкурента пана де Реналья. Отже, і тут марнославство, заздрощі й пиха. Пан де Реналь не може позбутися цих якостей, навіть коли йдеться про освіту його власних дітей. Якщо до цього додати вже згадану жадобу до збагачення, орденів і кар'єри, ненависть до інакомислення, то отримаємо не надто симпатичний портрет звичайів і моралі французького провінційного містечка епохи Реставрації.



Безансон

Можливо, ці негативні риси властиві лише провінції, а в більших містах моральна атмосфера краща? Може, там люди чистіші, духовніші? Переїхавши до Безансона, значно більшого міста, Жульєн Сорель став семінаристом, але й там побачив уже знайомі йому з Вер'єра інтриги,

заздрощі та шпигунство. Чого вартий хоча б факт порпання в його валізі, коли донощики знайшли там карту із запискою Аманди Біне. Не кращим було й підступне запитання екзаменатора про творчість Горация, через яке Жульєна, талановитого учня, було відкинуто за рейтингом аж у кінець списку: *«Екзаменаторова каверза навіть у семінарії всім здалася підлою, але це не перешкодило спритному абату де Фрілеру поставити своєю владною рукою навпроти прізвища Жульєна № 198. Де Фрілер з насолодою зробив цю неприємність своєму ворогові, янсеністові Пірару»*. Отже, де Фрілер помстився абатові Пірару, це була їхня війна. А до чого тут Сорель? І хіба чесно ставити учневі несправедливу оцінку? До того ж це відбувається в духовній семінарії, яка покликана бути не лише осередком духовності, а й готувати духовних пастирів, які проповідуватимуть Боже вчення! Отже, і в більшому, аніж Вер'єр, місті панують уже відомі Жульєнові нещирість, мстивість, лицемірство, та ще й під машкарою священницької сутани. Виходить, що безансонські священники – справжнісінькі «тартюфи ХІХ століття» (грати роль лицеміра Тартюфа – один з улюблених прийомів Жульєна Сореля на кар'єрному шляху).

Крім того, семінаристам (як і мешканцям Вер'єра) так само властива жадоба до збагачення. Проте ця риса в них іще огидніша, оскільки священники, як духовні особи, повинні були б піклуватися не про матеріальні цінності, а насамперед про духовні. Натомість, сумлінно повторюючи добре завчені біблійні постулати про те, що швидше верблюд пройде крізь вушко голки, аніж багатий потрапить до Царства Небесного, семінаристи моляться тому-таки «золотому теляті», вони охоплені жадобою до збагачення. Яскравим свідченням цього є випадок, коли Жульєнів друг Фуке (цей образ ледве окреслений і дещо ідеалізований, проте надзвичайно привабливий) зробив подарунок семінарії: *«Фуке спало на думку прислати в семінарію від імені Жульєнових батьків оленя й кабана. Туші поклали на проході між кухнею і трапезною. Там, ідучи обідати, і побачили їх усі семінаристи... Жульєн набув право на вищість, освячену добробутом. Шазель і семінаристи, що відзначалися найкращою успішністю, стали догоджати Жульєну і мало не дорікали йому за те, що він не сказав їм, які заможні його батьки, і змусив їх виявити мимовільну неповагу до грошей»*. Отже, і в Безансоні люди молилися не Богу, а «грошовому мішку», переймаючись не тим, аби не виявити мимовільної неповаги до людей, а тим, що могли «виявити мимовільну неповагу до грошей».

Довершує картину законів і звичаїв, що панували в Безансонській семінарії, той самий культ сліпої покори владі, який ми вже відзначали в мешканців Вер'єра. Виявлення творчих здібностей, інтелекту та здатності мислити самостійно не лише не цінувалися,

а й засуджувалися: *«На думку семінаристів, він (Жульєн. — Авт.) завинив у найжахливішому гріху: він мислив, міркував сам, замість того, щоб сліпо коритись авторитетові».*



Однак, можливо, усі ці негативні риси має лише провінція, а в столиці все влаштовано інакше і панують інші суспільні закони й звичаї? Перечитавши «паризькі» розділи роману «Червоне і чорне», можна констатувати, що, на жаль, у Парижі так само, як у Вер'єрі та Безансоні, людину цінували не за її особисті якості, а за походження, зв'язки в суспільстві й матеріальні статки.

Щоправда, зауважимо, що в Парижі, на відміну від провінції, гроші не вирішували абсолютно все. Там могли зневажати навіть багату людину. Проте Жульєн уже був попереджений про цю особливість паризької аристократії. Абат Пірар, даючи молодому провінціалу поради щодо особливостей столичного життя, несподівано заявив: *«Гроші для неї (для маркизи де Ла-Моль. — Авт.) — річ другорядна. Це вас дивує? Друже мій, ми з вами вже не в провінції!»* Здавалося б: нарешті, ось він, довгоочікуваний приклад переваги духовного над матеріальним! Проте слова Пірара зовсім не означали, що паризькі аристократи були такими собі «зневажальниками» матеріальних статків і через це автоматично — шанувальниками духовних чеснот. Зовсім ні: статки, особливо чужі, столичні аристократи вміли рахувати дуже добре. Пригадаймо хоча б міркування маркиза де Ла-Моля про суму, якою йому доведеться ошчасливити Матильду та Жульєна на випадок їхнього шлюбу. То чим же тоді відрізняється паризька аристократія від провінційної в ставленні до грошей, статків? Відповідь не така й утішна: просто аби бути «своїм» у вищих колах столиці, самих грошей замало.

У Парижі, так само як і в провінції, панувала затхла духовна атмосфера: пиха, зарозумілість і зневага до особистості, та понад усе — страх і неприйняття самостійної думки, який Жульєн уже бачив у Вер'єрі та Безансоні. Ось яку вбивчу характеристику паризьким салонам дав граф Альтаміра, особистість насправді непересічна. Після розкішного балу Жульєн не в змозі стримати свої почуття: *«Який чудовий бал! — сказав він графові. — Чого тільки тут немає! — Думки, — відповів Альтаміра. І на його обличчі відбилася зневага, ще дошкульніша через те, що з чемності він вважав за обов'язок її приховувати... — У ваших салонах ненавидять думку. Вона не повинна підноситись вище дотепів водевільного куплета — ось тоді вона дістає назороди».* Отже, уподобання завсідників блискучих паризьких салонів приблизно такі самі, що і в провінції.

Жульєн усе життя виховував у собі лицемірство, оскільки вважав цю рису єдиною зброєю, доступною слабким. І він досяг у цьому таких успіхів, що здавався холодним і незворушним у найнапру-

женіших життєвих ситуаціях. Коли Сорель став лейтенантом, його зовнішність (байдуже обличчя без жодного відтінку почуття, суворий, майже лихий погляд, блідість і незмінна незворушність) — усе це вже з перших днів привернула увагу. «У цьому юнакові, — казали старі полкові офіцери-жартуни, — є все, крім юності». І нарешті аж у Лондоні серед славнозвісних англійських денді він знайшов справжніх поціновувачів своєї холодної маски. «Ви обранець долі, дорогий Сорелю, — казали вони, — сама природа вас нагородила таким холодним обличчям, наче ви за тридев'ять земель від своїх почуттів, — тобто те, що ми лиш намагаємося вдавати...» Отже, вершиною прагнень аристократів було те, аби постійно грати роль холодних манекенів. А якщо така штучність і страх виявити свої справжні почуття — їхній ідеал, то чим же вони кращі за неотесаних, «затятих і грубих селян» на зразок старого Сореля, які цих почуттів не мають взагалі?

У порівнянні з провінційним Безансоном, де можна було почути, як семінаристи вголос підраховують прибутки або просторікують про смачний обід, паризькі салони зовні начебто вигідно вирізнялися своєю вишуканістю та зовнішнім лоском. Проте і в столичному вищому світі так само, як і в провінції, шанують застарілі звичаї, бояться сильного характеру та сміливої думки, усього того, що подібне до зазіхання на закам'янілі традиції, привілеї, старий ієрархічний суспільний устрій.

Поміж аристократів, які вже мають за плечима нелегкий досвід Великої французької революції та емігрантського життя, ще трапляються люди розумні, енергійні та по-своєму цікаві (на кшталт маркіза де Ла-Моля). Однак коли історія хоче когось покарати,

«РОДОМ» ЧИ «РОБОМ» СЛАВНА ЛЮДИНА?

Ще в добу Відродження Сервантес уклав до вуст свого літературного героя Дон Кіхота мудрий вислів: «Не родом чоловік славен, а робом». Тобто людину треба цінувати не за високі звання й титули її пращурів, а за ті справи (за той «роб»), які чинить вона сама. Подібну думку в добу Просвітництва висловив Роберт Бернс у вірші «Чесна бідність»: «Звання — лиш карб, людина — скарб, дорожчий від усього». Після цих і багатьох інших яскравих виступів письменників під гаслами «Свобода! Рівність! Братерство!» відгриміла Велика французька революція, Європа відчула наслідки наполеонівських кампаній і що ж урешті-решт змінилося? Бурбони та тисячі французьких аристократів (як уже мовилося, «у багажі союзників») повернулися з еміграції, монархію було реставровано, і французьке суспільство, здавалося, застигло в тому самому «дореволюційному» стані, у якому воно перебувало ще за часів Людовіка XIV: ті самі кастові привілеї, та сама неможливість таланту з народу проторити собі дорогу нагору, ті самі ницість і сірість при владі.

Стендаль вважав, що справжні таланти, насправді енергійні й талановиті люди (на кшталт Жульєна Сореля), є не поміж аристократії, яка спочивала на лаврах, досягши влади, а саме в народі.

вона позбавляє його гідного потомства: витончена світська молодь вихована, рафінована, іноді володіє словом, але при всьому цьому є штучною, пасивною, внутрішньо спустошеною та безликою. Отже, портрет паризької аристократії, зображений Стендалем, ненабагато привабливіший за панораму життя провінції.



Критика роману
Реставрації

З кожною прочитаною сторінкою роману «Червоне і чорне» стає все зрозумілішим його підзаголовок «Хроніка XIX століття».

Стендаль гостро критикує сучасне йому суспільство. Проте зовсім не так, як це робили романтики: він не міфологізує сучасність (бунтівник і влада — Прометей і Зевс), не застосовує казково-умовні паралелі для зображення конфлікту творчої особистості з тупою бюрократичною машиною («Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» Е. Т. А. Гофмана). Натомість у реалізмі переважає пряме, а не міфологізоване відтворення дійсності з її гострими соціальними проблемами.

Так, на сторінках роману чи не вперше у французькій літературі відтворені реальні механізми нечесного збирання голосів виборців. Коли пан Вально, щойно отримавши титул барона, готувався балотуватися на посаду мера Вер'єра, він звернувся до Жульєна з проханням вплинути на батька: *«Він попросив у Жульєна батьків голос на майбутніх виборах. Жульєн обіцяв написати»*. Навряд чи така «невисока» й «прозаїчна» тема знайшла б місце у творах класицистів чи романтиків. Проте це було «життя як воно є» — капіталізм з його виборчим механізмом завойовував владу в Європі.

Коли Жульєн Сорель домовлявся з маркізом де Ла-Моєм щодо аудієнції для пана Вально, то водночас виторгував своєму батькові «тепленьке містечко» директора притулку для бідняків: *«У добрий час, — сказав маркіз і повеселішав, — згода! Признатись, я чекав моралізування. Ви робите успіхи»*. Отже, з точки зору паризького можновладця, «успіхи» Жульєна полягали якраз у відсутності «моралізування», інакше кажучи — у неприхованій аморальності, у тому, що «проштотхнув» свого батька на вигідну посаду, абсолютно не переймаючись, як старий тесля впорається з нею і чи стане від цього краще біднякам. Про жахливі умови життя в подібних притулках для бідних («робітних домах») ви дізнаєтеся з роману англійського письменника-реаліста Чарльза Діккенса «Пригоди Олівера Твіста». Виникає запитання: чи не тому життя мешканців подібних закладів було настільки нестерпним, що їхнє керівництво призначалося в спосіб, так яскраво зображений Стендалем?

Ситуація владного хаосу доходить до абсурду, коли Жульєн із власної примхи привів до влади жалюгідну особу, завадивши достойній людині (тобто зробив якраз те, проти чого так завзято боровся сам!). Тут письменник не лише зриває всі маски з механізм

му суспільного зла, а й прямо називає його першоджерело — суспільний устрій, уряд.

Заслугує на увагу також те, що маркіз де Ла-Моль міг призначати й звільняти посадовців у державі не так, як цього вимагає закон, а так, як йому заманеться. Чи не нагадує це механізм, за яким герой повісті Вольтера «Простак» Гурон потрапив за ґрати Бастилі? Оце і є та безумовна сила реалізму в зображенні суспільних проблем, про яку йшлося вище. Гостра критика режиму Реставрації пронизує весь текст роману. Так, намагаючись урятувати Жульєна від смертної кари, *«Матильда побувала в найвідоміших місцевих адвокатів і образила їх, одверто й без церемоній запропонувавши їм золото. Але зрештою вони взяли гроші... Після тижня клопотань, їй удалося добитись аудієнції в пана де Фрілера. — Я прийшла порадитися з вами про можливість улаштувати втечу панові де Ла Верне... Я можу негайно передати для підкупу нижчих службовців п'ятдесят тисяч франків і зобов'язуюсь оплатити пізніше ще вдвічі більшу суму».*

І як же зреагував на цю антизаконну пропозицію хранитель законності? Може, він обурився: хіба можна купити правосуддя? А може, здивувався: як наважилися так цинічно запропонувати хабара йому, старшому вікарію й чесній людині? Чи, можливо, він хоча б удав, що не розуміє, про що йдеться: мовляв, він ніколи хабарів не брав і навіть не розуміє, на що йому натякають? Ні, пан де Фрілер із неприхованим честолюбством почав хизуватися своєю владою, зокрема й над правосуддям: *«За мною майже завжди буде більшість, яка навіть перевершує те, що потрібно для ухвалення вироку. Отже, ви бачите, мадемуазель, як легко мені домогтись виправдання...»* Так письменник критикує тогочасну систему судочинства Франції.

Отже, можна зробити висновок, що в романі «Червоне і чорне» Стендаль виносить суворий вирок негативним явищам (кастовості, бездуховності, жадобі до збагачення, корупції й аморальності), які панували у французькому суспільстві доби Реставрації.



1. Визначте характерні ознаки соціально-психологічного роману. Чи є роман «Червоне і чорне» соціально-психологічним? Відповідь аргументуйте. **2.** Як ви думаєте, чому Стендаль не влаштувала перша, робоча, назва роману — «Жульєн Сорель», якщо цей персонаж залишився головним героєм твору? **3.** Чи можна назвати Жульєна Сореля «героєм свого часу»? Чому він часто згадував про добу Наполеона, у якій він, власне, майже не жив? **4.** Ким би ви назвали Жульєна Сореля: «сином XIX століття» чи «пасинком XIX століття»? Відповідь аргументуйте. **5.** Поясніть підзаголовок роману — «Хроніка XIX століття». **6.** Який з-поміж конфліктів роману можна назвати «конфліктом епохи»? **7.** Як оцінює Стендаль головний «принцип» Вер'єра — «давати прибутку»? А як до цього принципу ставиться Жульєн Сорель? Відповідь аргументуйте. **8.** Чому батько та брати Жульєна зневажали його? Чи змінюється їхнє ставлення до юнака

протягом часу, описаного в романі? 9. Порівняйте ідеали й життєві цінності: жителів Вер'єра; семінаристів Безансона; аристократів Парижа. 10. Чи випадково Стендаль поділив свій роман на дві частини, об'єднавши в першій життя Сореля у Вер'єрі та Безансоні? Чи можна стверджувати, що в романі «Червоне і чорне» автор зобразив панораму життя французького суспільства XIX ст.? 11. Які епізоди роману свідчать про те, що Стендаль гостро критикує режим Реставрації і виносить суворий вирок кастовості, бездуховності й аморальності тогочасного французького суспільства? Відповідь проілюструйте прикладами з тексту.



12. Де в романі «Червоне і чорне» використаний прийом градації? Де ще ви зустрічалися з використанням письменниками цього прийому?
13. Підготуйте мультимедійну презентацію «Роман "Червоне і чорне" Стендаля — широка панорама життя Франції періоду Реставрації».

ДОЛЯ ТА ФОРМУВАННЯ ХАРАКТЕРУ ЖУЛЬЄНА СОРЕЛЯ



Характер і формування особистості Жульєна Сореля

Головним героєм роману Стендаля «Червоне і чорне» є Жульєн Сорель, який, попри своє низьке походження, зробив у жорстко регламентованому кастовому французькому суспільстві блискучу кар'єру, пройшовши за короткий час шлях від провінційного Вер'єра до Парижа, від лісопилни старого Сореля до гвардійського полку, від соціальних низів до найвищих прошарків суспільства. Проте, досягнувши майже всього омріяного його буйною фантазією, цей юнак закінчив свій життєвий шлях не тріумфом, а гільйотиною. То що ж відомо про цю непересічну, суперечливу й трагічну особистість? Стендаль писав, що юнаки, схожі на Жульєна Сореля, якщо їм поталанить здобути добру освіту, змушені постійно трудитися й переборювати справжню бідність, а тому зберігають здат-

СИЛА ТІЛА ЧИ СИЛА ДУХУ?

Мистецтвознавці-класицисти XVIII ст. вважали, що існує так званий абсолютний ідеал краси, незмінний для всіх часів і народів. Створений еллінами, найяскравіше своє втілення цей ідеал знайшов у скульптурі. Тож усім наступним скульпторам тільки й залишалося, що орієнтуватися на давньогрецькі взірці (які згодом були виміряні буквально лінійкою і циркулем) і в суворо заданих пропорціях відтворювати античні носи, біцепси та торси.

Натомість Стендаль стверджував, що краса — поняття відносне, тож її ідеал не може бути незмінним: у кожную історичну добу та в кожного народу він різний. Так, елліни, ведучи постійні війни, цінували передовсім фізичну силу, тому красивими їм видавалися насамперед могутні тіла мускулястих атлетів. Натомість у XIX ст., на думку Стендаля, для досягнення життєвого успіху фізична сила такого великого значення вже не мала, тому і м'язи сприймалися вже не з таким захопленням, як у попередні епохи. Значно більше почав цінуватися розум, а його видно не в натренованій мускулатурі, а в інтелектуальному виразі обличчя. Чи не тут витоки того, що Жульєн Сорель наче «обділений» фізичною силою, але натомість щедро обдарований інтелектом і силою характеру?

ність до сильних почуттів і вражаючу енергію. Однак ця енергія була зовсім зайвою і недоречною в суспільстві, члени якого переймалися лише власними егоїстичними інтересами: чи то поновленням, реставрацією колись надзвичайно високого соціального статусу дворян у суспільстві («поновлення влади Бурбонів» — ще одне значення поняття «епоха Реставрації»), чи то особистим матеріальним збагаченням.

Знайомлячи читача зі своїм героєм, автор підкреслює різкий контраст між фізичною слабкістю та внутрішньою силою Жульєна: *«Це був тендітний, невисокий на зріст юнак вісімнадцяти чи дев'ятнадцяти років, з неправильними, але тонкими рисами обличчя й орлиним носом. Великі чорні очі... виблискували думкою й вогнем... Темно-каштанове волосся розсюло так низько, що майже закривало лоб, а коли він гнівався, лице його набирало неприємного виразу... Гнучка й струнка постать свідчила скоріше про спритність, аніж про силу».* Ще змалку, пише Стендаль, Жульєнове надзвичайно бліде й задумливе обличчя викликало в батька передчуття, що син його недовго протягне на цьому світі, а якщо й виживе, то буде тягарем для сім'ї. У святкових забавах на міській площі хлопця завжди били. Проте блідість і тендітність, що так мало асоціюються з мужністю, були лише оманливою зовнішньою машкарою. Під ними ховалися пристрасті та ілюзії такої сили й снаги, що хтось би надзвичайно здивувався, якби зміг зазирнути в його душу: *«Хто б міг подумати, що це юне, майже дівоче обличчя, таке бліде й лагідне, таїло непохитну рішучість витерпіти які завгодно муки, аби лиш пробити собі дорогу».*

Коли Жульєн став гувернером дітей пана де Реналья, ставлення братів до нього ще погіршилося. Можливо, це було виявленням класової ненависті, заздрості до грамотного й чисто вбраного брата.

Ще одним каталізатором ненависті батька й братів до Жульєна стала його любов до читання, оскільки книжка *«була для нього єдиним учителем життя й предметом захоплення, у ній він знаходив і радість, і натхнення, і розраду в хвилини зневіри».* Цього не могли ані зрозуміти, ані тим більше сприйняти неграмотні батько й брати. Саме тому батько так брутално обізвав сина та розлютувався, побачивши, що Жульєн, замість того щоб стежити за лісопильнею, читає. Незважаючи на свої літа, старий спритно скопив на розпилювану колоду, а звідти на балку, *«сильним ударом він вибив із Жульєнових рук книжку, і вона полетіла в потік; від другого*



В. Домогацький. Ілюстрація до роману Стендаля «Червоне і чорне». Друга половина ХХ ст.

дошкульного удару по потилиці Жульєн утратив рівновагу. Він мало не впав з висоти дванадцяти чи п'ятнадцяти футів на важелі машини, які його розчавили б, але батько на льоту підхопив його лівою рукою».

Однак та сама любов до книжки, яка так драгувала Жульєн-ового батька і братів, якраз і допомогла йому зробити карколомну кар'єру. Відчуваючи, що від рівня освіченості залежатиме його життєвий успіх, юнак зробив майже неможливе, для початку вивчивши напам'ять Біблію, причому не французькою мовою, а латиною: «Крім полум'яної душі, Жульєн мав надзвичайну пам'ять... Щоб полонити серце старого абата Шелана, від кого, як він добре знав, залежало все його майбутнє, юнак вивчив назубок увесь Новий Завіт...» І молодий кар'єрист не помилився — він ґрунтовно підготувався до життєвих іспитів, які йому довелося складати.



Важко навіть уявити, з яким надзвичайним напруженням душевних сил Жульєн переступив поріг будинку мера. Він прекрасно розумів, що доля дала йому можливо єдиний шанс, тому просто необхідно з перших же хвилин справити на родину мера якнайкраще враження. Адже від цього залежали його кар'єра, честолюбні мрії та сподівання всіх безсонних ночей. Тому, щойно його познайомили з майбутніми вихованцями, «він заговорив до них тоном, що здивував навіть самого пана де Реналья. — Я тут для того, панове, щоб навчати вас латини. Ось перед вами Біблія. Ви завжди будете відповідати мені уроки по цій книзі, а тепер спитайте мене, я вам відповім свій урок». І коли Адольф, старший хлопчик, узяв Біблію, Жульєн упевнено промовив: «Розгорніть її навмання... і скажіть мені перше слово першого-ліпшого вірша. Я проказуватиму напам'ять цю святую книгу, доки ви самі не спините мене. Адольф розгорнув книгу, прочитав перші слова, і Жульєн проказав напам'ять цілу сторінку з такою легкістю, наче він розмовляв рідною мовою. Пан де Реналь поглядав на дружину з переможним виглядом».

Звісно, цей нічим не показний юнак, який з легкістю цитував Біблію з будь-якого місця, справив на присутніх незабутнє враження. А коли додати до цього ще й потішене самолюбство пана де Реналья (він же казав, що цей тесля підійде на роль гувернера, а пихатий Вально їм ще позаздрить!), а також трохи заспокоєну скупість мера (він платитиме молодика таки недаремно), то ефект був вражаючим. Отже, Жульєн не прогавив свого шансу, адже, чим іще, окрім інтелекту, міг уразити аристократів бідний син колишнього селянина. Цей перший іспит закінчився для Жульєна повним тріумфом. І чи не найголовнішим для молодого честолюбця стало те, що «ця сцена затвердила за [ним] право на звання "пан"».

Тут укотре проявився тонкий психологізм і глибоке знання Стендалем психології та життєвих амбіцій різних прошарків населення. Адже, здавалося б, плебей мав би боротися за те, аби його назвали «паном» передовсім самі пани, тобто люди, соціально вищі за нього. Однак автор каже, що в цьому званні Жульєну не могли відмовити *«навіть (!) слуги»*. Недаремно ж народ каже: «Не так пани, як підпанки»... Зрештою *«Жульєн зумів так поставити себе, що менше ніж за місяць після його появи в домі навіть пан де Реналь став поважати його»*. І досяг він успіху не за чиеюсь протекцією, а винятково завдяки своїм особистісним якостям і провідним рисам характеру: цілеспрямованості, працелюбству, любові до читання, феноменальній пам'яті, витримці, почуттю власної гідності.

Другий свій життєвий іспит Жульєн також витримав успішно. Запрошений у дім Вально, у присутності провінційних посадовців — збирача податків, акцизного інспектора, жандармського офіцера і ще двох чи трьох урядовців — він мусив знову повернутися до своєї ролі: *«Член-кореспондент Безансонської та Юзеської академій звернувся до нього з другого кінця столу із запитанням, чи правда те, що розказують про його дивовижні успіхи у вивченні Нового Завіту»*. За столом раптово запанувала мертва тиша і немов якимись чарами, у руках ученого члена двох академій опинився Новий Завіт латинською мовою. *«Тільки-но Жульєн встиг відповісти йому, як той прочитав початок якоїсь латинської фрази. Жульєн продовжував її напам'ять, пам'ять не зрадила його, і це диво викликало загальне захоплення, що виявилось із тим галасливим запалом, який виникає в кінці обіду. Цей другий іспит довершив його успіх»*.

Запрошення на обід у всі часи вважалося ознакою певного визнання людини, сигналом дружнього ставлення до неї, надто ж, коли запрошують вищі за суспільним станом. Тому безсумнівним підтвердженням тріумфу сина теслі стало те, що *«перш ніж піти, Жульєн дістав чотири чи п'ять запрошень на обід»*. Успіх Жульєна тим цінніший, що його визнали саме в рідному місті (бо ж «нема пророка у своїй батьківщині»), тобто оцінили ті, хто ще вчора, зустрівши його у Вер'єрі, не звернули б на нього ані найменшої уваги чи зневажливо відвернулися б.

І лише успішно склавши ці два перші життєві «іспити», Жульєн отримав можливість піднятися на наступну кар'єрну сходинку — потрапити на навчання до духовної семінарії. Проте «кожен фініш — це, по суті, старт»: у Безансоні його теж перевіряли: *«Абат Пірар проектаменував Жульєна з теології і був вражений його знаннями. Ще більше він здивувався, коли почав докладно питати юнака Святе Письмо»*. Проте директор семінарії був приголомшений остаточно, коли запитав Жульєна про духовну владу папи й у відповідь почув точний переказ мало не всієї книжки пана де Местра.

Марно ставив він запитання, щоб дізнатися, чи справді Жульєн вірить у доктрину де Местра. Юнак відповідав точно за книжкою, напам'ять. Після тривалого іспиту йому здалося, що суворість пана Пірара до нього була удаваною. Звісно, найважче складати іспити найкомпетентнішим екзаменаторам. Тож закономірно, що найважчим випробуванням була бесіда Жульєна з гостями впливового паризького вельможі маркіза де Ла-Моля: *«Маркіз, мабуть, уже розповів про освіту, яку дістав Жульєн, бо один із гостей почав із ним розмову про Горація... З цієї хвилини він цілком опанував себе... Він сподобався. Цей своєрідний іспит вніс деяке пожвавлення в занадто поважний настрій за обідом»*. Маркіз непомітно зробив знак Жульєновому співбесідникові, спонукаючи того до ще складніших запитань: *«Невже він і справді щось знає? — подумав маркіз. Відповідаючи, Жульєн висловлював власні міркування і настільки подолав свою несміливість, що виявив... своєрідні думки... Всі переконались, що латину він знає досконало»*. Отже, і в найвищих аристократичних паризьких колах Жульєн склав іспит успішно.

Юнак постійно працює над собою. Так, під час свого першого іспиту в домі пана де Реналья він не знав творів Горація, але, не бажаючи зізнатися в цьому, лицемірно заявив, що *«священний сан, до якого він готується, забороняє йому читати такого нечестивого поета»*. Однак уже в Безансоні він потайки вивчив напам'ять багато давньоримських віршів. Якось на іспиті *«захоплений своїми успіхами, він забув, де знаходиться, і на повторні запитання екзаменатора із запалом став читати напам'ять і переказувати своїми словами оди Горація»*. Отже, Жульєн багато читав, і з-поміж іншого — навіть заборонених у семінарії авторів-язичників, тобто ризикував бути покараним, що й сталося. Однак, з іншого боку, за постійне самовдосконалення і, зрештою, за те саме знання римських класиків його було й щедро винагороджено: *«Прелат... поставив Жульєнові кілька запитань з догматики і був вражений. Потім прелат перейшов до класиків — до Вергілія, Горація, Цицерона. "За ці імена, — подумав Жульєн, — я дістав свій сто дев'яносто восьмий номер. Тепер мені нічого втрачати, спробуймо блиснути"»*. І цього разу юнакові поталанило: сам чудовий знавець класиків, прелат був захоплений його знаннями і *«звелів принести вісім томів (давньоримського історика Тацита. — Авт.) у чудовій оправі і зволив власноручно написати на титульній сторінці першого тому кілька слів Жульєнові Сорелю латинською мовою»*. Після цього розкішного подарунка навіть ті семінаристи, які відкрито зневажали Жульєна, почали перед ним запобігати. А в Парижі, потрапивши до бібліотеки маркіза де Ла-Моля, Жульєн почав у ній буквально ракувати.

Жульєнові притаманні також щирість і доброта, що відзначив ректор Безансонської семінарії Пірар: *«Серце у вас добре, навіть*

великодушне, розум видатний. Загалом я бачу у вас іскру, якою не слід нехтувати». І завжди суворий, абат Пірар не стримався, голос його затремтів: «Тобі судилася нелегка доля».



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

Напевно, Жульєну Сорелю, з його критичним ставленням до сучасних йому суспільних звичаїв, слова М. Лермонтова: «Печально я дивлюсь на наше покоління!..» припали б до вподоби. Адже йому, народженому у 1810-х роках, коли зірка Наполеона та «героїчна доба» починали згасати, тільки й залишалось, що уявляти, яких успіхів він, з його талантами і характером, міг би досягти, коли б з'явився на світ поколінням раніше. Адже життя й особисті якості Жульєна Сореля певною мірою нагадували життя й риси Наполеона, який свого часу теж поєднав добру освіту, палку уяву й скромні статки.

Особливо сильний вплив на формування особистості юнака справив колишній воїн наполеонівської армії. Цей старий, якого Жульєн полюбив, зумів передати юнакові героїчний дух Великої французької революції. Тож і не дивно, що юнак дивився на світ не наче «очима минулого», коли успіху можна було досягти доблестю чи розумом. Проте в добу Реставрації Франції були потрібні не герої, а позбавлені характеру і власної думки виконавці чужої волі.

Отже, кумиром Жульєна Сореля був Наполеон Бонапарт. У цьому зосереджене невечірнє джерело конфліктів палкого юнака з тогочасним суспільством. Адже подібно до того, як теплолюбним тваринам і рослинам неможливо вижити в умовах льодовикового періоду, так неможливо було плебею з палким серцем і енергійною вдачею реалізувати себе в умовах Реставрації. Тож коли Фуке зробив йому надзвичайно вигідну пропозицію щодо компаньйонства в торгівлі, Сорель не погодився. Не через те, що не оцінив щирих поривань друга, а тому, що міряв час «за годинником» доби Бонапарта: «Як? Змарнувати сім або й вісім років? Та мені ж буде двадцять вісім; а в цих літах Бонапарт уже здійснив величні діла! Поки я, нікому не відомий, набуду трохи грошей, тиняючись по торгах і запобігаючи ласки якихось жалюгідних шахраїв, — хто знає, чи збережеться ще тоді в моєму серці хоч іскра священного вогню, необхідного для здобуття слави?» Стендаль укотре підкреслює, що Жульєн шукає не ситого життя, не самих лише матеріальних статків, які йому могла запропонувати суспільно-політична ситуація доби Реставрації. Адже якийсь капітал під старість накопичив навіть його батько, якого він ненавидів і від життєвого шляху якого рішуче відмовився. Ні, юний честолюбець прагне зовсім іншого — його приваблюють суспільне визнання та слава.

Ностальгія Жульєна за героїчною добою Наполеона, свідоме чи підсвідоме асоціювання себе з цим видатним полководцем виявля-

ються, зокрема, у використанні юнаком військової термінології («маневр», «відступ», «бій», «перемога») у буденних, «мирних» ситуаціях. Так, окрилений успіхом у «завоюванні» пані де Реналь, він одночасно хоче перемогти (тобто принизити) і її чоловіка: *«Міркуючи про перемоги Наполеона, він якось по-новому глянув і на свою перемогу. Так, я виграв бій, — думав він, — але треба скористатися із своєї перемоги, треба принизити гордість цього зарозумілого дворянина, поки він відступає. Так діяв Наполеон. Треба зажадати відпустку на три дні, щоб відвідати мого приятеля Фуке. Якщо пан де Реналь відмовить мені, я знову йому заявлю, що піду від нього, — і він поступиться»*.

Дійшло до того, що Жульєн почав «мілітаризувати» навіть свої стосунки з жінками, асоціюючи їх із баталіями Наполеона. Так, зовсім не кохаючи Матильду де Ла-Моль (адже кохану навіть подумки не називають «довготелесою білявою лялькою», як це робив він), Жульєн буквально віддає собі наказ іти на штурм цієї гордовитої дворянки. Тож і лексику вживає відповідну: *«У цьому бою, що зараз затівається... її дворянська гордість буде своєрідним пагорбом, військовою позицією між нею і мною. Ось тут і треба маневрувати»*.

Незважаючи на низьке походження та бідність, Жульєн був надзвичайно гордою людиною. Водночас, як плебей і людина небагата, здавалося б, він мусив би заховати свою гордість подалі, оскільки його міг принизити безкарно будь-хто (що й вийшло у випадку з лакеєм пана де Бовуазі), не кажучи вже про будь-якого аристократа або багатія. Тому постійне намагання Жульєна не дати себе принизити надає твору гострої напруженості. Із цією думкою він насторожено розмовляв із провінційними та паризькими аристократами, з огляду на це «завжди мав при собі маленькі пістолети», страхом приниження пояснюються його приготування навіть до побачень із жінками, наче до військових дій. Наприклад, намащуючи в кишенях пістолети, він довго вивчав місце побачення (навіть заглядав під ліжко в присутності коханки!), неначе полководець оглядає поле бою — чи немає там якоїсь засідки: *«Він зробив справжню, дуже ретельну військову розвідку по всьому саду. Йдеться про мою честь... — думав він. — І якщо я щось прогавлю, даремно нарікатиму потім: Ах, я про це й не подумав». Тоді я ніколи собі не прощу»*.

Недаремно абат Пірар, рекомендуючи Жульєна маркізу де Ла-Молю, попереджає паризького можновладця: *«Цей юнак хоч і дуже низького походження, але гордий, і з нього не буде ніякої користі, якщо ви зачепите його самолюбство; ви зробите його тупицею»*. Саме ця його риса подобається так само гордій аж до високомірності Матильді, яка, мимохіть підслухавши зневажливу оцінку Жульєном атмосфери, що панує за обідом у домі де Ла-Молів, робить узагальнюючий висновок: *«Цей не народився, щоб стояти на колінах...»*



Лицемірство —
«мистецтво,
до якого вдаються
безсилі люди»

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

Із цього ганебного правила не був винятком і Жульєн Сорель. Розумна (*«у ньому є Божа іскра, він може піти далеко; він енергійний, розумний»*) і горда (*«цей юнак хоч і дуже низького походження, але гордий»*) людина, він не міг не відчувати огидності цієї риси. Тож і виправдовувався перед собою: *«На жаль, це (лицемірство. — Авт.) єдина моя зброя... В іншу епоху я заробляв би на хліб ділами, що промовляли б самі за себе перед лицем ворога»*. Однак «іншої епохи» вже не було, тож він змушений хитрувати, приховуючи свої справжні почуття.

Особливо важко Жульєнові було поєднувати в душі два загалом несумісні почуття: з одного боку, кодекс честі бонапартиста і риси «природної людини», звеличені просвітниками, а з іншого — уже згадане лицемірство, надзвичайно далеке від будь-якої героїки та й власне честі. Не дивно, що, ходячи ніби понад краєм прірви, юнак іноді ледь не зривався в неї: *«Одного разу, саме в розпалі свого удаваного благочестя... Жульєн раптом виказав себе несподіваним вибухом вогню, що пожирив його душу... На обіді, де були присутні священники... він несподівано почав захоплено звеличувати Наполеона»*. Звісно, це могло дорого йому коштувати в епоху Реставрації, коли при владі знову були закляті вороги Бонапарта — Бурбони. Тому Сорель, аби покарати себе за цю нестриманість, *«прив'язав до грудей праву руку, удаючи, що звихнув її, перевертаючи ялинову колоду, і носив її в такому незручному положенні протягом двох місяців. Після цієї тяжкої кари він сам себе простив»*. Як бачимо, підхід до самовиховання в Жульєна був системним: були в ньому й спокута, і покарання, і прощення.

Звісно, постійно лицемірити без жодної віддушини дуже важко, і нею стала мрійливість юного плебея. Свою мрію він, звісно, убачав не в провінції: *«Пробити дорогу для Жульєна означало насамперед вирватись із Вер'єра; він ненавидів свій край»*. Ненавидів, бо там кожен знав, що він син простого теслі, бо цей сірий, *«кольору плісняви»* світ провінції нудив молодого честолюбця. Отож Жульєн, як герої



В. Домогацький. Ілюстрація до роману Стендаля «Червоне і чорне». Друга половина ХХ ст.

літератури романтизму, поринав у світ своєї фантазії. Проте його мрії були значно реалістичнішими, аніж екзотичні уявлення романтиків. Він марив столицею: *«Жульєнова душа поринула в споглядання картин його майбутнього життя в Парижі».*

Отже, Сорель досяг успіху в мистецтві лицемірства. Він навчився глибоко приховувати свої почуття, бути незворушним у будь-якій ситуації. Найбільше це було поціновано в Лондоні, про що вже йшлося, а особливо в гусарському полку, куди він улаштувався за допомогою протекції та грошей маркіза де Ла-Моля: *«Його байдужий вираз, суворий, мало не лихий погляд, блідість і незмінна холоднокрівність — усе це вже з перших днів*

привернуло до нього увагу». Невдовзі бездоганна й стримана чемність Сореля, його вміння володіти пістолетом і шпагою, яке він виявив без будь-якої похвальби, відібрали в дотепників бажання голосно кепкувати з нього, і *«після п'яти-шести днів вагання громадська думка полку склалася на його користь».*

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


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


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

Перед стратою Жульєн нарешті усвідомив химерність честолюбних прагнень і марність пройденого шляху. Він визнав, що щас-

ливим його робила зовсім не кар'єра, а кохання до пані де Реналь, у яку він стріляв, а також спілкування з другом Фуке.

Отже, щастя й успіх не самі прийшли до Жульєна Сореля. Він завдячував їм передовсім провідними рисами свого характеру: непохитною рішучістю, вражаючою енергією, сміливістю, добротою і великодушністю, почуттям власної гідності і навіть честолюбством. І зовсім не винятково лицемірству, яке він плекав у собі з дитинства, зобов'язаний цей «пасинок доби» більшості своїх кар'єрних успіхів. Плебей-провінціал досяг висот у жорстко регламентованому кастовому французькому суспільстві доби Реставрації передовсім завдяки безсумнівній обдарованості (зокрема, надзвичайній пам'яті та любові до читання), а також постійній і наполегливій роботі над собою. Проте в тій історичній ситуації всі ці риси та якості привели його на гільйотину...

 **1.** Яке виховання отримав Жульєн Сорель у Вер'єрі, чого навчився в Безансоні та як на нього вплинув Париж? Чому він вирішив обрати кар'єру священика, відмовившись від спокусливої пропозиції Фуке зайнятися комерцією та швидко розбагатіти? **2.** Проаналізуйте поведінку й почуття Жульєна під час обіду у Вер'єрі в домі Вально. Як вона характеризує юнака? **3.** Визначте етапи кар'єри Жульєна Сореля. **4.** Основним шляхом до своєї кар'єри юнак обрав лицемірство. А які риси допомагали йому досягати успіху насправді? Чи справдилися сподівання Сореля, що лицемірство — найкоротший шлях до вершини? Відповідь аргументуйте цитатами з тексту. **5.** Як характеризує Жульєна Сореля відчуття щастя, коли «він мріяв про славу для себе і про свободу для всіх»? **6.** Як ви думаєте, чому Жульєн, досягши в добу Реставрації нечуваного для плебея успіху, закінчив свій шлях на гільйотині? **7.** За що батько й брати ненавиділи Жульєна? **8.** Яку роль у житті Жульєна Сореля відіграла книжка та його любов до читання? А якою є роль книжки, художньої літератури в наш час? Відповідь аргументуйте.

 **9.** Знайдіть і проілюструйте цитатами з тексту наявність рис романтизму в романі Стендаля «Червоне і чорне». **10.** Підготуйте мультимедійну презентацію «Доля Жульєна Сореля і формування його характеру».

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



**Конфлікт Жульєна
Сореля із
суспільством**

Головним сюжетним стрижнем роману «Червоне і чорне» є не історія карколомної кар'єри чи любовних пригод Жульєна Сореля, а глибоко аналітичне зображення глибинного конфлікту юнака з тогочасним французьким суспільством, його мораллю, законами та звичаями.

Цей конфлікт розпочинається ще в родині Сорелів, і це само по собі є страшним, оскільки сім'я часто виявляється чи не єдиним прихистком людини від негараздів життя. Якими ж були стосунки в сім'ї Сорелів? Як уже мовилося, брати ненавиділи Жульєна, а батько зневажав за те, що той був не схожим на старших синів, не міг нарівні з ними тяжко працювати на лісопильні, та ще й читав книжки, що дуже дратувало неграмотного старого. І навіть перед самісінькою стратою сина він не підбадьорив свою дитину, а сварив і терзав їй душу. Однак цей «затятий і грубий селянин» миттю «змінив гнів на милість», щойно почув обіцянку Жульєна відписати йому й братам свій спадок. Оцей брудний «торг біля гільйоти-ни», коли рідний батько «тремтячи від жадібності, боячись прогавити гроші» пригадує, «скільки коштів пішло на харчування й навчання» сина, приреченого на страту, належить до найогидніших сцен роману. «Ось вона — батьківська любов!» — повторював сам собі Жульєн з боєм у серці, залишившись нарешті сам». Отже, це не тільки сімейний конфлікт, не лише індивідуальні особливості старого Сореля, а значною мірою ще й конфлікт суспільний і навіть світоглядний — жадібність у всіх верствах суспільства, інтерес лише до того, що «дає прибуток», — ось причини того, що батько напередодні страти сина пред'являє йому рахунок за харчування і навчання.

Тож можна зробити невтішний висновок, що навіть у сімейних стосунках усе вирішують не любов, повага та тепло сімейного затишку, а той самий матеріальний інтерес, той самий «грошовий мішок», що увінчує піраміду капіталізму.

Як уже мовилося, одним із провідних у романі є конфлікт між, з одного боку, «рівнем життєвих претензій» Жульєна Сореля та, з іншого — неможливістю їх реалізувати через його низьке походження. Тому монолог юнака під час суду над ним звучить як вирок соціальній несправедливості, що панувала у французькому суспільстві доби Реставрації: «...хоча б я й менше завинив, я бачу тут людей, які, не задумуючись над тим, що молодість моя заслуговує співчуття, захочуть покарати в моїй особі і раз назавжди зламати тих юнаків незнатного походження, пригнічених бідністю, яким пощастило здобути добру освіту, унаслідок чого вони наслідком проникнути в середовище, яке на мові чванливих багатіїв зветься вищим світом». Фактично, у цих словах сконцентрована концепція письменника, крім того, вони пояснюють причину вибору Стендалем такого героя, як Жульєн Сорель.



Внутрішня драма героя

Суперечливість образу Жульєна Сореля обумовлена не лише конфліктом «благородного серця і малих статків», а й тим, що під час його створення Стендаль використав два джерела, так само кон-

трастні, як контрастними є червоний і чорний кольори (можливо, це один із варіантів тлумачення назви роману). В образі талановитого плебея з ознаки двох діаметрально протилежних течій філософської думки: з одного боку — раціоналізм¹ у сполученні зі сенсуалізмом² і утилітаризмом³, без чого була б неможливою залізна логіка й чітка вмотивованість відчуттів і вчинків героя, які є безумовним досягненням Стендаля. З іншого боку — це культ почуття й сентименталізм⁴ Руссо. Герой постійно перебуває між двома світами — світом чистої моральності (наприклад, співчуття до принижених) і світом розумового практицизму (аби прорватися нагору — потрібно бути нечуйним, *«робити і не такі підлости і прикривати пишнотами»*).

Тож не дивно, що Жульєн — герой дуже суперечливий, який іноді навіть сам себе не розуміє. Скажімо, будучи лицеміром (принаймні намагаючись ним стати), він засуджує лицемірство в інших: *«А навіщо ж я, проклинаючи лицемірство, сам лицемірю?»* Цей постійний конфлікт у душі героя, його внутрішня роздвоєність проходить через увесь роман, надаючи оповіді надзвичайного драматизму і напруження.

Так, Жульєн не лише чудово усвідомлює, а й прямо називає джерела збагачення вер'єрської верхівки — це *«гроші, украдені в нещасних бідняків, яким до того ж не дають співати»*. І далі робить висновок: *«Ну й компанія! Хай би вони дали мені навіть половину накраденого добра, я все одно не погодився б з ними жити. Рано чи пізно я б не витримав, мимоволі виявив би до них уст свою зневагу»*. По своїй суті добра, порядна людина, Жульєн постійно розривається між кількома прагненнями чи оцінками. Його поганий настрій став ще гіршим, коли йому спало на думку, що поряд з ідальнею за стіною сидять нещасні мешканці притулку, і вся ця позбавлена смаку пишнота, якою його хотіли приголомшити, була, напевне, придбана на гроші від махінацій з їхнім м'ясним раціоном.

Тож не випадково, насолоджуючись визнанням очільників Вер'єра, *«забувши свою сумну роль повсталого плебея»* та споживаючи дорогі найдки та напої в домі Вально, Жульєн водночас із презирством ставиться як до самого цього товариства, так і до способів його збагачення. Однак якщо це товариство заслуговує на зневагу, то для чого ж тоді прагнути до нього потрапити? Подібні запитання Жульєн

¹ *Раціоналізм* — філософський напрям, за яким розум є вирішальним джерелом істинного знання.

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

³ *Утилітарізм* — принцип оцінки всіх явищ тільки з точки зору їх корисності, можливості бути засобом для досягнення певної мети.

⁴ *Сентименталізм* — стилізова тенденція в європейській літературі другої половини XVIII — початку XIX ст., для якої характерні чуттєвість та ірраціональність.

Ad Fontes

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

Є. Свєрстюк

ставить собі постійно. Оце і є конкретний приклад того «різноспрямованого» психологізму літератури реалізму, про який ішлося.

Звісно, це було важким моральним тягарем для героя, адже у своєму прагненні досягти висот, проникнути до кола аристократів він, з одного боку, був далекий від їхньої ідеалізації, але, з іншого, чудово розумів, що вони не приймуть до свого кола людину, не схожу на них самих. Так, коли пан Вально наказав лакеям заборонити біднякам співати пісню, яку було чути гостям, Жульєн відчув, що це вже було для нього занадто: *«Він засвоїв манери, але ще не пройнявся почуттями цього товариства. Незважаючи на все лицемірство, до якого Жульєн так часто вдавався, він відчуває, як у нього по щоці скотилася велика сльоза»*. Отже, суперечність між гуманізмом, доброю душею головного героя і законами тогочасного суспільства є джерелом постійного душевного напруження, внутрішньої драми Жульєна Сореля. Тож не дивно, що він робить гіркий життєвий висновок: *«Я любив правду... А де вона?.. Скрізь саме лицемірство або принаймні шарлатанство, навіть у найдоброчесніших, навіть у найвищих. — І уста його гідливо скривилися... — Ні, людина не може довіритись іншій людині»*.

Жульєн Сорель вважає, що його успіхи зумовлені лицемірством, проте насправді найбільші з них є наслідком не лицемірства, а, навпаки, щирості почуттів і душевного благородства (якості «природної людини»). Так, якби він «виконував хитрий план» спокуси пані де Реналь, то, мабуть, швидше за все, спіймав би облизня, виявившись надто незграбним залицяльником. А ось його щирі слова (а не завчасно продумані монологи) й непідробне страждання спонукали цю жінку до того, що вона стала йому співчувати, а потім і покохала. Лицемірство вимагало від нього зрадити або по-

кинути опального абата Пірара. Якби він це зробив, то міг би розраховувати на легше життя або й підвищення в Безансонській семінарії. Натомість він відверто співчуває старому янсеністу, але замість того, щоб зазнати поразки, — потрапляє до Парижа. Отже, свою кар'єру Жульєн Сорель зробив, як це не дивно, переважно не завдяки лицемірству, а припиняючи лицемірити. Хоча, з іншого боку, якби він злицемірів на суді, то, можливо, і вижив би. Однак це вже був би зовсім інший герой. І — чи герой?..



Соціально-політичні проблеми крізь призму психології персонажа

У чому ж полягає нездоланна привабливість прози Стендаля? Чим вона не схожа на творчий доробок десятків письменників-романістів ХІХ ст.?

У світовій літературі не так багато письменників, чиї твори викликають у читача істинну інтелектуальну насолоду від спостереження за найменшими порухами душі й думками персонажа. І чи не найяскравішим із-поміж них є Стендаль. Він був людиною, яка воліла казати сувору правду замість того, щоб тонко ухилитися від проблем чи приховувати їх за «вуаллю ідеалізації». Свою щирість і безкомпромісність письменник виявляв як у житті та творчості, так і, як це не парадоксально, у ставленні до наук. Наприклад, він обрав для вивчення «суху» математику, за його словами, «єдину науку, не заражену лицемірством». Що він мав на увазі? Скажімо, в історії чи літературознавстві оцінки певних фактів чи творів, залежно від політичної ситуації чи кон'юнктури, можуть мінятися аж до протилежних. Оце і є тим «лицемірством», про яке казав Стендаль. Натомість математика вільна від ідеології: дійсно, що «політичного» можна внести в котангенс чи косинуси?

Стендаль сповідував синтез художньої творчості й науки: *«Мистецтво завжди залежить від науки, воно користується методами, відкритими наукою»*. Його схильність до логічності й лаконічності відчувається навіть у стилістиці психологічної характеристики образів роману. «Математично» точна фіксація душевних порухів героїв, конкретних виявів конфлікту їхніх почуттів і розуму, боротьби між ними створюють неповторність психологізму Стендаля.

ЖУЛЬЄН СОРЕЛЬ — «ПРОПАЩА СИЛА»?

Зауважимо, що Стендаль створив психологічний портрет талановитого юнака, активної людини, якій затісно в затхлій атмосфері доби Реставрації, замкненому кастовому суспільстві, де «в людях однаково ненавидять як правду, так і енергію». Письменник започаткував у світовій літературі велику й вічну тему, яка в російській літературі втілилася в образі Печоріна (М. Лермонтов), а в українській — в образі Чіпки (П. Мирний). Це тема даремно й трагічно загубленої сили. Хтось називає її темою «зайвої людини», хтось — «пропащої сили», проте суть залишається незмінною.

Удалою знахідкою письменника є те, що в образі Жульєна Сореля ніби поєднані дві людини: одна діє, а інша ніби спостерігає за нею і при цьому не завжди схвалює думки і вчинки свого двійника. Саме після «Червоного і чорного» наявність психологічного аналізу й самоаналізу стала характерною ознакою європейського реалістичного роману.

Тонкий психологізм Стендаля напрочуд гармонійно поєднується з не менш тонким аналізом соціальних і політичних проблем тогочасної Франції. Доба Реставрації — це час драматичної, а іноді й трагічної зустрічі двох цивілізацій — аристократичної та буржуазної (феодалізму і капіталізму), що давав багатий матеріал як для соціального, так і для політичного аналізу та узагальнень. Російський письменник Максим Горький, який досконало знав психологію буржуазії, відзначав, що *«Стендаль був першим літератором (розрядка моя. — Авт.), який майже на наступний день після перемоги буржуазії проникливо та яскраво зобразив ознаки неминучості внутрішнього соціального розкладу буржуазії та її тупувату короткозорість»*. Дійсно, у галереї персонажів роману вирізняється Вально, який на відміну від Реналья уже не соромиться «мануфактурних прибутків», а його дружина безцеремонно розповідала гостям, скільки грошей витрачено на обід і навіть *«не пропустила нагоди докинути, що це вино коштує по дев'ять франків за пляшку, без доставки»*. Пан Вально обкрадає бідних і, зрештою, фактично купує баронський титул. Саме він стає мером Вер'єра, перемагаючи де Реналья. Це дуже символічно — отже, майбутнє не за Реналем, а за Вально (самозакоханим і обмеженим «грошовим мішком»).

Особливо яскраво політичні аспекти помітні під час судового процесу, який є кульмінацією роману. У пристрасному монолозі Жульєн Сорель заявляє, що судять не лише особисто його, а в його особі всіх повсталих плебей, юнаків, які наважилися пробиватися нагору. І цей його виклик було негайно почуто. Відповіддю плебею-бунтівнику став несподівано (адже до цього монологу всі чи майже всі присутні на судовому процесі йому співчували) жорстокий вирок — смертна кара. Абат де Фрілер відверто й цинічно зауважив, що Жульєн дуже наївний у справах і якщо Матильді не вдасться виклопотати йому помилування, то *«смерть його буде свого роду самогубством...»*. Фактично це й було самогубство. Жульєн і сам це добре розумів, але така горда людина не змогла позбавити себе задоволення, нехай навіть ціною власного життя, кинути виклик як тим пихатим і ницим «міщанам-шляхтичам» («міщанській аристократії»), які сиділи в залі, так і всьому тогочасному суспільству.

У романі «Червоне і чорне» представлена широка палітра політичних і філософських концепцій, що хвилювали європейців у першій половині XIX ст. Так, Жульєн Сорель не лише розумів, а й відчув важливість ідей просвітників на власній долі. Його, людину з «благородним серцем і малими статками» (не випадково цей вислів став не просто фрагментом, а й навіть назвою розділу роману), повинно було особливо дратувати те, що гасла «свободи, рівності й братерства» були лише проголошені Великою французькою революцією, проте так і не реалізовані остаточно. Які можуть бути «рівність і братерство» між, з одного боку, бідним сином теслі та, з іншого — пихатими панами Реналем, Вально або маркізом де Ла-Модем?

Те саме можна сказати щодо красивої теоретично, але не втіленої практично (не закріпленої законодавчо) ідеї «природного права» кожної людини й рівності всіх без винятку від народження. Жульєн перед стратою вибухнув гірко-полум'яним монологом: *«Ніякого природного права не існує, цей вислів — застаріла нісенітниця, цілком гідна прокурора, що цькував мене напередодні; його прадід розбагатів на конфіскаціях за часів Людовіка XIV»*. Він зробив висновок, що право виникає лише тоді, коли оголошується закон, який забороняє щось робити під страхом кари, а *«поки нема закону, природною є тільки лев'яча сила або потреба живої істоти, яка почуває голод і холод, одне слово — потреба»*. Людей, які користувалися загальною повагою, Жульєн назвав шахраями, яким пощастило не спійматися на гарячому. Отже, у романі «Червоне і чорне» містяться конкретні пропозиції щодо вдосконалення суспільного устрою і зокрема «технології реалізації» ідей просвітників, які стали підґрунтям Революції 1789 р.

Аристократи та буржуа чудово розуміли, що, на випадок нової революції, поміж людей типу Жульєна Сореля негайно знайшлися б нові Наполеони, Дантони, Марати та Робесп'єри. Як мовилося, вони залюбки посилали б на страту пихатих аристократів: і провінціалів штибу де Реналю і Вально, і столичних шляхтичів на кшталт де Ла-Молів. Саме тому граф Норбер і попереджає сестру: *«Стережіться цього юнака з його діяльною вдачею!.. Якщо знову почнеться революція, він усіх нас пошле на гільйотину»*. Адже аристократи, які вже пережили революцію та еміграцію, чудово усвідомлювали, що іноді «приходить час, коли теорії перетворюються на залпи рушниць або гільйотини» (О. де Бальзак).



Поштова марка, випущена до 200-ліття Великої французької революції 1789–1793 рр. із зображенням її видатних діячів. 1989 р.

Потрібно зазначити, що у ХІХ ст. виникли нові потенційно небезпечні ідеї, які виправдовували будь-який злочин і навіть убивство заради ефемерного «світлого майбутнього», репресії проти меншості задля «щастя» більшості. Згодом ці теорії геніально розв'инчав російський письменник Федір Достоєвський у романі «Злочин і кара» (1866). Проте Стендаль відчув ці умонастрої та втілював їх у художньому тексті значно раніше — уже в першій третині століття. Так, саме ця проблема є філософським підґрунтям дискусії Жульєна з графом Альтамірою, який заявив: *«Революція, яку я очолював, не вдалася лише через те, що я не згодився відтягти голови трьом людям і роздати нашим приборникам сім чи вісім мільйонів з каси, ключ від якої був у моїх руках... — Але тоді, — сказав Жульєн з палаючими очима, — ви не знали правил гри, а тепер... — Я б відтяг ці голови, хочете ви сказати?.. Я відповім на це тільки тоді, — сказав зі смутком Альтаміра, — коли ви вб'єте людину на дуелі, а це ж далеко не так гидко, як віддати її до рук ката»*. Проте Жульєн дотримується протилежної думки: *«Мета виправдує засоби; якби я був не такою незначною пилінкою, а мав хоч яку-небудь владу, я б наказав повісити трьох, щоб врятувати життя чотирьом. В очах його спалахнув вогонь рішучості і зневаги до нікчемного людського суду»*. Дійсно, брат Матильди де Ла-Моль мав рацію — такі, як Сорель, могли стати фанатиками революції, а можливо, навіть катами. Недаремно під час однієї з таких розмов із Жульєном *«Матильді стало страшно, вона не могла витримати його погляду і відступила на два кроки»*. Суть проблеми цей рішучий юнак відчував добре й головне питання формулював чітко: *«Чи повинна людина, що хоче знищити невігластво й злочини на землі, пронестись по землі, як буря, змітаючи наосліп усе на своєму шляху?»*

Отже, як бачимо, Стендаль порушує в романі важливі філософські та політичні проблеми. І чи не найцікавішим є те, що вони подані крізь призму психології персонажів. Тож можна зробити односторонній висновок про вдале поєднання в романі «Червоне і чорне» соціально-політичного й психологічного аспектів.



1. Чи мав рацію Жульєн, дійшовши висновку, що «кожен живе для себе в цій пустелі егоїзму, що зветься життям»? Чому? **2.** Як ви думаєте, чому в кінці твору Сорель відмовився боротися за своє життя? **3.** Проаналізуйте виступ Жульєна під час суду. Чи згодні ви з висновками, до яких він дійшов? **4.** Чи нагадає конфлікт Жульєна в родині його конфлікт із суспільством у Вер'єрі, Безансоні та Парижі? Відповідь аргументуйте. **5.** Які суперечливі риси характеру посилюють внутрішній драматизм образу Жульєна Сореля? **6.** Чому обережний Жульєн Сорель постійно ризикував, тримаючи при собі портрет Наполеона? **7.** Які риси — лицемірство чи щирість — зрештою найбільше визначили долю Жульєна Сореля? **8.** З яких причин граф Норбер сказав про Жульєна: «Якщо знову почнеться революція, він усіх нас пошле на гільйотину»? **9.** Чи завжди

Жульєн сам дотримується принципу «мета виправдує засоби»? Відповідь аргументуйте.



10. Порівняйте словникове значення слова «каста» з його змістовим наповненням в останньому монологі Жульєна Сореля на суді. Що спільного та відмінного є в цих двох варіантах? **11.** Які філософські погляди вплинули на проблематику та систему образів роману «Червоне і чорне»? Проілюструйте відповідь конкретними прикладами та цитатами з тексту. **12.** Як утілилася думка Стендаля: «Мистецтво завжди залежить від науки, воно користується методами, відкритими наукою» у художній тканині роману «Червоне і чорне»? **13.** Наведіть цитати з прикладами використання в тексті роману елементів психологічного аналізу й самоаналізу. За допомогою яких художніх засобів (мовних конструкцій) Стендаль робить оповідь «психологічною»? **14.** Чи вирішена проблема «рівності всіх людей від народження» в наш час і в нашому суспільстві? Чи можливо її вирішити взагалі? Відповідь проілюструйте конкретними фактами та/або прикладами з літературних творів. **15.** Чи можна Жульєна назвати «пропащою силою»? Чому? У яких літературних творах ви зустрічали героїв, до яких можна застосувати це означення? Порівняйте риси характеру цих героїв і Жульєна Сореля.

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ РОМАНУ



Пані де Реналь

У романі «Червоне і чорне» жіночі образи є ключовими. Ідеться про пані де Реналь і Матильду де Ла-Моль, які суттєво вплинули на долю Жульєна Сореля. Що ж можна сказати про цих героїнь?

Пані де Реналь, *«висока й ставна жінка, свого часу славилась... першою красунею на весь край. У її зовнішності та ході було щось юне й простодушне. Наївна грація, сповнена невинності й жвавості, мабуть, могла б зачарувати парижанина м'якою прихованою палкістю. Але якби пані де Реналь знала, що може справити таке враження, вона б згоріла від сорому»*. Перед нами психологічний портрет, який розкриває не лише зовнішню красу, а й внутрішні якості цієї жінки. Ключові слова: «юне й простодушне», «наївна», «невинність і жвавість», «згоріти від сорому», «доброчесність». Стендаль дає героїні також пряму характеристику: *«Ні кокетство, ні афектація ніколи не торкалися її серця»*. Отже, він відкрито підкреслює душевну чистоту й природність пані де Реналь. Щоправда, «математично точний» письменник не міг не згадати про «приховану палкість» жінки, що можна витлумачити як ледь помітний натяк на пристрасть, яку розбудить Жульєн у її до того спокійному серці.

Пані де Реналь цуралася всього, що зветься у Вер'єрі розвагами, і тому казали, що вона надто пишається своїм походженням. У неї цього й на думці не було, але вона зраділа, коли мешканці Вер'єра стали рідше бувати в її домі.

Майстер психологічного аналізу занурюється і в потаємні глибини жіночої душі: *«Її душа була проста й наївна; вона ніколи не наважувалася судити чоловіка, не признавалася сама собі, що їй з ним нудно. Вона, хоч і не замислювалася над тим, вважала, що між подружжям не буває ніжних стосунків»*. Найбільше ж чоловік їй подобався тоді, коли ділився з нею планами щодо майбутнього їхніх синів; одного з них він готував для військової кар'єри, другого — для магістратури, а третього — для церкви. У цій мирній «идилії» подружнього життя містилася прихована загроза — молода жінка нудгувала, можливо, і сама не усвідомлюючи цього, але зрештою чоловік «здавався їй не таким нудним, як усі інші знайомі їй чоловіки».

Пані де Реналь була *«однією з тих провінціалок, які при першому знайомстві можуть здатися не дуже розумними. У неї не було ніякого життєвого досвіду і вона не вміла підтримувати розмови»*. Обдарована чутливою і гордою душею, вона у своєму несвідомому прагненні щастя, властивому всякій живій істоті, здебільшого просто не помічала того, що робили всі ці грубі люди, серед яких вона жила волею випадку. *«Якби пані де Реналь дістала хоч найменшу освіту, вона виділялася б своїм природним і жвавим розумом»*. Однак вона, як багата спадкоємиця, виховувалася в монастирі Сакре-Кер у побожних черниць, пройнятих лютою ненавистю до всіх тих французів, котрі вважалися ворогами єзуїтів. Пані де Реналь вистачило здорового глузду, щоб дуже швидко забути всі нісенітниці, засвоені в монастирі; але вона нічого не набула натомість. Лестощі, які вона чула з дитинства, і схильність до палкої побожності спричинили те, що пані де Реналь стала замикатись у собі. Здавалося, що вона була надзвичайно поступлива і настільки зрекалася власної волі, що вер'єрські чоловіки ставили її за зразок своїм жінкам, а пан де Реналь пишався нею; але насправді ці риси її вдачі походили з виняткової гордовитості. *«До появи Жульєна вона, по суті, цікавилася тільки дітьми, їхні легкі недуги, прикросці, маленькі радощі поглинали всю чутливість її душі, яка за все життя знала тільки одну палку любов до Бога»*.

Вона була бездоганною матір'ю і хоча через гордощі нікому не признавалась у цьому, але кожний напад гарячки в якогось з її синів кидав її в такий розпач, наче дитина вже померла. *«Грубий сміх, знизування плечима та тривіальні зауваження про бабську дурість — ось і все, що вона незмінно чула у відповідь, коли в перші роки шлюбного життя вона в пориві щирості хотіла поділитися своїми переживаннями з чоловіком»*. Такі жарти, особливо коли вони стосувалися захворювань дітей, краями серце пані де Реналь. Ось що вона знайшла замість догідливих і медоточивих лестощів єзуїтського монастиря, де провела юні роки. Горе виховало її. Вона була занадто гордою, щоб говорити про це горе навіть зі своєю подругою, пані

Дервіль, і думала, що всі чоловіки такі самі, як пані де Реналь, Вально і супрефект Шарко де Можірон. *«Грубість і найбрутальніша бездушність до всього, крім грошей, кар'єри й орденів, сліпа ненависть до всякої думки, що суперечить їхнім уподобанням, — усе це здавалося їй таким властивим для представників чоловічої статі, як те, що вони носять чоботи чи фетровий капелюх»*. Та навіть після стількох років пані де Реналь не могла звикнути до товстосумів, серед яких їй доводилося жити. *«У цьому й була причина успіху селянського юнака Жульєна»*, — зауважує Стендаль.

Почуття пані де Реналь і Жульєна проходять складну еволюцію. Спочатку вона не сприйняла молодого сина теслі, який мав виховувати її синів. У ній навіть пробудилися материнські ревності: як це на її любих синів впливатиме ще хтось, крім неї самої?! Аж згодом вона помітила, що Сорель не схожий на всіх тих нудних багатіїв, які її оточували. Пані де Реналь інтуїтивно відчула і глибоку внутрішню роботу в душі Жульєна, і перші порухи кохання, яке до того спало в її душі. Стендаль майстерно зобразив складну боротьбу в її душі між, з одного боку, почуттям кохання, а з іншого — материнської любові й подружнього обов'язку. І ця боротьба робить її образ значно привабливішим, аніж якби вона була зображена коханкою, яка потай від чоловіка та суспільства насолоджується радістю «забороненого плоду» (як героїня повісті О. де Бальзака «Гобсек» Анастазі де Ресто). До того ж зіткнення протилежних почуттів є гарним матеріалом для аналізу такого тонкого психолога, як Стендаль.

Щодо ставлення Жульєна до пані де Реналь, то спочатку молодий честолюбець розглядає свої стосунки з нею (як згодом — із Матильдою де Ла-Моль) приблизно так, як його кумир Наполеон свої військові кампанії. Спочатку він її не кохає, а буквально ставить

«НОВИЙ ГЕРОЙ»: НЕПЕРЕСІЧНА ОСОБИСТІСТЬ ЧИ ЦИНІК?

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

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

собі «бойове завдання» — спокусити аристократку: *«Мій обов'язок стати її коханцем»*. Чому ж він прийняв таке рішення?

По-перше, стати коханцем аристократки для плебея було свого роду «компенсацією», «реваншем» за його низьке походження, своєрідною класовою помстою всім цим пихатим панам, а передо всім її чоловіку.

По-друге, честолюбний юнак так розмірився, що сприйняв за прошення гувернером у дім мера Вер'єра (а це було одним із його безумовних успіхів) як можливий ганебний (хто такий гувернер — це ж так низько!) факт, який треба буде приховувати або якимось пояснювати в майбутньому, коли він стане видатною особистістю. І ось тоді пояснити гувернерство коханням до хазяйки дому, а не зароблянням грошей, було б дуже зручно: *«Я ще тому повинен неодмінно домогтись успіху в цієї жінки, — пихато казав собі Жульєн, — що коли я виб'юся у люди і хтось дорікне мені жалогідним званням гувернера, я зможу натякнути, що на це мене штовхнуло кохання»*.

Йому було навіть байдуже, на яку з-поміж двох жінок «полювати»: на пані де Реналь чи на її подругу — пані Дервіль! Адже вони обидві були аристократками, а значить, спокусити будь-яку з них для плебея Жульєна було б престижним.

Пані де Реналь була не настільки проникливою, щоб «прорахувати» все, що відбувалося в душі Жульєна, і сприймала його слова й дії «за чисту монету». Коли Жульєн попросив її врятувати його репутацію, забравши портрет Наполеона, схований під матрацом, Стендаль закрутив інтригу так, що жінка не знає, чий портрет вона бере. Вважаючи, що це портрет його коханої, вона переживає напади ревності. Проте згодом юнак уже всерйоз покохав пані де Реналь.

Пані де Реналь постійно картала себе за подружню зраду. Одного разу, коли вона винуватила себе у хворобі сина, то ледь-ледь не зізналася в усьому своєму чоловікові. Оця постійна — до знемоги — внутрішня боротьба в душі колись порядної жінки, розривання між потаємним коханням до Жульєна і любов'ю до синів, а також відчуття злочину через зраду чоловікові роблять пані де Реналь щасливою і нещасною водночас, а крім того — дуже залежною від різних впливів. Така ситуація не могла не призвести до лиха: лицемірний єзуїт абат Шелан таки примусив її зізнатися в перелюбстві. Вона потрапила в цілковиту залежність від церковника, нею стало легко маніпулювати і до фатального листа маркізові де Ла-Молю залишався один крок.

Жульєн стріляв у неї, тож, здавалося, вона мала б зненавидіти того, хто ледь не позбавив її життя. Проте цього не сталося. Після пострілів у церкві й судового процесу над колишнім коханцем пані де Реналь, забувши про обережність і знехтувавши громадською думкою, почала відвідувати приреченого Жульєна у в'язниці двічі

на день. Навіть надзвичайно багата й впливова Матильда де Ла-Моль не змогла добитися цього: їй дозволили лише одну зустріч на день.

Закінчення лінії пані де Реналь не дуже подібне на реалістичне, тут теж відчувається вплив романтизму: *«Пані де Реналь дотримала обіцянки. Вона не робила замаху на своє життя, але через три дні після страти Жульєна померла, обнімаючи своїх дітей».*

Матильда де Ла-Моль

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

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

Матильда незаміжня, її руку й серце прагнуть здобути найшляхетніші й найбагатші чоловіки Франції. Стендаль і тут удається до психологічного портрета. Жульєн *«побачив молоду, струнку й надзвичайно світлу блондинку... Вона зовсім не сподобалася йому; проте, уважно придивившись до неї, Жульєн подумав, що ніколи ще не бачив таких гарних очей, які, однак, відбивали велику душевну холодність. Потім Жульєн помітив у них вираз нудьги, як у людини, що спостерігає все і разом із тим пам'ятає, що їй належить бути величною».* Як бачимо, домінантою цього портрета є вираз нудьги. Тієї ж нудьги, яка докучала й пані де Реналь і підштовхнула її в обійми до Жульєна. Стендаль постійно натякає на цю рису у світовідчутті героїні. Вона, як і Жульєн, шукає свій ідеал у минулому, поза межами епохи Реставрації, їй нудно в межах своєї доби, і це об'єднує юнака-плебея і дівчину-аристократку. Ідеалом для неї був її пращур — *«найвродливіший юнак свого часу Боніфачій де Ла-Моль»*, страчений 13 квітня 1574 р. на Гревській площі. За сімейною легендою, коханка Боніфачія, королева Марга-



Кадр із кінофільму
«Червоне і чорне»



Ж. Клуе. Королева
Маргарита Наваррська.
1530 р.

рита Наваррська, власноруч поховала його голову. Ця романтична історія збуджує уяву Матильди, і, зрештою, вона повторює дії королеви Марго після страти Жульєна.

Матильда занадто неординарна, щоб покохати когось із представників тогочасної «золотої молоді». На її думку, Жульєн Сорель, хоч і плебей, значно перевершує їх у самостійності думки й сміливості її висловлення. Матильда порівнює свого нареченого маркіза де Круазнуа та брата Норбера з жертвними баранами, які сміливо підуть на плаху, якщо настане революція. А ось Жульєн у такому разі, думає

вона, розстріляє революціонерів. Помітивши презирство, з яким юнаки-аристократи ставляться до Жульєна, вона зриває маску снобізму не лише з них, а й з усього тогочасного суспільного устрою Франції. Коли всі заходилися спростовувати Матильдину прихильну думку про Жульєна, вона негайно зрозуміла їхні наміри: *«Ось вони всі, як один, повстали проти самотньої обдарованої людини, яка не має й десяти лїудорів ренти і не може їм відповісти, поки до неї не звернуться»*. Тому вона, донька багатого паризького маркіза, вступилася за бідного сина провінційного теслі: *«Ніколи ще вона так блискуче не говорила. З перших же слів вона закидала їдкими дотепами де Кейлюса і його союзників»*. Коли вогонь жартів цих офіцерів був припинений, Матильда сказала панові де Кейлюсу: *«Хай завтра який-небудь дворянин... визнає, що Жульєн його незаконний син і дасть йому ім'я та кілька тисяч франків, — він через шість тижнів носитиме такі самі вуса, як і ви, панове. Через півроку він буде гусарським офіцером, як і ви, панове. І тоді велич його вдачі вже не буде смішна»*. Як видно з подальших подій, усе майже так і сталося — Жульєн став блискучим офіцером.

По суті, столична аристократка й плебей-провінціал дуже схожі. Жульєн не хотів простого багатства й ситого життя: *«Нарешті для Жульєна настав час виступити на арені великих подій! Його не вабила надійна забезпеченість, він прагнув широких перспектив»*. А Матильді мало було багатого красивого чоловіка, вона також хоче реалізувати своє честолюбство: *«Мій милий Жульєн... любить діяти тільки сам. Ніколи цій незвичайній людині не спаде на думку шукати чиеїсь підтримки чи допомоги. Він зневажає всіх інших; через це я не зневажаю його»*. Найбільше її увагу привертає не лоск аристократів, а холодність і ледь приховане презирство Жульєна. Його

«погляд лишався таким самим пронизливим і суворим. Матильда щойно пройнялася захопленням. Холодність її співрозмовника зовсім її приголомшила. Вона була тим більше вражена, що досі звикла сама справляти на інших такий вплив». І знову-таки, як і Жульєн, вона не покохала його, а «дала собі команду» кохати: «Відтоді як Матильда вирішила, що кохає Жульєна, нудьга її розвіялась. Кожен день вона раділа, що зважилась на таку палку пристрасть. «Це дуже небезпечна розвага, — думала вона, — тим краще! У тисячу разів краще! Без цього кохання я нудьгувала протягом найкращих років життя — з шістнадцяти до двадцяти!»»

Цей любовний зв'язок Жульєна, як і у випадку з пані де Реналь, розпочинається штучно: «Вона вирішила, що, коли в нього вистачить сміливості з'явитися до неї... вилізши по драбині садівника, вона стане його коханкою». Щоправда, Жульєн відповідає їй тим самим: він не кохає Матильду, а неначе дає собі команду: уперед! в атаку! — як це робив Наполеон. Не випадково ж він сприймає свій зв'язок з Матильдою не як перемогу чоловіка над своїм суперником, а як перемогу сільського хлопця над пихатістю аристократки й головне — над умовностями кастового французького суспільства.

Проте цікаво те, що цей, спочатку штучний зв'язок переростає в кохання. Поведінка Матильди в останні дні перед і після страти Жульєна не залишає підстав сумніватися в цьому.

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



1. Порівняйте ставлення Жульєна Сореля до пані де Реналь і Матильди де Ла-Моль. **2.** Як складалося життя пані де Реналь і Матильди де Ла-Моль до зустрічі з Жульєном? Чому такі різні жінки щиро закохалися в нього? Що приваблювало в юнакові кожну з них? **3.** І пані де Реналь, і Матильда намагалися опиратися коханню до Жульєна. Що спонукало їх до цього кохання? Як це характеризує жінок? **4.** Чому свої стосунки з жінками Сорель порівнює з військовими діями? Чи вдалося Жульєну стати в цій «війні» переможцем? Відповідь аргументуйте. **5.** Порівняйте поведінку жінок під час судового процесу над Жульєном. Як ви вважаєте, чи кохали вони одну й ту ж саму особу? Хто з них міг би сказати: «Я знаю справжнього Жульєна Сореля»? Відповідь аргументуйте.



6. Прочитайте роман Г. де Мопассана «Любий друг» і порівняйте образи Жульєна Сореля і Жоржа Дюруа. Що між ними спільного, а в чому полягає принципова різниця? **7.** Прочитайте роман Г. Флобера «Пані Боварі» і порівняйте образи пані де Реналь і Емми Боварі. Що між ними спільного, а в чому полягає принципова різниця? **8.** Як ви думаєте, чому на початку знайомства з пані де Реналь автор постійно підкреслює її простодушність, наївність, сором'язливість, добродішність тощо, тобто ті риси, які аж ніяк не асоціюються з подружньою зрадою?

МЕТАФОРИЧНИЙ ЗМІСТ НАЗВИ «ЧЕРВОНЕ І ЧОРНЕ», СИНТЕЗ РОМАНТИЗМУ Й РЕАЛІЗМУ В РОМАНІ



Багатозначність назви роману

Антитеза в романі «Червоне і чорне» є не лише ефективним художнім засобом, а й важливим композиційним прийомом. Вона проявляється на різних рівнях твору: і в системі образів (протиставлення: «плебей — аристократи»; «бідняк — багатії»), і в місці розгортання подій («провінція — столиця»), і в характері головного героя («щирі почуття — холодне лицемірство»; «обдарованість — неможливість реалізувати таланти»; «високі поривання — ница дійсність»). Однак уважний читач помітить антитезу насамперед уже в загадково-контрастному заголовку твору — «Червоне і чорне». Чому ж автор обрав саме цю назву? У чому її метафоричний сенс?

Щонайперше зауважимо, що червоний і чорний кольори — це не тільки контраст, а контраст дуже різкий, і не лише протиставлення, а протиставлення максимально можливе. Для художнього втілення подібної несумісності довго підшукував протиставлення О. Пушкін. Бажаючи підкреслити величезну різницю між романтично-натхненним Володимиром Ленським і холодно-стриманим Євгенієм Онегіним, він нарешті знайшов відому нині формулу: «Тьма і промінь, пісні і проза, лід і вогонь ховають більше схожих рис»¹. Тож у заголовку роману Стендаля слова «червоне» — «чорне» так само гостро протиставлені, як і слова в наведеній цитаті з твору О. Пушкіна. На що хотів наголосити Стендаль, пропонуючи загадково-інтригуючу назву «Червоне і чорне»? Кого чи чого вона стосується? У чому її прихований метафоричний зміст?

Вичерпної відповіді на ці запитання ми не знайдемо ані в тексті роману, ані в щоденникових записах Стендаля, ані в листах письменника. Ромен Коломб, один із перших біографів Стендаля, пригадував саме той воістину історичний момент, коли письменник власноруч перекреслив у рукописі роману первісну назву «Жульєн», а натомість написав нову, нині загальновідому — «Червоне і чорне». На запитання Коломба про сенс такої заміни, а також про метафоричний зміст нового заголовка, Стендаль ані тоді, ані згодом чітко не відповів. Можливо, однозначної відповіді на це запитання не знав і він сам. Цілком імовірно також, що вичерпної та однозначної відповіді не існує взагалі. Адже не виключено, що письменник хотів заінтригувати читачів незрозумілою назвою, привертаючи їхню увагу до свого нового творіння ще й у такий спосіб.

Однак роман «Червоне і чорне» є шедевром світової літератури, визнаним і перевіраним часом, і вже з цієї причини кожне вжите в ньо-

¹ Пушкін О. «Євгеній Онегін». Переклад М. Рильського.

му слово варте дослідження. Ще більше це стосується саме заголовка, який вважається своєрідною «візитівкою» художнього твору. Недаремно ж відомо безліч випадків, коли письменники (так само як Стендаль) змінювали назви своїх творів, причому неодноразово. І не випадково ж один із літературознавців назвав свою розвідку, присвячену розгляду цього питання, вельми промовисто — «Муки заголовка», наголосивши що дібрати гарний заголовок до твору — справа не проста і навіть іноді болісна для автора. Тож що саме «мучило» Стендаля, чому він замість початкової назви «Жульєн» таки обрав новий заголовок — «Червоне і чорне»? Дослідникам залишається вирішувати це питання самотужки, з більшим чи меншим ступенем вірогідності.

Як один із можливих варіантів тлумачення назви роману можна було б запропонувати такий: червоне — це колір мундира офіцера французької армії, а чорне — колір сутани священника. Тобто це символ вибору Сорелем життєвого шляху: він вирішив стати не військовиком (який носить червоний мундир), а священнослужителем (що одягається в чорну сутану чи костюм).

Ми вже говорили про те, що героїчна доба Наполеона, час домінування військовиків, минула, а їй на зміну прийшла обережна епоха Реставрації. Талановитим амбітним юнакам-плебеям на кшталт Жульєна Сореля дорога до швидкої успішної військової кар'єри була перекрита, тому він і обрав шлях служителя церкви: *«Я, бідний селянин, приречений завжди носити цей похмурий чорний костюм! А проте двадцять років тому і я носив би мундир, як вони! Тоді такий, як я, або був би убитий, або став би генералом у тридцять шість років».*

До того ж у добу Реставрації священники почали заробляти більше за офіцерів. А це було дуже привабливим для людей незаможних, до числа яких належав Жульєн: *«Тепер... чорний костюм (тобто посада священника. — Авт.) може дати до сорока років посаду на сто тисяч франків і синю орденську стрічку... Ну що ж! — сказав він з якоюсь мекістофельською усмішкою, — виходить, я розумніший, аніж вони».* Тому, з точки зору кар'єриста, якому однаково, ким

Ad Fontes

Чому Стендаль назвав свій роман «Червоне і чорне»? Це запитання ставив собі ледь не кожен читач цього роману. Критики досі губляться у здогадках, іноді наважуючись на малопереконливі гіпотези...

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

Б. Рейзов



Ілюстрація до роману Стендаля «Червоне і чорне»

бути, аби лише досягти життєвого успіху, було абсолютно байдуже, яку професію обрати: чи військову, чи духовну. Як офіцерський одяг, так і одяг священника Жульєн сприймав як «мундир», тобто офіційний одяг, який носять на службі, заробляючи гроші та славу. І, відчувши особливості своєї доби, він обрав чорний одяг духовенства, а не червоний мундир офіцера: *«Я зумів вибрати мундир, що відповідає добі»*.

Інакше кажучи, саме з корисливих міркувань, а не через високу духовну потребу чи чесноти Жульєн обрав чорну сутану священнослужителя й духовну семінарію, а не червоний офіцерський мундир і поле бою: *«За Наполеона я був би сержантом, а серед майбутніх кюре я буду старшим вікарієм»*. Цю версію тлумачення сенсу назви «Червоне і чорне» підтверджують також слова Матильди: *«Жульєн викликав у них страх навіть у своєму чорному костюмі. А що було б, якби він носив еполети»*.

Існує й інша версія: «червоне» — це щирість і душевна чистота Жульєна Сореля, а «чорне» — це його честолюбство й холодний розрахунок. Так, Є. Сверстюк вважає, що завдяки відкритій душі та щиросердним почуттям (це, на думку дослідника, і є символікою слова «червоне», ужитого в заголовку роману) Жульєн домогся кохання пані де Реналь, натомість завоювати Матильду й становище у світі йому допомогли діаметрально протилежні якості — витримка і честолюбство (значення слова «чорне»). Це становище метафоричного змісту заголовка роману є хоч і не беззастережним (адже ті самі витримку та честолюбство Жульєн виявляв і у випадку з пані де Реналь, а свої справдешні, природні почуття — гордість, самопо-

вагу — також під час спілкування з Матильдою), проте має право на життя, так само як і інші версії.

Подібне тлумачення полягає в співвідношенні червоного і чорного кольорів із конфліктом у душі героя: природного, щирого («червоне») та цивілізаційного, лицемірного («чорне»). Пригадаймо в цьому зв'язку одне з провідних протиставлень просвітників «природа — цивілізація». Адже Жульєн Сорель, вихований старим полковим лікарем-бонапартистом, є носієм рис «природної людини» (щирість, сердечність, прямота), але водночас він є і кар'єристом, і лицеміром, який пристосовується до умов, у яких йому доводиться жити. І ці два начала в його душі — постійне джерело конфліктів і внутрішнього драматизму (навіть трагізму) його особистості, про що вже йшлося.

Висувають також «політичне» припущення, що в романі Стендаля червоне символізує революцію, а чорне — реакцію. Хоча й меншою мірою, аніж у двох попередніх, але для такої версії також є підстави. У творі постійно згадуються персонажі, які спів-

чувають ідеям Великої французької революції (старий полковий лікар, сам Жульєн), а також імена її найвидатніших ідеологів: Вольтер, Руссо, Дантон. З великою симпатією зображено герцога-революціонера Альтаміру та багатьох інших. Їхніми суперниками є прибічники монархії, реакціонери: Вально, Реналь, абат Шелан, де Фрілер.

Принагідно також зауважимо, що існує цікава закономірність функціонування художнього тексту: якщо якісь слова використані в назві твору, то вони зазвичай стають ключовими, набуваючи особливого сенсу, починають символізувати щось таке, чого не фіксують тлумачні словники (набувають додаткового, т. зв. контекстуального значення). Тож не дивно, що слова «червоне» і «чорне» стали ключовими не лише в заголовку, а й у всьому творі Стендаля. Так, червоний колір використано в зображенні церкви і подій, що там відбуваються. Це й святкова оздоба храмів («Його величність зійшов біля гарної нової церкви, яка з тої нагоди була тишино прикрашена яскраво-червоними засло-

Ad Fontes

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

Є. Сверстюк

нами»), і натяк на те, що колись саме в церкві проллється кров: «Кали Жульєн виходив, йому здалося, що біля кротильниці блищить кров: це була розлита свячена вода, але від червоних завіс на вікнах вона здавалася кров'ю». І дійсно, у художньому творі випадковостей немає: у цій церкві він згодом вистрілить у пані де Реналь, пролле її кров, а внаслідок цього проллється і його кров на гільйотині...

Чорний колір чітко асоціюється з одягом Жульєна: «Ви одягтиметесь у чорний костюм... який носить людина в жалобі». Недаремно Стендаль так детально описує пояснення жалобного вбрання на Матильді де Ла-Моль у день страти її пращура Боніфация. Адже, за влучним висловом А. Чехова, «якщо в першій дії п'єси висить рушниця, то в останній вона має вистрілити». Те саме з трауром Матильди: у середині роману вона згадує, як королева Маргарита Наваррська вшанувала пам'ять страченого Боніфация де Ла-Моля, а в кінці роману сама Матильда повторює цей вчинок, поховавши відтятую голову Жульєна Сореля.

Отже, назва роману «Червоне і чорне» — це справжній символ. А за відомим висловом російського письменника й теоретика символізму В. Іванова, «справжній символ є темним і невичерпним у своїй останній глибині». Це вповні стосується також назви твору Стендаля — її значення, метафоричний зміст можна й потрібно досліджувати, але дослідити остаточно й вичерпно — неможливо.



Синтез романтизму й реалізму в романі

Стендаль немов поєднує дві літературні епохи: романтичну й реалістичну. «Червоне і чорне» — безумовно реалістичний роман.

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

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

Проте в деяких фрагментах крізь реалістичну канву оповіді немов «просвічується» романтизм. Наприклад, ви вивчали, що романтики оспівували самотнього гордого персонажа, який прагне

поринути у височінь фантазії, відірватися від буденщини («...дивлюсь я на небо...»). Герой «Червоного і чорного» переживає ті самі почуття: *«Жульєн стояв на високій скелі й дивився в небо, розпечене серпневим сонцем. Він міг охотити поглядом місцевість, що простяглася від його ніг на двадцять льє навкруги. Час від часу яструб злітав зі скелі над його головою й беззвучно креслив у небі величезні кола. Жульєн машинально стежив очима за хижим птахом. Його вражали спокійні могутні рухи, він заздрих силі яструба, самотності хижака. Така доля була в Наполеона; чи не судилася вона і йому?»*

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

Водночас вплив романтизму відчутний на рівні художніх деталей. Так, поховання Матильдою голови Жульєна — атрибут «екзотичного» романтизму. Те саме можна сказати також про розв'язку лінії пані де Реналь. Вона витримана в абсолютно романтичному, навіть сентиментальному ключі: колишня коханка губернатора своїх дітей тихо згасає від горя, обнімаючи їх (і не переймаючись тим, як її смерть вплине на їхнє подальше життя). Однак водночас саме постановка проблеми перебування жінки в шлюбі — безумовна заслуга саме реалістичної літератури ХІХ ст.

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



1. Поясніть багатозначну символіку назви «Червоне і чорне», сенс підзаголовка «Хроніка ХІХ століття» і епіграф до розділу роману «Правда, сувора правда». Як ці складники роману Стендаля пов'язані між собою? **2.** Знайдіть у романі «Червоне і чорне» риси романтизму. Чим, на вашу думку, зумовлена їх наявність? **3.** Знайдіть у тексті роману епізоди, де особливу роль відіграють червоний і чорний кольори. Чи можна вважати ці сцени символічними? Відповідь аргументуйте. **4.** Спираючись на текст твору Стендаля, визначте характерні ознаки французького реалістичного роману ХІХ ст. Чи випадково французьких письменників цікавлять насамперед соціальні проблеми та їх вплив на долю людини? **5.** Напишіть твір за романом Стендаля «Червоне і чорне» на одну з тем: «Трагедія гордого серця в нищому суспільстві», «Що призвело Жульєна Сореля до злочину?»; «Чи можна поєднати честолюбство й кохання?»; «Чи може лицемірство й честолюбство привести людину до вершин влади?».



6. Чи вдалося Стендалю в романі «Червоне і чорне» «застосувати прийоми математики до людського серця»? **7.** Порівняйте роман «Червоне і чорне» з творами літератури романтизму і реалізму, знайдіть спільні та відмінні риси. **8.** Порівняйте екранізації роману «Червоне і чорне» з твором Стендаля. Чи змогли виконавці головних ролей відтворити психологію та характер персонажів твору?



ОНОРЕ де БАЛЬЗАК

(1799–1850)

Бальзак – великий! Його характери – витвори світового розуму! Не дух часу, а цілі тисячоліття підготували борінням своїм таку розв'язку в душі людини.

Ф. Достоевський

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

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

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

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

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

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

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

Водночас усе це давало матеріал для спостережень і аналізу реального життя, що, як ми знаємо, було наріжним каменем будівлі реалізму. Молодий Бальзак жадібно всотував нові життєві враження, про що згодом написав: «Я жив тоді на маленькій вулиці... Жага

до знань закинула мене на мансарду, де я працював ночами, а дні проводив у сусідній Королівській бібліотеці. Я жив скромно... Одна лишень пристрасть виводила мене за межу моїх працелюбних звичок: але хіба вона не була ще одним різновидом того самого знання? Я вивчав звичай передмістя, його жителів, їхні характери. Я був... одягнений так само погано, як робітники, і вони не цуралися мене... Слухаючи цих людей, я міг до кінця зануритися в їхнє життя, я відчував на своїй спині їхні лахміття, я ходив у їхніх дір'явих черевиках. Їхні бажання, їхні потреби — усе поселялося в моїй душі...»

Тому й не дивно, що твори письменника, який вивчав життя різних прошарків суспільства «зсередини», стали «найбільшим зібранням документів про людську природу». О. де Бальзак — типовий письменник-ремісник (згодом його шляхом піде Е. Золя). На противагу романтикам, він не чекав творчої насаги, а працював по 15–18 годин на добу: сідав за стіл опівночі й не залишав пера до шостої години вечора, перериваючи роботу для того, щоб прийняти ванну й поспідати. Він дуже любив каву, яку сам готував і пив у великій кількості. «У мене тільки робота, робота всепоглинаюча, що спалює всі сили» — ось постійний мотив листів Бальзака. — Працювати... це значить вставати щодня опівночі, писати до восьмої години ранку, за чверть години поспідати, знову працювати до п'ятої, пообідати, лягти спати й завтра почати все спочатку».

Проте, незважаючи на непосильну працю, Бальзак не встигав розраховуватися з кредиторами. Боляче ранило письменника й ставлення до нього офіційної преси, що негативно відгукувалася (особливо після «Втрачених ілюзій», де зображений нечесний світ журналістики) про майже кожний новий твір Бальзака: «Я творив серед лементів ненависті й знущань».

Романи «*Шагренева шкіра*», «*Тридцятирічна жінка*» й особливо «*Євгенія Гранде*», що опубліковані на початку 30-х років XIX ст.,



Обкладинка до роману
О. де Бальзака
«Євгенія Гранде»

прославили Бальзака, якому більше не доводилося шукати видавців. Однак його мрія про збагачення не здійснилася, хоча він писав багато, іноді по декілька романів на рік. Найвідоміші з них: «*Сільський лікар*», «*У пошуках абсолюту*», «*Батько Горіо*», «*Втрачені ілюзії*», «*Сільський священик*», «*Господарство холостяка*», «*Селяни*», «*Кузен Понс*», «*Кузина Бетта*».

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

Незважаючи на творчі й фінансові невдачі, Бальзак упевнено прямував до слави. Він став знаменитим навесні 1829 р., коли вийшов друком його історичний роман *«Шуани, або Бретань в 1799 році»* про контрреволюційне повстання на півночі Франції. Протягом 1830 р. письменник опублікував майже десяток повістей, що пізніше ввійшли до *«Людської комедії»*. У 1831 р. була опублікована повість *«Шагренева шкіра»*, успіх якої відчинив перед Бальзаком двері аристократичних салонів.

28 лютого 1832 р. в житті письменника відбулася знаменна подія: Бальзак отримав листа з Одеси з інтригуючим підписом — *«Іноземка»*. Несподівано для себе він відповів. Згодом надійшов наступний лист, а пізніше письменник дізнався, що його дописувачка — Евеліна Ганська, багата польська аристократка, піддана Російської імперії, яка жила в Україні. Восени 1833 р. вони зустрілися. Їхній унікальний роман у листах тривав протягом багатьох років.

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

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

БАЛЬЗАК І УКРАЇНА

Є щось таємничо-містичне у стосунках між Оноре де Бальзаком та Евеліною Ганською, яка народилася і більшу частину свого життя провела в Україні. Він називав Евеліну *«Північною зіркою»* і довгих 17 років мріяв побувати на її батьківщині. І ось восени 1847 року, після восьми днів виснажливої подорожі шляхами Європи, у золотавому сьйві надвечір'я він уперше побачив маєток Ганської, що нагадав йому водночас і Лувр, і «грецький храм, позолочений сонцем». Цей пишний парково-палацовий ансамбль, розташований у селі Верхівні Ружинського району Житомирської області, був збудований наприкінці XVIII — на початку XIX ст. в класицистичному стилі. У своїх листах Бальзак називав його не інакше, як *«маленьким Лувром»*. Він полюблив прогулянки розкішним парком поміж столітніми деревами, захоплювався майстерністю й талановитістю українців. Цікава така *«побутова»* деталь: Бальзак записав до нотатника 77 (!) рецептів, за якими у Верхівні випікали хліб! Він прожив там, з невеликими перервами, з 1847 по 1850 рік. У листах до сестри та найближчих друзів письменник неодноразово захоплювався українською землею, цим *«царством хлібів»*: *«Неможливо собі уявити, які тут простори, якою родючою є ця земля»*. Саме тут, в Україні, промайнули найщасливіші хвилини життя генія французької та світової літератури.



*Х. Зовген. Евеліна Ганська.
1825 р.*

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

Восени 1848 р. Бальзак знову приїхав до Верхівні. За тодішнього стану його здоров'я така мандрівка була рівнозначною смерті. Ганська не поспішала з остаточним рішенням: її попередили, що, одружившись з іноземцем, вона втратить усі права на свої маєтки. Евеліна розуміла, що Бальзак на порозі смерті: 1849 р. минув у боротьбі з хворобою, він уже нічого не писав. 14 березня 1850 р. у костелі св. Варвари в Бердичеві відбулося вінчання Евеліни Ганської й Оноре де Бальзака, а 18 серпня 1850 р. великого письменника не стало...

Оноре де Бальзак прожив лише п'ятдесят років, залишивши величезну творчу спадщину. Це був письменник-трудівник, який пройшов тяжку дорогу пошуків і утвердив славу реалізму. На робочому столі митця стояв бюст Наполеона з написом: «Що він не доробив мечем, я дороблю пером». І дійсно, письменник своїм талантом підкорив увесь світ.

Віктор Гюго у промові, виголошеній над труною О. де Бальзака, сказав: «Усі його твори — це єдина книжка, повна життя, яскрава, глибока, де рухається й діє вся наша сучасна цивілізація, утілена в образах цілком реальних, але овіяних сум'яттям і жахом. Дивна книжка, що її автор на-



*Костел св. Варвари.
м. Бердичів*

звав комедією, а міг би назвати історією, книжка, у якій поєднуються всі форми й усі стилі... Неусвідомлено для себе самого, хотів він то-го чи ні, згодний він із цим чи ні, автор цього грандіозного й примхливого творіння належить до могутньої породи письменників-революціонерів».

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



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

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

Письменника хвилювала проблема вибору шкали життєвих цінностей, життєвого шляху в суспільстві, де керують зиск і егоїзм. Так, життя в таких умовах перетворює щирість почуттів, відкритість душі й серця на цинізм і практицизм, а добрі поривання сприймаються Люсьєном Шардоном, героєм роману «Втрачені ілюзії», лише як омана. Оноре де Бальзак показує згубну владу грошей, яка спотворює стосунки навіть між найближчими людьми. Так, один із героїв «Людської комедії», батько Горію, зосередився на здобуванні грошей — запоруки щастя його доньок, Анастазі й Дельфіни. Його любов егоїстична, тому й наслідок закономірний — Анастазі й Дельфіна також обрали сенсом свого життя гроші, а куплені розваги розоряють і доводять до загибелі їхнього батька. У гонитві за золотом деградує «татусь Гобсек», опускається до рівня продажного писаки Люсьєн Шардон, утрачає чистоту душі Ежен де Растіньяк. Люди слабкі, і Бальзак співчуває їм, засуджуючи дійсність, вовчі закони нового суспільства. Недаремно ж письменник називав себе «доктором соціальних наук».

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



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

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

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

Якщо витокі буржуазної Франції пов'язані з величними й трагічними подіями Великої французької революції, то Липнева монархія, на думку Бальзака, є жалюгідною й жорстокою карикатурою на ідеали вождів цієї революції. Трагедія XVIII ст. змінилася комедією середини XIX ст., яку грають — іноді навіть не усвідомлюючи цього (характерний заголовок одного з творів «Людської комедії» «Комедіанти не усвідомлено для себе») — реальні спадкоємці великих революціонерів. Назвавши свою працю «Людською комедією», Бальзак по суті виніс вирок усьому буржуазно-дворянському суспільству свого часу. У цій назві відображено й внутрішній драматизм епопеї, перша частина якої — «Етюди про звичай» — не випадково поділена на «сцени», як у драмі. Подібно до драматичного твору, «Людська комедія» насичена конфліктними ситуа-

ціями, які обумовлюють необхідність активної дії, жорстокого протиборства антагоністичних інтересів і пристрастей, що закінчується для героя іноді комічно, рідше — мелодраматично, найчастіше ж — трагічно.

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

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

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

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



Луї-Огюст Бісон. Оноре де Бальзак. 1842 р.

Структура

«Людська комедія» складається з трьох частин, кожна з яких Бальзак не випадково назвав етюдами, адже французьке слово «etude» дослівно означає «вивчення». Така назва підрозділів грандіозного літературного твору

може розцінюватися як ще одне нагадування про прагнення автора до наукової систематизації художнього матеріалу.

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

1. «Етюди про звичаї».

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

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

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

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

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

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

2. «Філософські етюди».

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

3. «Аналітичні етюди».

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

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

Фундамент піраміди — «Етюди про звичаї», у яких Бальзак хотів зобразити французьке життя в усіх його виявах і деталях «як



3. Церетелі. Пам'ятник О. де Бальзаку та «Людській комедії».
м. Амд́а́, Франція. 2004 р.

воно є». «Тут, — наголошував він, — вигадані факти не знайдуть місця...», оскільки буде описане «лише те, що відбувається всюди».

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

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

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

Для створення грандіозного полотна Бальзак вважав базовим принципом об'єктивність: «Істориком мало стати французьке суспільство, мені ж залишалось лише бути його секретарем». Водночас автор «Людської комедії» — це не такий собі безсторонній стенографіст

звичаїв: «Суть письменника і те, що робить його письменником і, не побоюся сказати, прирівнює його до державного діяча, а можливо, і ставить вище за нього, — це певна точка зору на людські справи, повна вірність принципам». Тож не дивно, що «Людська комедія» має конкретну ідейну основу, яка змінювалася разом з естетичними принципами й уподобаннями самого Бальзака, але в цілому сформувалася до 1834 р.

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

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

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

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



**Засоби забезпечення
тематичності, провідні
теми, жанрові
особливості**

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

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

Окрім того, прийом «повернення» персонажів (таких героїв літературних творів називають «перехідними персонажами») дає змогу авторові вписати до «Людської комедії» твори, що раніше вже були опубліковані, зокрема повість «Гобсек», де була розказана історія життя Анастазі де Ресто.

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

Отже, головною темою, що об'єднує ці різні твори в одне ціле, було прагнення пояснити закономірності розвитку суспільства, особливо — зміну суспільних формацій. Бальзак знав про наукові відкриття, зокрема в царині природничих наук. Його цікавили не лише конкретні теми й проблеми, а і їх взаємозв'язок, не лише окремі пристрасті, а й формування людини внаслідок їх впливу на неї. Тобто за аналогією з природничими науками Бальзак хотів



П. Пікассо. О. де Бальзак.
1952 р.

показати й дослідити, як буржуазія іде на зміну аристократії, якими рисами відрізняються ці «соціальні види» і, головне, що буде далі.

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

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

«Людська комедія» Бальзака стоїть у світовій літературі осібно. Тому визначити жанр цього твору точно й однозначно дуже проблематично. Найчастіше трапляються два визначення: цикл романів і епопея. Навряд чи вони повністю визначають жанр «Людської комедії». Формально — це «цикл романів», точніше — творів. Однак у багатьох із них немає звичних засобів зв'язку між собою — наприклад, ані сюжети, ані проблематика, ані спільні герої не пов'язують між собою романи «Шуани», «Селяни», «Блиск і злидні куртизанок» і повість «Шагренева шкіра». І таких прикладів можна навести чимало. Визначення «епопея» теж стосується «Людської комедії» лише частково. Для епопеї, у сучасному її вигляді, характерна наявність стрижневих героїв і спільного сюжету, чого не знаходимо в грандіозному творінні Бальзака.

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



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості О. де Бальзака. Як його життя пов'язане з Україною? **2.** Яким був шлях О. де Бальзака до літературної слави? Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шляхи? **3.** Які риси реалізму втілені у творчості О. де Бальзака? Наведіть конкретні приклади. **4.** Чи погоджуєтеся ви з думкою видатної французької письменниці Жорж Санд, що ХІХ ст. вивчатимуть за книжками О. де Бальзака і цей період можна назвати «епохою Бальзака»? Відповідь аргументуйте. **5.** Чому Віктор Гюго вважав, що всі твори Бальзака «є єдиною книжкою, повною життя, яскравою, глибокою, де рухається й діє вся наша сучасна цивілізація, утілена в образах цілком реальних, але овіяних сум'яттям і жахом»? **6.** Чому для свого творіння О. де Бальзак обрав назву «Людська комедія»? Чи пов'язана вона з «Божественною комедією» Данте? Якщо так, то як саме? **7.** Яку мету ставив перед собою О. де Бальзак, плануючи «Людську комедію»? Чи вдалося йому досягти цієї мети? **8.** Визначте центральні теми «Людської комедії».



9. Андре Моруа назвав свою белетризовану біографію Бальзака «Прометей, або Життя Бальзака», а сам письменник заявив: «Обираючи між Фаустом і Прометеєм, я надаю перевагу Прометею». А ви з ким би (з Прометеєм, Фаустом чи іншим героєм світової літератури) порівняли О. де Бальзака? Відповідь аргументуйте. **10.** Якими засобами забезпечується зв'язність окремих циклів і творів «Людської комедії»? **11.** Що таке «перехідні персонажі» (або прийом «повернення» персонажів)? Де ще ви зустрічалися з подібним способом поєднання частин художнього твору в одне ціле? **12.** Дайте визначення поняття «епопея». Чи згодні ви з тим, що «Людська комедія» О. де Бальзака є саме епопеею, а не циклом романів? А якому визначенню надаєте перевагу особисто ви? Обґрунтуйте свою думку. **13.** Складіть схему будови «Людської комедії». Чому кількість творів в окремих розділах різна? **14.** Підготуйте повідомлення (мультимедійні презентації): «Бальзак і Україна»; «Образи «Людської комедії» О. де Бальзака у світовій художній культурі».

ПОВІСТЬ «ГОБСЕК». НЕОДНОЗНАЧНА ПОСТАТЬ ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ. ВЛАДА ЗОЛОТА ТА ЇЇ ФІЛОСОФІЯ



Загадкова постать Гобсека

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

Отже, яким бачать Гобсека його клієнти? Для них він — людина без серця, яка використовує будь-які засоби для свого збагачення. Тут сумнівів немає: Гобсек — він і є гобсек, живоїд. До того ж у деяких ситуаціях лихвар не дотримує даного слова. Так, пообіцявши графіні де Ресто прийти за грошима наступного дня, він уже через кілька хвилин шантажує її в присутності чоловіка й отримує діамант, коштовність якого значно перевищує суму боргу.

Відсутні в Гобсека й родинні почуття, адже він ніяк не відреагував на смерть своєї найближчої родички — Чарівної Голландки.

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

Отже, перед нами начебто повністю негативний образ. Проте чому ж Дервіль заявляє, що на випадок своєї смерті не бажав би для дітей кращого опікуна, аніж цей живоїд? Хіба нормальна людина побажає щось погане своїм дітям? Він не дає негативну оцінку Гобсекові в розмові з графом де Ресто: *«У ньому живуть дві істоти: скнара та філософ, істота підла й мисляча».* У кінці повісті Дервіль майже ніжно називає лихваря *«старим немовлям»*, у якого іграшки — діаманти. Однак це не робить його привабливішим для читача: *«старе немовля»* бере з Дервілья високі проценти та ще й називає себе його другом, отримуючи, крім того, право на обіди й безкоштовне ведення справ. Описання товарів, що псуються в комірчині Гобсека, довершує картину моральної та духовної деградації героя.

Згадаймо також точку зору про Гобсека, якого не лише Дервіль, а й граф де Ресто називає філософом: *«Я старанно зібрав відомості про ту людину, якій ви зобов'язані своїм становищем... і з усіх моїх*

КІНИКИ

Однією з найвідоміших філософських шкіл античного світу була школа кініків. Її в IV ст. до н. е. заснував Антісфен Афінський, який викладав у гімнасії Кіносарг (Гостроокий пес) при храмі Геракла. Він казав, що жити потрібно так, як собака: поєднувати простоту життя з презирством до умовностей. Головним завданням філософії кініки вважали пізнання внутрішнього світу людини. Самообмеження й незалежність існування від ро-

дини, суспільства й держави — це те, до чого прагнули ці філософи. Вони визнавали лише практичний розум, що був тісно пов'язаний із житейською мудрістю. Водночас кініки мали бути вірними, хоробрими і вдячними.

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



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

відомостей видно, що цей Гобсек — філософ із школи кініків». Чи не зависока оцінка для лихваря, у якого тільки один Бог — Нажива? Гобсек саркастично каже Дервілю: «У мене принципи змінювались згідно з обставинами — доводилося змінювати їх залежно від географічних широт. Те, що в Європі викликає захоплення, в Азії карається. Те, що в Парижі вважають пороком, за Азорськими островами визнається за необхідне. Нема на землі нічого міцного, є тільки умовності, і у кожному кліматі вони різні».

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



**Влада золота та її
філософія в повісті
«Гобсек»**

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



Обкладинка до повісті
О. де Бальзака «Гобсек»

як метелики на смертельний вогонь, самі летять дурні. Але для вас, для людей, які на шовкові сплять і шовком укриваються, існує дещо інше: докори сумління, скрегіт зубовий, який ховається за посмішку, химери з лев'ячими пащами, які впираються пазурами вам у серце». Гобсек і його колеги, як вони вважають, виконують функції вищої справедливості, правосуддя. Не випадково кав'ярня, де вони збираються й діляться планами й таємницями, називається «Феміда» (в еллінів — богиня правосуддя). Гобсек порівнює себе з Верховним Суддею — Богом: «У мене погляд, як у Господа Бога: я читаю у серцях. Від мене ніщо не сховається». Проте сила й секрет повісті в тому, що Гобсек, який чудово розумів владу грошей над людьми, не зміг протистояти їх згубному впливові: наприкінці твору це вже не філософ, а жалюгідна істота, яка агонізує в будинку, повному золота й зіпсованих продуктів.

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

Не випадково автор дає не цілісну біографію героя, а штрихи до неї. Мати Гобсека — єврейка, батько — голландець. Своєї національності він не відчував, відпливши з батьківщини на кораблі десятирічним юнгою. Потім довго мандрував, аж доки остаточно не зупинився в столиці світу — Парижі. Отже, Гобсек — істота позанаціональна. Ми не знаємо, чи був він релігійною людиною, але молився на золото. Як він прийшов до ідеї обожнювання грошей? З тексту відомо, що герой знався з багатьма видатними людьми своєї епохи, боровся за незалежність Америки, пізнав багато розчарувань. Достеменно не-

машина, яку приводять у рух гроші? Золото — ось духовна сутність усього теперішнього суспільства». Ось тобі й старий скнара! І як тонко Бальзак відчував глибинну сутність капіталізму нового суспільного устрою, який ішов на зміну монархії.

Сам Жан-Естер ван Гобсек називає себе помстою, докором сумління. Він любить бруднити «черевиками килими у багатих людей — не через дрібне самолюбство, а щоб дати відчутти пазурі на лані Невідворотності». На запальну звинувачувальну промову подібний внутрішній монолог Гобсека в будинку Анастазі де Ресто: «Для охорони свого майна багатії придумали трибунали, суддів, гільйотину, до якої,

відомо, як він нажив свій капітал, чим торгував — *«чи то товаром, чи то людьми, чи то державними таємницями»*.

Та й «жорстокість» Гобсека пояснюється не лише прагненням будь-що отримати свій прибуток. Іноді можна прочитати звинувачення на його адресу в тому, що він не допоміг Дервілю безкоштовно, а взяв із нього високий процент. Однак послухаймо самого лихваря: *«Я беру за кредит по-різному, щонайменше п'ятдесят відсотків, сто, двісті, а коли й п'ятсот»*. Тобто п'ятнадцять відсотків, які він узяв з Дервіля, можна розглядати як благодіяння, а не як нещадність. А яку роль відіграв Гобсек у долі Фанні Мальво? Чому це лихвареві необхідно було особисто побачити дівчину, адже гроші за векселем вона залишила в служниці? Яскрава протилежність: два векселі — дві боржниці. Одна — графиня де Ресто, яка легко могла б знайти гроші, щоб погасити вексель. А інша — бідна дівчина, швачка, її вексель мав бути безнадійним. Проте саме він і був оплачений. Без сумніву, Гобсека, який «читав у людських серцях», зацікавило, наскільки шляхетна у фінансових справах ця дівчина. Чим же закінчився для Фанні візит Гобсека? Весіллям із Дервілем, після якого вони стали щасливим подружжям. То кому ж зобов'язана ця пара своїм щастям? Живоїду? Отже, його правосуддя не тільки карає, а й винагороджує.

Гобсек жорстко поводить себе в спальні графині де Ресто в присутності її чоловіка. Чи тільки прагнення до наживи зумовлює таку поведінку? Ні. Уже тоді він ніби передбачає подальшу долю жінки, яка все більше заплутується в тенетах брудних зв'язків із коханцем. Проте урок не пішов на користь: графиня не лише заставила діаманти, а й цинічно нишпорила в постелі щойно померлого чоловіка, шукаючи жадані документи про спадщину. Здалося б, Гобсек нагороджений за вексель графині повністю й навіть

ГОБСЕК ЯК ТИП

Оноре де Бальзак неодноразово казав, що створює не портрети певних осіб, а узагальнюючі образи, часто користуючись гіперболізацією. При цьому письменникові вдалося уникнути схематизації та одностороннього зображення своїх героїв.

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



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

більше. Однак... Він повертає боржниці зайві двісті франків. Як тут бути з ідеєю збагачення будь-якими засобами? Згодом Гобсек, привласнивши маєток де Ресто, повністю виправдає характеристику живоїда. А в кінці твору ми дізнаємося, що Ернест де Ресто отримав документи на володіння майном покійного батька. Звідки вони взялися? Власник цих паперів — Гобсек. Чому ж він очікував, а не віддав їх молодому графові раніше? Не бажав розпрощатися бодай із найменшою часткою своїх багатств? Ні, Гобсек вважав, що молодий де Ресто ще не готовий володіти такими великими грішми.

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

Виявляється, що Гобсек мав рацію, коли дізнаємося про долю його спадщини (роман «Блиск і злидні куртизанок»), — багатство не зробило Вогник щасливою, вона помирає.

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

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

Влада золота поширюється не лише на буржуа, лихварів чи банкірів (тобто «нових» героїв того часу), а й на рафінованих спадкових аристократів. Так, віконтеса де Гранлье спочатку категорично не хотіла родичатися зі збіднілою графинею де Ресто, яка мала сумнівну репутацію, передумала й усе-таки погодилася коли-небудь повернутися до цього питання, але висунула таку умову: *«Гаразд, гаразд, дорогий Дервілю, ми подумаємо, — відповіла пані де Гранлье. — Графу Ернестові треба бути дуже багатим, щоб наша родина захотіла породичатися з його матір'ю»*. А що ж зміниться,

якщо молодий граф де Ресто розбагатіє? Принаймні йдеться про зміни зовсім не в моральності, а в заможності Анастазі де Ресто. Отже, і у вищому світі все вирішують гроші.



1. Як ви розумієте значення понять «цинік», «кінік», «філософська школа», «живоїд»? **2.** Складіть план характеристики образу Гобсека та доберіть до неї цитати. **3.** Підготуйте розповідь про Гобсека за схемою: вчинки Гобсека та їх конкретні (негативні чи позитивні) наслідки. **4.** Як старий лихвар вплинув на долі Дервіля, Фанні Мальво, Анастазі де Ресто, Ернеста де Ресто? **5.** Яку роль відіграє Гобсек у житті паризького суспільства на початку XIX ст.? Чи пов'язано це з тогочасними змінами суспільного устрою в Європі? Якщо так, то яким чином? **6.** Знайдіть у тексті слова й словосполучення («старий скнара», «філософ» та ін.), що ними названо й охарактеризовано Гобсека. А як сам Гобсек говорить про себе? Чи згодні ви з цими оцінками? Чи є між ними різниця і якщо так, то яка саме? **7.** Що відомо читачеві про життєвий шлях Гобсека? Як він став власником величезних статків? Якому з-поміж літературних напрямів — реалізму чи романтизму — більше притаманна саме така подача відомостей про долю персонажів. **8.** Чому для улаштування своїх фінансових справ граф де Ресто обрав саме «старого скнару» Гобсека?



9. Підготуйте розвідку-повідомлення «Етимологія слів «кінік» і «цинік» і творчий задум повісті «Гобсек»». **10.** Одним із найвідоміших філософів-кініків був Діоген. Проаналізувавши відомі вам факти з його життя, складіть головні тези філософії кініків. Чи можна Гобсека, одного з найбагатших людей Парижа, який живе фактично в злиднях, назвати «філософом школи кініків»? А чи є Гобсек циніком? Відповідь аргументуйте. **11.** У чому полягає суть життєвої філософії Гобсека (викладіть її основні положення в кількох пунктах)? Чи поділяєте ви її? Чи знайшов лихвар Гобсек своє місце в протистоянні добра і зла? Відповідь аргументуйте. **12.** Порівняйте зображення формування особистості Жульєна Сореля і Гобсека. Яка з-поміж цих манер подачі біографії героїв ближча до реалізму, а яка – до романтизму? Як ви думаєте, чому письменники обрали саме такий шлях «представлення» головного героя читачеві? Обґрунтуйте свою думку. **13.** Поясніть закінчення повісті. Як ви вважаєте, для чого Бальзакові знадобився опис комірчини Гобсека, якого не було в першому варіанті твору? **14.** Чи можна вислів: «Я тої сили часть, що робить лиш добро, бажаючи лиш злого» (*Й. В. Гете. «Фауст»*) ужити стосовно лиховісної фігури старого самотнього скнари Гобсека? **15.** На уроках світової літератури ви прочитали про Скруджа («Різдвяна пісня в прозі» Ч. Дікенса), який понад усе цінував гроші, але змінився під впливом подорожі з Духами Різдва. Порівняйте життєві історії та світогляди Скруджа й Гобсека. Чи зміг би, на вашу думку, герой Бальзака впустити до свого серця Духів Різдва? Чому?

АНАСТАЗІ ДЕ РЕСТО ТА ФАННІ МАЛЬВО



Анастазі де Ресто

Як і в романі Стендаля «Червоне і чорне», у повісті Бальзака «Гобсек» важливе значен-

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

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

Не з меншою симпатією зображено також портрет Фанні Мальво: *«Мене прийняла мадемуазель Фанні, молода дівчина, вдягнена просто, але з вишуканістю парижанки»*. О. де Бальзак надзвичайно майстерно будує оповідь: ситуація дзеркальна — обидві жінки заборгували по тисячі франків і мали заплатити ці гроші в один день! Інакше кажучи, лихвар Гобсек, аби стягти борги за векселями, мав їх побачити одночасно. Тому-то й різниця між цими героїнями виявляється ще контрастніше, вона зумисне підкреслена. Здавалося б, для аристократки погасити кредит на тисячу франків не проблема. Натомість для міщанки,

простої швачки Фанні Мальво (*«Цю дівчину нестатки змушували трудитися не розгинаючи спини»*), тисяча франків були недосяжно великою сумою, тож відкупитися від Гобсека для неї буде проблематично. А що ж вийшло натомість? Швачка не лише була готова віддати свій борг уже зранку, а й залишила гроші воротарці, коли пішла після нічної роботи покупатися в Сені, аби та віддала їх Гобсекові. А ось пишна графиня, не маючи чим сплатити борг і злякавшись чоловіка, який несподівано зайшов до її спальні, похашцем віддала лихвареві діамант, вартість якого на двадцять відсотків перевищувала суму, зазначену у векселі. А таке ставлення до сімейних коштовностей — прямий шлях до боргової ями й знеславлення свого чесного імені.



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

До того ж якщо Фанні дала свою боргову розписку торговцю (вона взяла в нього в борг полотно для роботи), то Анастазі де Ресто оплачувала навіть не свій вексель, а борги свого коханця Максима де Трая. Молода аристократка фактично потрапила в полон до нього. Потрібно зазначити, що Гобсек передбачив крах цієї пари ще тоді, коли йому до рук потрапив їхній перший вексель.

Зауважимо, що тогочасна критика й аристократи неодноразово дорікали Бальзаку (сам він не без гордоців і задоволення писав шляхетну частку «де» перед своїм прізвищем) за те, що він зобразив їх украй негативно. Так, він дійсно симпатизував аристократам, але його творчість (зокрема, і повість «Гобсек») тим і цікава, що, як справжній реаліст, Бальзак зображує «життя, як воно є» і людей «якими вони є»: тобто об'єктивно, а отже, критикує як аристократів, так і буржуа. Тож влучно підмічено, що «його сатира ніколи не була гострішою, а його іронія — гіркішою, аніж тоді, коли він примушував діяти саме тих чоловіків і жінок, котрим він більше всього симпатизував, — дворян». Так, коли Максим де Трай, добившись від Анастазі де Ресто чергової сплати своїх боргів і попередивши Гобсека й Дервіля зберігати цю обладку в таємниці, бо, мовляв, пролетиться або їхня, або його кров, у відповідь отримав убивчу характеристику лихваря: *«Щоб пролити свою кров, хлопче, треба мати її, а у тебе в жилах багно замість крові»*.

Однак протилежність героїнь реалізується не лише на рівні портретів, а й в інтер'єрі житла. Так, у розкішній спальні графині панує безлад — господиня всю ніч була на балу й не мала сил навести бодай елементарний лад у своїх речах: *«Усюди була розкіш і безлад, краса, позбавлена гармонії»*. Недаремно ж кажуть, що зовнішня охайність людини пов'язана з її внутрішньою гармонією, і, навпаки, — зовнішній безлад майже завжди пов'язаний з безладом у душі людини. Науковці навіть стверджують, що деградація людини на безлюдному острові (ще раз пригадаймо Робінзона, який у таких умовах не лише не деградував, а й удосконалився!) розпочинається зі збайдужіння до своєї зовнішності.

Звичайно, на балу, поміж розкішно вбраної публіки, а особливо в присутності Максима де Трая, Анастазі грала роль блискучої дами. Проте цей блиск був показним, це була мішура «про людське око». А ось усамітнюючись, молода жінка мала чимдалі менше сил навести лад і у своєму вбранні, і в оселі, і в душі. Так поволі й непомітно гине здорове дерево: сторонній спостерігач спочатку бачить ще неушкоджену кору й зелену крону, але зсередини його вже нищить черв. Так само й Анастазі де Ресто: зовні вона ще приваблива (*«І все ж таки в ній нуртувала природна енергія, й усі ці сліди нерозважливого життя не псували її краси»*), але проникливе око Гобсека побачило, що: зсередини цю жінку вже підточували брехня

й розпушта. Він каже Дервілю: *«Та вже злидні, причаєні під усією цією розкішшю, підводили голову й загрозували цій дамі або її коханому, показуючи свої гострі зуби. Стомлене обличчя графині пасувало до її спальні (а це вже елемент не інтер'єру, а психологічного портрета, з яким ми зустрічалися в Стендаля. — Авт.), усіяної рештками вчорашнього торжества. Дивлячись на розкидані повсюди одежини та прикраси, я відчув жалість: ще вчора вони складали її убір і хтось милувався ними. Ці ознаки кохання, отруєного каяттям, ознаки розкоші, суєти та легковажного життя свідчили про танталові зусилля впіймати швидкоплинні насолоди. Риси її обличчя немов застигли, темні плями під очима позначалися різкіше, аніж звичайно»*. Майстерність та інтелект письменника відчувається й у використанні образів і крилатих висловів з античної міфології. Так, вираз «танталові муки» (у Бальзака — «танталові зусилля») означає страждання, що виникають від споглядання начебто дуже близької мети, але одночасної неможливості її досягти. Анастасі де Ресто, перебуваючи у вирі розпусти, ніяк не могла «впіймати швидкоплинні насолоди». Отже, перед нами яскравий приклад поступової деградації аристократки.

Діаметрально протилежною є картина в скромній кімнатці Фанні Мальво, розташованій у бідному районі Парижа, у дворі, куди не потрапляє сонце: *«Вузькими крутими сходами я піднявся на шостий поверх, і мене впустили в квартиру з двох кімнат, де все блищало чистотою, як нова монета. Я не помітив жодної порошинки на меблях у першій кімнаті»*. Який контраст із безладом, що панує в спальні графині де Ресто! Кімнатка Фанні відрізняється від неї так само різуче, як і її чисте життя від брудних справ вельможної пані: *«Мабуть, вона походила з чесної селянської родини, бо в неї досі було помітне дрібне ластовиння, властиве сільським дівчатам. Від неї віяло глибокою порядністю, справжньою доброчесністю. Я мав таке відчуття, ніби опинився в атмосфері щирості, душевної чистоти, і мені навіть дихати стало легко»*. Тому Гобсек і радить її в дружини Дервілю.

І життя підтвердило, що Гобсек не помилився: сім'я де Ресто зубожіла, дітям не залишилося пристойного статку, чоловік помер, Анастасі зневажена, її навіть не приймають у пристойних родинах, а її син не може посвататися до Камілли де Гранлье, бо він бідний. Віконтеса де Гранлье пояснює своїй доньці: *«Пан де Ресто має матір, здатну поглинути й мільйонний статок, жінку низького походження... Поки його мати жива, у жодній порядній родині батьки не зважаться довірити юному Ресто майбутнє й посаг своєї дочки»*. Віконтеса дотримується своєї «логіки», адже Анастасі не має ані високого походження (що цінується аристократами), ані грошей (а це поцінують буржуа), ані чесного імені. Натомість Фанні стала дружиною адвоката Дервіля.

Отже, письменник-реаліст О. де Бальзак карає розпусту й винагороджує чесноту.



1. Складіть план порівняльної характеристики образів Анастазі де Ресто та Фанні Мальво й доберіть до неї цитати. **2.** Підготуйте розповідь про стосунки Гобсека з Фанні й Анастазі за планом:

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

3. Порівняйте образи Фанні Мальво й Анастазі де Ресто. Навіщо письменнику потрібно було зіставляти саме цих героїнь? Відповідь аргументуйте.

4. Спробуйте реконструювати біографії Анастазі де Ресто й Фанні Мальво. **5.** Як ви думаєте, яку роль у знайомстві Фанні Мальво з адвокатом Дервільем відіграв Гобсек? Чи можемо ми стверджувати, що своїм сімейним щастям вони завдячують старому лихвареві? **6.** Наприкінці повісті Дервіль дав характеристику колись легковажної Анастазі де Ресто: *«Графиня живе героїчним життям. Вона цілком присвятила себе дітям, дала їм чудову освіту та виховання»*. Чи могла б відбутися ця метаморфоза з героїнею без утручання Гобсека? **7.** Як ви вважаєте, чи дійсно молодий граф де Ресто зможе коли-небудь стати «вправним капітаном у житейському морі»? Які ви маєте підстави думати саме так?



8. Порівняйте образи пані де Реналь («Червоне і чорне» Стендаля) і Анастазі де Ресто (за бажання — ще й Емми Боварі, героїні роману Г. Флобера «Пані Боварі»). Що між ними спільного, а в чому полягає принципова різниця? **9.** Порівняйте ставлення героїв повісті до золота й матеріальних цінностей. Над ким з них, на вашу думку, золото має владу, а над ким — ні? Чи стосуються ваші висновки реального життя, чи можна застосувати їх до літературного твору?

КОМПОЗИЦІЯ ТА РІЗНІ РЕДАКЦІЇ ПОВІСТІ «ГОБСЕК». ПОЄДНАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ РЕАЛІЗМУ Й РОМАНТИЗМУ



**Особливості
композиції та стилю
твору**

За формою повість «Гобсек» є «оповіданням в оповіданні». Це був досить типовий прийом у літературі XIX ст. та й літературі попередніх часів (згадаймо знаменитий «Декамерон» Джованні Боккаччо). Для чого ж авторові знадобився адвокат Дервіль? Адже його присутність тільки заплутує хід оповіді: у приймальні віконте-си де Гранльє він розповідає історію, яка змусить змінити погляд на становище графа Ернеста де Ресто у вищих колах Парижа, а з назви зрозуміло, що увага читачів має бути зосереджена на лихвареві Гобсекові.

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

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

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

Повість «Гобсек» розпочинається з опису салону де Гранльє, характеристики оповідача Дєрвіля, пояснень причини його присутності в близькому колі віконтеси, оповіді про Гобсека передують детальний портрет лихваря. Здається, що перші сторінки повісті дещо аморфні, багатослівні й нединамічні. Проте в цьому є свій сенс. Неспішний перебіг розмови в салоні віконтеси, що переривається то подаванням склянки солодкої води, то тим, що Камілла йде спати, перебуває в опозиції до внутрішнього напруженого динамізму й драматизму оповіді, посилюючи ефект дії на читача. Окрім того, тут є ще одна, тепер уже псевдоопозиція майже до кінця повісті. Бальзак постійно акцентує увагу на контрасті між тонкою та вишуканою атмосферою салону де Гранльє та брудом і задушливою атмосферою брехні, що панує в сім'ї де Ресто. І тільки за однією-єдиною фразою ми й дізнаємося, що це не справжня опозиція, а псевдоопозиція. На початку повісті Дєрвіль рекомендує Гобсека як людину, яку в салоні де Гранльє «звичайно, не могли знати», але наприкінці твору ми бачимо, що й у цьому салоні його могли знати дуже добре, адже пані де Гранльє, як і Гобсек, цінує матеріальні блага понад усе.

У творах Бальзака немає несподіваних сюжетних ходів, усі дії та вчинки вмотивовані. Долаючи традиції романтизму, не приділяючи уваги зовнішнім ефектам, автор не відмовляється від досягнень цього напрямку повністю (скажімо, багато його героїв, як і в

романтиків, є «людьми однієї пристрасті», недаремно ж існує вислів «бальзаківські пристрасті»). Хоча дія в його творах динамічна й драматична, вона базується не на зовнішніх, а на внутрішніх, часом глибоко прихованих протиріччях і контрастах, що повною мірою стосуються повісті «Гобсек».



Різні редакції повісті,
її місце у творчому
доробку Бальзака

За кількістю редакцій повість «Гобсек», здається, не має подібних із-поміж творів «Людської комедії». Узагалі-то Бальзак працював так інтенсивно, якщо не сказати каторжно, що втратив своє здоров'я до 50 років, але попри це все життя був у боргах. Іноді траплялося, що кредитори вже чекали в його приймальні на гроші, а він ще дописував останні рядки твору, гонорар за який уже отримав наперед. Тому навіть за бажання Бальзак не міг виконувати поради свого великого земляка-попередника Ніколя Буало: *«Спішіть поволі ви; не здавшися зарання, / Вертайте знов і знов до вашого писання; / Шліфуйте, щоб іще не раз пошліфувать, / Не бійтеся креслити, а інколи й додатъ»*. Він не встигав здавати до редакції твори, які вже вимагали видавці, доводилося дуже поспішати, тому вдосконалювати їх зазвичай було ніколи. Однак щодо повісті «Гобсек» — усе якраз навпаки, бо до цього твору Бальзак «вертався знов і знов», він допрацьовував його надзвичайно ретельно. При тому інтенсивному способі життя й обсязі роботи, який виконував митець, така його увага саме до цієї повісті свідчить про її особливе місце у творчому доробку митця. Спробуємо розглянути можливі причини неодноразового редагування свого твору письменником.

Повість «Гобсек» Бальзак уперше видав у 1830 р. під назвою **«Небезпеки безпутства»**. Оскільки задум «Людської комедії» у письменника виник у 1833–1834 рр., то, зрозуміло, що повість побачила світ як окремий, самодостатній твір і не залежала ані від цілісної концепції «Людської комедії», ані від інших творів цієї грандіозної епопеї. У першій редакції увага письменника фокусувалася не на образі Гобсека, а на постаті Анастазі де Ресто та її ганебному зв'язку з холодним, нищим світським красунчиком Максимом де Траєм. Він, зрештою, розорив і покинув цю безпутну жінку (звідси назва «Небезпеки безпутства»), оскільки його цікавила не стільки вона, скільки її гроші. Дітям Анастазі загрожувало б зубожіння, якби не добрий геній — Гобсек (лихвар-добродій — цікавий поворот теми Скупого у світовій літературі). За це вдячна графиня домагалася для нього дворянського стану. З таким задумом твір навряд чи виходив за межі поодинокого випадку й становив приватну історію аристократичної сім'ї. У кінці повісті син Анастазі від законного чоловіка, Ернест де Ресто, отримує спадщину з рук Гобсека. Як бачимо, перша редакція повісті «Гобсек»

Ad Fontes

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

Т. Готьє

була варіацією тієї самої ключової теми французької літератури ХІХ ст. — «жінка й гроші», про яку йшлося, коли ви вивчали роман Стендаля «Червоне і чорне».

Проте, коли визрів задум «Людської комедії», Бальзак, мабуть, відчув, що справжньою його знахідкою є не образ безпутної жінки Анастазі, а старого лихваря Гобсека. Адже він не лише слуга, а й філософ золота, тобто виразник могутності нового суспільного устрою — капіталізму, коли над усім панує «грошовий мішок».

У «Людській комедії» провідною темою є пояснення закономірностей розвитку суспільства, особливо — зміни суспільних формацій (феодалізму — капіталізмом). Отже, з точки зору логіки всієї «Людської комедії» «гарячішою» є не тема «небезпек безпутства» розбешеної жінки (персоніфікована в образі Анастазі де Ресто), а тема філософії золота, влади «грошового мішка» в буржуазному суспільстві, тих нових сил, які йдуть на зміну аристократам (персоніфікована в образі Гобсека). Тож не дивно, що з образу Анастазі в другій редакції (1835) акцент твору перемістився на образ лихваря. Вони немов помінялися місцями: центр став периферією, а периферія — центром; тема «жінка й гроші» трансформувалася на тему «гроші й жінка». Оскільки заголовок художнього твору завжди не просто пов'язаний з ідеєю, а є його своєрідною «емблемою», така зміна акцентів і позначилася на тому, що в другій редакції твір отримав назву «Татусь Гобсек» і ввійшов до «Сцен паризького життя». У другій редакції змінився не лише заголовок, а й сюжет і особливо закінчення твору — з'явився опис сумнозвісної комірчини Гобсека.

Проте назва «Татусь Гобсек» і розміщення повісті в «Сценах паризького життя» хоча й посилюють, порівняно з першою редакцією, певне узагальнююче значення твору, усе ж обмежують його символічне звучання. По-перше, звертання «татусь» дещо фамільярне й певною мірою затіює наступне слово, його страшну внутрішню форму («гобсек» голландською означає «глитай, живоїд»¹), обмежуючи символічність і звужуючи узагальнюючий характер образу, адже словосполучення «татусь Гобсек» стосується саме людини Гобсека, а не головного «гобсека» — прагнення до наживи. По-друге, конкретизувалося (а значить, звужувалося) і місце дії — Париж.

¹ За іншою версією, «Гобсек» походить від *фр.* «gober» — «ковтати».

І лише в 1842 р., тобто аж через 12 (!) років після першої редакції, повість набула остаточного вигляду в третій. Окрім того — і це дуже важливо (бо приватне життя є скрізь, а не лише в Парижі), — вона знаходить своє місце в «Сценах приватного життя». Зрештою, автор називає твір «Гобсек» і додає штрихи про історію життя головного героя, зокрема розповідає, як той наживав своє багатство.

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

Поєднання реалістичних і романтичних елементів

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

Водночас старий лихвар не позбавлений рис романтичного героя: він живе усамітнено (традиційна романтична самотність), достеменно невідомо, хто він, звідки приїхав і де нажив свій величезний капітал. Із цього приводу Дервіль каже: *«Я нічого не знаю про його минуле життя. Можливо, він був піратом; можливо, мандрував світом, торгуючи діамантами чи людьми, жінками чи державними таємницями»*. Гобсек, як і герої літератури романтизму, є особистістю сильною й незвичайною. По-романтичному грандіозні й навіть титанічні масштаби його діяльності. Непересічним у своїй філосо-



Ж. де ла Тур. Лихварі.
1630–1635 рр.

Ad Fontes

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

Е. Золя

фічності є його розум. Та й уся постать цього жерця золота глибоко символічна: *«Цей дідок виріс у моїх очах, перетворився на фантастичного ідола, на уособлення влади золота. І життя, і люди вселяли мені в ту хвилину жах»*. Показово також, що й сам Дєрвіль розпочинає розповідь про Гобсека, уживши слово «романтичний»: *«Ця історія пов'язана з романтичною пригодою, єдиною в моєму житті»*. Отже, поєднання реалістичних і романтичних елементів є однією з характерних рис творчості О. де Бальзака.



1. Яке місце займає повість «Гобсек» у структурі «Людської комедії»? 2. Поясніть значення понять «оповідання в оповіданні», «обрамлення». Що дає цей прийом О. де Бальзаку? У яких ще творах ви зустрічалися з цим прийомом? 3. Складіть план характеристики образу Дєрвіля й доберіть до неї цитати. 4. У кінці повісті віконтеса де Гранльє каже Дєрвілю: *«Графу Ернестові треба бути дуже багатим, щоб наша родина захотіла породичатися з його матір'ю»*. Чи випадково абсолютним закінченням твору є саме ця фраза, у якій ідеться не про моральні, а про матеріальні цінності? 5. Чому віконтеса говорить про наявність в Ернеста де Ресто великого капіталу як необхідну умову «вибачення» ганебного минулого («небезпечного безпутства») його матері? Чи суголосна проблематиці повісті саме така постановка питання? Відповідь аргументуйте. 6. Чи реалізував О. де Бальзак у повісті «Гобсек» свою настанову: «Правда нагадує гіркий напій, неприємний на смак, але корисний для здоров'я»? Що може навчити, від чого застерегти та «вилікувати» цей нещадно правдивий твір?



7. Поясніть назву твору. Чому Бальзак, працюючи надзвичайно напружено і зазвичай не маючи часу на ретельне шліфування творів, міняв заголовок кілька разів («Небезпеки безпутства» → «Татусь Гобсек» → «Гобсек»)? Що змінюється в сприйнятті повісті залежно від зміни її назви? Обґрунтуйте свою думку. 8. Поясніть роль сцен, пов'язаних із салоном віконтеси де Гранльє, у розумінні концепції О. де Бальзака. Чому Дєрвіль починає розповідати про лихваря Гобсека саме там? 9. За своїми переконаннями О. де Бальзак був прихильником монархії, тобто влади аристократів. Чому ж тоді аристократи в його творах зображені переважно негативно? 10. Чи актуальною нині є думка Гобсека *«Що таке життя? Машина, яку приводять у рух гроші. Золото — ось душа вашого нинішнього суспільства»*? Відповідь аргументуйте. 11. Наведіть конкретні приклади поєднання елементів реалізму й романтизму в повісті «Гобсек». 12. Напишіть твір (підготуйте повідомлення і/або питання до дискусії) на одну з тем: «Чи зробило золото кого-небудь щасливим? (за повістю О. де Бальзака "Гобсек")»; «Сила і влада грошей у людському суспільстві (за повістю Бальзака "Гобсек")»; «Гобсек — філософ школи циніків чи банальний скнара? (за повістю Бальзака)». 13. Підготуйте мультимедійну презентацію «Образ скупого у світовій літературі та культурі».



ЧАРЛЬЗ ДІККЕНС

(1812–1870)

Література повинна бути вірною народу, зобов'язана полум'яно та пристрасно боротися за його прогрес, благополуччя і щастя.

Ч. Діккенс

Є письменники, які ніби живуть окремим життям, поза своїм часом і країною. Їхнє існування дратує багатьох літературних снобів¹, оскільки позбавляє можливості знайти в їхній творчості щось надзвичайне, можливо, навіть сакральне, адже ні закодованого філософського підтексту, ані якоїсь заінтелектуалізованої композиції в ній годі шукати. Натомість вони розповідають про проблеми, зрозумілі й близькі мільйонам людей: страждання скривдженої й ображеної дитини, пошуки щастя закоханими, визначення справжніх моральних цінностей, боротьбу між добром і злом. Зазвичай таких авторів не любить критика, пророкуючи їм швидку літературну смерть, звинувачуючи в заграванні з публікою, зате їх обоожнює широкий загал читачів. Саме до таких письменників і належить Чарльз Діккенс.

Майбутній письменник народився в сім'ї, яка не могла похвалитися «високим» родоводом: прадіди письменника були лакеями. Батько здобув освіту й посаду завдяки аристократичній родині, де дід служив маршалком, а після його смерті бабуся була економкою. У родині батьків Діккенс завжди бракувало грошей: він ще з дитинства пізнав, що таке бути людиною незнатного походження, та ще й бідною. Тож пристойної систематичної освіти майбутній письменник здобути не міг, його навчання часто переривалося нагальною необхідністю заробляти гроші для родини. Спочатку це сталося в тринадцять років, коли батька посадили до боргової в'язниці Маршалсі, куди дуже скоро (там жити було дешевше) перебралася й уся його родина, окрім старшого сина Чарльза, якого з допомогою далекого родича влаштували працювати на фабрику, де виробляли ваксу. Там він за жалюгідну плату мив пляшки й клеїв на них етикетки. Хлопчик жив у старій місіс Ройланс, яка стала прототипом «напрочуд бридкої старої з напрочуд паскудною вдачею» місіс Піпчін («Домбі і син»), що зберегла всі характерні риси квартирної хазяйки малого Діккенса. Хоча на фабриці Чарльз

¹ *Сноб* — особа, яка претендує (часто — безпідставно) на особливо вишуканий смак, манери, підкреслену інтелектуальність і зневажає людей з іншими смаками, манерами і т. ін. (вживається як негативна оцінка людини). Звідси поняття «снобізм» — риси та поведінка, притаманні снобіві.

пропрацював приблизно чотири місяці, образа на батьків і пам'ять про важкі умови праці залишилися в нього на все життя. Пізніше Діккенс «примусить» одного зі своїх героїв заробляти на прожиття миттям пляшок, а в автобіографічних нарисах напише: «Я цього не забуду і не забуду, я просто не можу забути, що мати неодмінно хотіла повернути мене на роботу». Тож коли великий гуманіст розповідав про важку дитячу працю, він робив це, так би мовити, «зі знанням справи». Те саме стосується зображення важких умов життя бідняків. Так, побут родини Крачитів, героїв «Різдвяної пісні в прозі», дуже нагадують умови життя родини Діккенсів у Лондоні, коли Чарльз був маленьким.

Тема знедоленого дитинства є провідною в романах «Пригоди Олівера Твіста», «Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі», «Крамниця старожитностей», у циклі «Різдвяні повісті», романах «Домбі і син», «Девід Копперфілд», «Великі сподівання». Отже, Діккенс не забув про своє украдене дитинство і підніс голос на захист тих, хто приречений на злидні від народження. Чарльз зростав хворобливою самотньою дитиною. Тож, рятуючись від самотності, він почав читати: «Мені здається, я перетворився б на недоумка, коли б одна обставина цьому не завадила. У батька була невеличка бібліотека: "Дон Кіхот", "Робінзон Крузо"... Ці книжки не дали згаснути моїй фантазії та моїм надіям... Ці книжки були єдиною і незмінною моєю втіхою... Я читав їх так, ніби від цього залежало моє життя». І він мав рацію, бо в дитинстві навіть сам не підозрював, яку величезну роль відіграють книжки в його майбутньому житті.

Згодом у Чарльза з'явилося ще одне захоплення — Лондон. Він міг годинами блукати його вулицями. Саме тут, у лондонських нетрях, навіть сам цього не підозрюючи, він дістав своє справжнє виховання. Так маленький Чарльз творив у своїй уяві майбутній діккенсівський Лондон. Нині в столиці Англії діє щось на зразок парку розваг — «Діккенсівське місто».

А уважний читач може вичити Лондон за назвами вулиць, скверів, ринків, мостів, якими рясніють сторінки творів письменника.

Чарльз Діккенс повернувся до школи, проте ненадовго, бо вже в п'ятнадцять років став працювати розсильним в адвокатській конторі. На той час батько, який був уже на пенсії, вивчивши стенографію, заробляв нею на життя, пишучи репортажі про роботу парламенту. Чарльз також навчився стенографувати й через півтора року почав працювати репорте-



«Діккенсівське місто».
м. Лондон

ром у консисторському суді в Докторс Коммонс, а двадцятирічним уже мав славу «найшвидшого та найточнішого робітника на галереї преси» в Палаті общин.

Чарльза приваблювала робота репортера, тому він наполегливо навчався стенографії ночами, а вдень вивчав закони. З 1832 р. Діккенс працював у місцевій газеті, потім був співробітником часопису «Дзеркало парламенту», що належав його родичеві. Він дуже швидко зумів вирізнитися з-поміж інших працівників редакції: репортажі Діккенса були цікавими та набагато точнішими, аніж звіти колег, хоча всім журналістам заборонялося робити записи. Розгадка проста й оригінальна: Чарльз одягав довгі тверді манжети, а потім робив на них записи дрібним почерком. До професійних клопотів додалися й особисті — сім'я потребувала грошей, а батько заборгував значну суму кредиторам. Це й вирішило подальшу долю Діккенса — він узявся за перо.

Саме на репортерській роботі (як Бальзак на адвокатській) Діккенс набирався життєвого досвіду, вивчав найрізноманітніші суспільні типи й образи, що згодом знадобилося йому в літературній діяльності. Тим часом батька знову заарештували за борги. Маючи «щедре серце й щедру душу», Чарльз змушений був шукати гроші, аби звільнити його. Потім, коли він стане знаменитим і заможним, у родині його батька, як і в родині його дружини, стане звичним не тільки чекати грошей від письменника, а й навіть розраховувати на них. Який же шлях пройшов Діккенс як майстер слова?

У творчому шляху письменника можна виокремити чотири періоди. Перший із них (1830-і роки) розпочинається публікацією книжки *«Нариси Боза»* (1836), до якої увійшли замальовки з лондонського життя, що їх Діккенс писав для столичних газет. Це був перший великий успіх письменника, який зумовив його подальшу кар'єру: йому запропонували написати супровід до малюнків відомого тогочасного художника-карикатуриста про клуб спортсменів-аматорів. Так виникли знамениті *«Посмертні записки Піквікського клубу»* (1837), у яких Діккенс порушив проблему добра і зла, уклавши до веселої оповіді серйозний зміст, що значно додало твору популярності.

Найвідоміші твори другого періоду — це романи *«Пригоди Олівера Твіста»* (1838) і *«Життя і пригоди Ніколаса Нікклбі»* (1839), присвячені дітям, їхньому тяжкому дитинству. Письменник звинуватив вікторіанське суспільство, яке штовхало людей на «дно» і,



Чарльз Діккенс із доньками.
Середина XIX ст.

лицемірно проголошуючи ідеали милосердя, водночас відмовляло в допомозі злидарям. Письменник зобразив жахливі умови існування в притулках, робітних домах, приватних школах, викрив систему «систематичного шахрайства й облуди», орієнтовану на особисте збагачення заможних за рахунок знедолених. Варто зауважити, що це був лише початок написання великої кількості чудових романів. Недаремно за величезний внесок у розвиток цього жанру сучасники шанобливо назвали Дікенса «учителем романістів».

Вихід у світ роману «*Домбі і син*» (1848) знаменував перехід до третього періоду творчості Дікенса, коли письменник сконцентрував увагу на зображенні узагальнених картин життя. У цей період він створив такі відомі романи, як «*Девід Конперфілд*» (1850), «*Холодний дім*» (1853), «*Важкі часи*» (1854), «*Маленька Дорріт*» (1857). У творах цього періоду з'явилися також образи соціальних інституцій (торговий дім у романі «*Домбі і син*», канцлерський суд у «*Холодному домі*», міністерство тяганини в «*Маленькій Дорріт*») як символи антигуманного соціального ладу, за якого люди були приречені лише на страждання.

Провідна тема цього періоду — людська беззахисність перед світом грошових інтересів, моральні проблеми людського існування. Так, у романі «*Домбі і син*» показано, як руйнується сім'я, збудована

ВИКТОРІАНСЬКА

XIX ст. ввійшло в історію Англії як Вікторіанська епоха (від імені королеви Вікторії, яка правила в 1837–1901 рр.). Цій добі притаманне балансування між традиціями і реформами в економіці та політиці. Англіїці називають її коротко: «victorianism» і вважають, що в естетиці вона означає торжество прагматизму і матеріалізму. Це час нестримного розвитку капіталізму і бурхливих змін, що їх принесла промислова революція і які ще й нині впливають на наше життя. Так, саме звідти до нас прийшли сандвічі, супермаркети, туристичні агентства та ділові костюми. 1 травня 1851 р. в Кришталевому палаці в Лондоні відбулася перша Всесвітня виставка, що мала назву «Велика виставка виробів промисловості всіх націй 1851 р.».

Межі Британської імперії розширилися настільки, що в ній, за образним висловом тих часів, сонце не заходило ніколи (якщо воно сідало над Лондоном, то водночас сходило над Індією, тодішньою англійською колонією). Основою політичного мислення став імперіалізм, а багато шляхетних умів були переконані в особливій місії білої раси, яка повинна була взяти на себе відповідальність за долю всього світу. До них належав, зокрема, Р. Кіплінг. Саме тоді на передній план виступив середній клас, а цінності, ним сповідувани (згадаймо мудрі поради, які давав Робінзонві Крузо його батько!), — працьовитість, ощадливість, хазяйновитість, пунктуальність, тверезість — стали домінуючими. Приклад подавала сама Вікторія. 20 червня 1837 р. відбулася коронація 19-літньої королеви, після закінчення якої вона попросила чашку чаю і свіжий номер «Таймс». Відтоді англійський чай став напоєм, що постійно супроводжує джентльмена й леді. Королеву Вікторію любили за скромність і невибагливість. На відміну від попередників її життя було підпорядковане

на зразок торговельної угоди. Містер Домбі очікує «дивіденди» від «укладеного капіталу» — спадкоємця. Порушується також тема грошей і їхнього місця в житті людини. Для Домбі гроші — усе. Однак передовсім — це сила і влада (згадаймо, що подібну думку висловив лихвар Гобсек, герой однойменної повісті О. де Бальзака). Діккенс показав, як фінансова буржуазія Сіті рветься до влади. А для Поля Домбі гроші не мають значення: коли вони такі весільні, як вважає батько, то чому не врятували його маму і чому не дадуть Полеві здоров'я? Не маючи сил витримати обов'язки «Спадкоємця Капіталу», Поль гине. Його сестра Флоренс урятувалася від гніту батька втечею з дому.

І нарешті, останній, четвертий, період творчості Діккенса (кінець 1850-х — 1860-і роки) ознаменувався такими відомими романами, як «*Великі сподівання*» (1861), «*Наш спільний друг*» (1865) та більша частина незавершеного твору «*Таємниця Едвіна Друда*» (1869–1870). Стримано-похмура стилістика цього періоду кон-



Обкладинки до творів Ч. Діккенса «Різдвяна пісня в прозі», «Девід Копперфілд»

АНГЛІЯ

державному та сімейному обов'язку. Опорою вікторіанства були три стовпи: монархія, церква, родина. Однак основою всіх досягнень вікторіанської епохи стали саме моральні цінності та енергія середнього класу. Серед письменників цієї доби треба відзначити Ч. Діккенса, А. К. Дойля, Р. Л. Стівенсона, Льюїса Керррола та Р. Кіплінга. Саме ця епоха остаточно сформувала образ ідеального джентльмена — освіченого і вихованого чоловіка, респектабельного і врівноваженого, що вигідно вирізняється з-поміж інших своєю елегантністю, пунктуальністю та вмінням за будь-яких обставин дотримуватися свого слова (саме звідси походить вислів «джентльменська угода»).

Уособленням класичного консерватизму і наукового практицизму Вікторіанської епохи став знаменитий детектив Шерлок Холмс. Читачі були впевнені: якби небезпеки його не підстерігали, завдяки дедуктивному методу він здолає їх, знайде і покарає злочинців, а ввечері, примостившись біля затишного каміна, разом зі своїм вірним другом доктором Вотсоном питиме чай, турботливо приготовлений місис Хадсон. А. К. Дойль настільки точно відтворив у творах про Холмса відчуття стабільності, притаманне цій епосі, що літературний персонаж сприймається як реальна особа (яку письменнику довелося «оживити», у тому числі й на прохання королеви Вікторії).



Ф. Вінтерхальтер. Родина королеви Вікторії. 1843 р.

трастує з тим іскрометним гумором і оптимізмом, який ми бачимо в перших творах письменника, а також із майже по-казковому щасливими розв'язками творів другого періоду. Скажімо, амбітні надії Піпа, головного героя вже згаданого роману «Великі сподівання», закінчуються «втраченими ілюзіями»¹, оскільки гроші, які невідомо звідки (знову-таки, як у казці) до нього потрапили й допомогли «стати джентльменом», як виявилось, належали каторжнику і закінчилися разом зі смертю останнього. А разом із ними скінчилося і матеріально забезпечене життя героя, тому треба було подивитися прямо в очі суворій правді життя...

Манера оповіді в зрілих і пізніх творах стає іншою, письменник відмовляється від колись улюблених ним надміру прямолінійних характеристик, психологічно вмотивовує дії героїв. Персонажі поєднують у собі як позитивні, так і негативні риси, але водночас є в них і домінуюча риса, якій підпорядковується психологія героя. Наприклад, у Домбі — це холодна пиха, гординя й зарозумілість. Щодо традиційних для Діккенса ексцентричних персонажів-диваків, то вони трапляються і в пізніх творах, але вже не можуть подолати суспільне зло. Позитивні герої завершують поєдинки знесиленими переможцями, проте світ так і не змінюється на краще. Голос письменника лунає сумно-іронічно, бо, як мовилося, «великі сподівання» часто так і залишаються лише сподіваннями, що межують з утратою ілюзій. Отже, аналіз величезного літературного доробку Діккенса свідчить про те, що його творчість еволюціонувала від веселого оптимістичного гумору до сумних і навіть трагічних ноток зрілої й особливо пізньої творчості.

Однак, попри все це, навіть пізні твори письменника пронизані гуманізмом, їм притаманний тонкий «діккенсівський гумор». Крім того, великий гуманіст не зраджує своєму життєвому і творчому кредо — чи не єдиним надійним прихистком у цьому злому, безсердечному та холодному світі егоїзму й матеріальних пріоритетів є тепло сімейного затишку (ця думка наявна в багатьох творах письменника, і зокрема — у «Різдвяній пісні в прозі», де ідеалізовано зображено тепло сімейних стосунків у родині Крачтітів). Причому відоме англійське прислів'я «Мій дім — моя фортеця» набуває максимально зримих і навіть емблематичних рис саме в пізніх творах Діккенса. Так, герой уже згадуваного роману «Великі сподівання» Джон Веммік буде на острові свій дім із муром, ровом, «підйомним мостом» і навіть щоранку в певний час стріляє з гармати, як у справжній фортеці...

У 1842 р. Діккенс разом із дружиною відплив до США. Намір побувати за океаном з'явився в нього давно. Спочатку це було праг-

¹ «Втрачені ілюзії» — назва роману Бальзака і водночас влучна метафора світовідчуття багатьох героїв літературних творів і реальних людей у XIX ст.


нення поїхати до Америки, аби самому переконатися в перевагах американської демократії, яку американці рекламували на весь світ. До того ж він хотів остаточно розв'язати питання авторського права, через відсутність якого страждали англійські письменники, і передусім він сам. Потрібно зауважити, що ані перша, ані друга мета цієї поїздки повною мірою досягнуті не були... Ця подорож стала основою роману *«Життя і пригоди Мартіна Чезлвіта»* (1844). Одночасно він працював над повістю *«Різдвяна пісня в прозі»*, що започаткувала відомий цикл різдвяних оповідань та повістей. У 1844 р. письменник подорожував Італією, Францією, Швейцарією і згодом відтворив свої враження від мандрівки в циклі *«Картини Італії»*.


Повернувшись до Англії, Діккенс видавав кілька популярних журналів, читав лекції і, звісно, писав романи. Майстер сюжетної таємниці, він умів тримати читача в напруженні до останніх сторінок. На жаль, життя письменника добігало кінця, і він так і не встиг завершити свій останній роман *«Таємниця Едвіна Друда»*, який так і залишився однією з найбільших таємниць Діккенса...

День похорону великого письменника – 14 червня 1870 р. – став днем національного трауру у Великій Британії, яку приголомшила звістка про його смерть. Чарльз Діккенс похований у куточку поетів у Вестмінстерському абатстві.



Пам'ятник Ч. Діккенсу.
м. Філадельфія (США)

 1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Ч. Діккенса. 2. Якою була дорога письменника до літературної слави? 3. Як взаємопов'язані його життєвий і творчий шляхи? 4. Які види діяльності та як саме сприяли удосконаленню письменницької майстерності Ч. Діккенса? 5. На які етапи можна поділити творчість Ч. Діккенса? Чим вони відрізняються і як еволюціонував письменник?

 6. На основі аналізу одного чи кількох творів письменника підготуйте повідомлення «Чарльз Діккенс як майстер сюжетної таємниці (детективної інтриги)». 7. Підготуйте повідомлення та/чи мультимедійну презентацію «Вплив творчості Ч. Діккенса на суспільство: «великі сподівання», «втрачені ілюзії» чи конкретні результати?» 8. Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої Діккенса і світова художня культура», у якій використовуйте фрагменти художніх і мультимедійних фільмів, знятих за творами письменника.

«ПРИГОДИ ОЛІВЕРА ТВІСТА»: ТВОРЧА ІСТОРІЯ, ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ, ПРОБЛЕМАТИКА

Творча історія

Уперше під заголовком «Олівер Твіст, або Шлях парафіяльного хлопчика» роман друкувався в редагованому Ч. Діккенсом журналі «Суміш Бентлі» з лютого 1837 р. (роботу над ним письменник розпочав у 1836 р.) по березень 1839 р. Ще до завершення цієї публікації (у жовтні 1838 р.), за згодою власника журналу Річарда Бентлі, письменник видав роман окремою книжкою під назвою «Пригоди Олівера Твіста» з ілюстраціями відомого англійського художника Джорджа Крукшенка. А в 1841 р. вийшло друком уже третє видання твору з передмовою автора.

Незадовго до створення роману «Пригоди Олівера Твіста» у Великій Британії було прийнято білль (закон) про парламентську реформу, який ознаменував перехід влади в країні до промислової буржуазії. Отже, те, що радикальна Франція робила переважно шляхом революцій, поміркована Англія реалізувала здебільшого еволюційним шляхом.

Прагматична англійська буржуазія вирішила зекономити на найбідніших. Якщо раніше більш аніж скромні асигнування на допомогу злидарям уряд виділяв на парафії¹, то в 1834 р. буржуазна більшість в англійському парламенті прийняла так званий «закон



Обкладинка до роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста».

Ілюстрація
Дж. Крукшенка. 1846 р.

про бідних». Згідно з цим документом, були відкриті робітні доми. Відтоді, за гіркоіронічним зауваженням Діккенса, «усім злидарям було надано на вибір дві можливості (бо, ясна річ, силувати ніхто нікого не хотів!): або повільно конати з голоду в робітному домі, або померти швидкою смертю поза його стінами».

Фактично робітні доми були жалюгідними притулками, для проживання в яких могли силоміць розлучити родину, де майже не годували, а мешканці були позбавлені найелементарніших громадянських прав і повністю залежали від парафіяльного начальства на кшталт бідла Бамбла, героя роману «Пригоди Олівера Твіста». Ці жахливі умови посилювалися тим, що, за влучним визначенням тогочас-

¹ *Парафія* — тут: адміністративний, а не церковний, як було раніше, район в Англії, створений спеціально для впровадження закону про бідних.

них учених, англійська буржуазія «сприймала бідняків як злочинців, робітні дома — як виправні тюрми, мешканців їх — як людей, що перебувають поза законом».

Умови життя в англійських робітних домах були добре відомі Діккенсу, оскільки він працював репортером і збирав матеріал скрізь: від парламенту до притулку для бідних або в'язниці. Згадаймо також про те, що сім'я Діккенсів певний час жила в борговій в'язниці, яка була подібною до робітного дому. Ці будинки тоді в народі так і називали — «в'язниці», адже порядки в них були такими жахливими, що бідняки були готові на будь-які умови роботи, будь-яку найтяжчу експлуатацію роботодавців, аби лише туди не потрапляти. А оскільки злидарів у тогочасній Великій Британії були мільйони, питання способу їхнього життя набувало загальнонаціонального масштабу.

Це соціальне зло, що страшну виразку англійського суспільства й зобразив Діккенс з усією майстерністю свого письменницького таланту й гостротою громадянської позиції.



Жанрові особливості

Твір «Пригоди Олівера Твіста» — перший реалістичний роман не лише у творчості Діккенса, а й у всій англійській літературі XIX ст. У ньому виразно відображений демократизм видатного англійського письменника, його віра в благородство й розум простої людини. Це соціальний роман, оскільки в ньому описане життя різних верств суспільства та його закономірності. Важливо, що певна суспільна мотивація поведінки героїв визначає риси їхніх характерів. Так, Ненсі є такою, як вона є, не від народження, а через жахливі умови життя, про що вона неодноразово заявляє.

Водночас це ще й авантюрно-пригодницький роман. Уже за самою назвою зрозуміло, що в ньому зображені цікаві події, пригоди, авантюри. Проте й це ще не все — Діккенс філігранно використовує у творі елементи детективу: тут є злочини, інтрига, їхнє розкриття й покарання злочинців. До того ж це ще й роман виховання, оскільки в ньому детально зображено процес душевного й інтелектуального становлення Олівера. За словами самого Діккенса, це роман про те, як його герой «день у день збагачував розум новими скарбами знань, як розвивалися природні здібності хлопця й сходило насіння тих чеснот, які він хотів у ньому бачити». Отже, письменник продовжив традиції дидактичної літератури. Дослідники знаходять у творі ще й ознаки так званого «роману великої дороги», тобто твору, події в якому розгортаються під час мандрівки, коли герой може спостерігати життя багатьох людей, різні краї тощо. (До слова, еталоном, неперевершеним взірцем такого роману є «Дон Кіхот» М. Сервантеса). З таким

типом роману «Пригоди Олівера Твіста» зближує мотив його мандрівки з робітного дому до Лондона. Отже, можна зробити висновок, що автор сміливо і вміло синтезував, поєднав у творі можливості багатьох жанрових різновидів роману.



Сюжет

У романі «Пригоди Олівера Твіста» зображено життєвий шлях бідного хлопчика. Свого батька він не бачив, а мати померла відразу після його народження, устигнувши лише глянути на свого сина й поцілувати його. Хто вона, звідки йшла та чому потрапила в таке жалюгідне становище — читач поки що не знає. Відомо лише, що її знайшли на вулиці напівпритомну й за наказом наглядача принесли в притулок (робітний дім?), що вона прийшла здалеку, бо мала стоптані черевики, була незаміжня — на пальці не було обручки. Більше про неї ніхто нічого не знатиме аж до кінця твору. Однак у ході розповіді з'являються деякі деталі (наприклад, портрет поки що не впізнаної Олівером матері в будинку містера Браунлоу), які підводять головного героя до розгадки таємниці його народження, але щось цьому постійно перешкоджає, тим самим ще більше захоплюючи читача до її розкриття. Така інтрига — теж один із прийомів, яким віртуозно володів письменник. А поки що сирота виховується в притулку, звідки в дев'ятирічному віці (за тогочасними законами Великої Британії) його переводять до робітного дому. Як при його народженні *«поряд не було нікого, крім старчихи, у голові якої туманилося від кількох кувалів пива, і лікаря, який виконував свої обов'язки за угодою з парафією»*, так і впродовж наступних кількох років перебування в робітному домі його оточували «казенні люди», які збиткувалися над Олівером і визискували його з нещадною жорстокістю. Навіть своє ім'я хлопчик отримав «казенним способом». Бідл Бамбл (після виходу друком роману в Англії так почали називати найпихатіших найдрібніших служак) пояснює: *«Ми даємо прізвища нашим підкидькам за абеткою. Перед ним був на літеру "С" — я назвав його Свайблем. На цього припала "Т" — і я назвав його Твістом. Наступний буде Унвіном, а за ним піде Філкінс. У мене заготовлено прізвища до кінця абетки, а як дійдемо до останньої літери, я знову почну з "А"»*.

У робітному домі Олівер пережив усі жахи, що їх зазнавали мешканці цих установ: це й голодне існування, і важка виснажлива праця, і постійні покарання — карцер, побої та приниження. Висловлюючись словами автора, *«Олівер був жертвою систематичного шахрайства й облуди»*.

Усе це важко було витримати й дорослій людині, не те що змученій постійним недоїданням дитині, яка в дев'ять років мала вигляд шестирічної. Проте вже тоді в хлопчика проявилися характер, чиста

душа й особливо вроджена моральність. Так, у майстерні трунаря маленький Олівер після образливих слів про свою матір (якої він навіть не пам'ятає!) нападає на значно сильнішого Ноя Клейпола й примушує того відступити. Сильний дух виринає його з лабет страшної системи робітних домів, де він просто загинув би, як його товариш — маленький Дік. Щоправда, уникнувши однієї небезпеки, він одразу потрапляє в іншу — у банду старого Фейгіна. Діккенс розвінчує привабливий образ розбійника (цьому присвячена його передмова до роману). Хлопчика примушують стати злочинцем, але сама доля, неймовірні зусилля й жертви допомагають йому уникнути цього.

Згодом виявляється, що Олівер — спадкоємець чималого батькового статку, через що його брат Монкс спеціально штовхає хлопця на шлях злочину руками Фейгіна та членів його банди. Однак завдяки тому, що Олівер має чисту душу і йому пощастило зустріти добрих людей, він зрештою виходить переможцем із цієї нелегкої круговерті жорстоких життєвих випробувань, отримує спадщину, ділиться нею зі своїм братом, який взагалі-то на це не заслуговує, і живе щасливим життям.



Тема дитинства

Часто буває, що у свідомості освіченої людини певний письменник асоціюється з якоюсь провідною темою. Щодо Чарльза Діккенса, то своєрідною візитівкою його творчості є тема знедоленого дитинства, зображення світу дитячих мрій і переживань у зіткненні з жорстоким і несправедливо влаштованим світом дорослих. Письменники — це переважно дорослі люди, які вже забули про те, яким бачать світ діти. Тож у світовій літературі рідко який із них умів відтворити найменші порухи душі дитини і підлітка так, як це робив Діккенс. Роман «Пригоди Олівера Твіста» посідає у творчості письменника важливе місце, адже в ньому вперше відображена тема самотності дитини в несправедливому «світі жалю й скорботи», яка розкривається протягом усієї розповіді: від народження Олівера до його щасливого перетворення на джентльмена, повернення до кола справжніх друзів.

Таке гуманне ставлення Діккенса до бідної, та ще й незаконно народженої дитини було значною мірою новим як в англійській, так і у світовій літературі. Причому автор на відміну від офіційної моралі вікторіанської Англії не засуджує цю дитину, а співчуває їй. Це співчуття проходить червоною ниткою через увесь твір (а згодом — і через усю творчість письменника): *«Олівер заворушився й усміхнувся вві сні, неначе цей вияв жалю й співчуття навіяв йому приємний сон про любов і ласку, яких він ніколи не знав»*. Передовсім за співчуття до своїх маленьких героїв Діккенса й називають «великим гуманістом». Не забуваймо також, що в цій темі втілилися й

автобіографічні мотиви, адже своє важке дитинство він пам'ятав до кінця життя.

З перших сторінок твору в центрі уваги письменника перебуває трагедія бідняків, які животіють у робітному домі, де керівництво вважає їх порушниками закону про бідних, нікчемними й невдячними ледарями. Ці посадовці наживаються навіть на тих злиденних коштах, які надходять на утримання робітних домів. Так, Олівера ще немовлям відправили на «ферму», якою управляла хазяйка — місіс Менн, яка *«більшу частину тижневої платні вживала на власні потреби, а підростаючому парафіяльному поколінню залишала мізерію навіть від тієї дециці, яка йому призначалася»*. Не відставала від «системи господарювання» й «система виховання» місіс Менн, яка «плекала» дітей не лише голодом, а й різками та власним кулаком, а то й тим, що саджала їх під замок. Однак у присутності сторонніх вона лицемірно видавала себе мало не за рідну матір для своїх вихованців. А її колега, місіс Корні, кляне своїх підопічних — *«старих відьом, які навіть померти не можуть, не дошкуливши чесним людям»* — і взагалі засуджує бідняків, незадоволених своєю долею.



Соціальна нерівність

З темою дитинства тісно пов'язана тема соціальної нерівності й несправедливості. Вже з перших рядків роману письменник співчуває простим людям, знедоленим і приниженим. Так, він іронічно зауважує про прямо-таки магічну роль одягу у визначенні соціального статусу людини: *«Який чудовий доказ могутності одягу подав малий Олівер Твіст! Ще хвилину тому, загорнутий у ковдру, він міг бути і сином вельможі, і сином жебрака; найвисокопоставленіша людина навряд чи зуміла б визначити його суспільний стан. А тепер, коли його убрали в блаженську, пожовклу від неодноразового вжитку коленкорову сорочину, вона, мов та наліпка чи бирка, відразу засвідчила, що він — парафіяльний вихованець, сирота з робітного дому, безрідний, вічно голодний злидень, якому не судилося знати в житті нічого, крім стусанів та штурханів, яким потихатимуть усі й не жалітиме ніхто»*.

Цей мотив у романі є наскрізним. Характеризуючи самозакоханого, пихатого бідла Бамбла, який вельми пишається своїм «високим» становищем (хоча його посада є найнижчою в ієрархічній драбині тогочасного англійського суспільства, і боялися його лише злидарі — мешканці робітних домів), письменник відзначає поважне ставлення цього чоловіка до атрибутів влади: галунів, трикутного капелюха і особливо палиці, яка часто гуляла по дитячих спинах.

Тут є також натяк на гасло просвітників про рівність усіх людей від народження: якщо суспільний стан бідного байстрюка не визначила навіть «найвисокопоставленіша людина», то що ж тоді розріз-

няє високі й низькі суспільні класи, невже лише одяг? А якби Олівера вбрали в дорогі пелюшки, що б змінилося в ньому? Тут можна пригадати відомий вислів Вольтера про те, що він повірить у природжені переваги шляхти, коли побачить, що аристократи народжуються зі шпорами на ногах, а прості люди — із сідлом на спині.

Чарльз Діккенс сповідував просвітницькі ідеали, вірив, що людина від природи добра, можливо, через це він вірив і в остаточну перемогу добра над злом.

Водночас письменник полемізував із різноманітними «філософськими теоріями» та «політекономічними концепціями», які проголошували капіталізм (добу влади буржуазії) як настання щастя й добробуту для більшості громадян, але, згідно з якими, бідняків вважали людьми другого сорту, а то й такими, що заслуговують на жахливі умови, у яких вони животіли в робітних домах.

З яким звинувачувальним пафосом і їдким сарказмом описує Діккенс «розкішні наїдки», якими Олівер «ласує» в трунаря: *«Хотів би я, щоб якийсь угодований філософ, у чиєму шлунку наїдки й трунки обертаються в жовч, чия кров холодна, мов лід, а серце кам'яне, — хотів би я, щоб він побачив, як Олівер Твіст допався до вишуканої страви, що нею погребував би собака!»* Діккенс немов заявляє: якщо «філософи» (згодом письменник їх називав також «філософами-практиками») стверджують, що робітні дома — це рай, то нехай спробують «пораювати» в них самі.



«Деромантизація»
злочинного світу

Чарльз Діккенс зобразив кримінальний світ Лондона дуже реалістично, адже злочинна банда Фейгіна змальована не лише в усій побутовій конкретності своєї діяльності, а й з неабиякою глибиною психологічного розкриття характерів її членів.

Письменник тонко відчував тенденцію романтизму до ідеалізації, «лакування» образів розбійників, зображення їх у прикрашеному вигляді. Варто визнати, що у формуванні такої традиції певну роль відіграла ідеалізація образу так званого «благородного розбійника» ще у фольклорі, наприклад англійські балади про Робіна Гуда. Для народу такий образ був хоча й примарною, але чи не єдиною надією на справедливе покарання злочинних можновладців і багатіїв (королівський суд можна купити, а ось «благородний розбійник», мовляв, установить справжню справедливість).

Захоплювалися цим образом і письменники-романтики з їхньою увагою як до фольклору, так і до постаті бунтівного одиначка-вигнанця з темним загадковим минулим. Водночас цей образ, розтиражований і «романтизований» на тисячах сторінок світової літератури (згадаймо Локслі з роману В. Скотта «Айвенго»), зламав долю не одному юнакові чи дівчині. Адже люди, особливо в

Ad Fontes

Змалювати гурт злочинців у всій неприкрашеній реальності, показати потворність їхнього морального обличчя, нищість і нікчемність їхнього способу життя, зобразити їх такими, якими вони є насправді, — пацюками, які ховаються в найбрудніших закутках життя, і хоч куди вони звернуть свій погляд, скрізь перед ними бовваніє велика чорна шибениця, — мені здавалося, що показати це необхідно і що я зроблю користь суспільству. І я це виконав, наскільки мені стало вміння.

Ч. Діккенс

(З «Передмови до роману
"Пригоди Олівера Твіста"»)

лондонські вулиці, якими блукають, не знаходячи притулку, злодії; брудні, смердючі кишла, ущерть наповнені всіма можливими пороками; вертепи голоду і хвороб; подертий одяг, який ледве тримається на плечах, — що тут спокусливого?» Більше того, іноді вживання красивих слів, «романтизація» злочину начебто знімає його гостроту й відразливість, але письменник-реаліст зірвав маску з такої «гри термінами»: *«Порок, поєднуючись із стрічками та барвистими шатами, змінює, наче заміжня жінка, своє ім'я і стає Романтикою».*

Письменник чітко бачить і показує читачам корені й джерела, які живлять злочинний світ. Це передовсім злидні, що штовхають чесних людей на слизький шлях злочину. Коли малий Олівер, утікши з робітного дому, ледь не помер з голоду, у Пройди, одного з членів банди Фейґіна, на «шмат шинки й двофунтовий буханець хліба» гроші знайшлися.

Виховний потенціал роману Діккенса реалізується на всіх його рівнях, зокрема й у репліках і монологів самих злодіїв. Ось як коментує Білл Сайкс, один із найнебезпечніших бандитів, долю малолітнього злочинця, який після арешту свого батька покинув злодійське ремесло й отримав фах підмайстра: *«Батька запроторили за ґрати, а хлопця забрало Товариство перевиховання малолітніх злочинців, позбавило його ремесла і доброго заробітку, навчило читати й писати, і хто він тепер? Нікчемний підмайстер! От що вони з нами роблять!.. Якби їм вистачало грошей (дякувати Богові, що не вистачає!), нам для нашого ремесла за рік-два не лишилося б і півдесятка*

молодому віці, часто вбачають у житті розбійників лише світлі сторони, сприймають романтичний ідеальний «антураж», унаслідок чого іноді обирають хибний життєвий шлях.

Отже, Діккенс деромантизує кримінальний світ, показуючи його справжнє обличчя. Яким же є воно, зображене на сторінках твору щоденне життя злодія? У чому проявляються його чари для недосвідчених підлітків? Письменник чудово орієнтується в романтичних штампах: поїздки на конях при місяці, загадкові печери, наповнені вишуканими наїдками і розкішним одягом. Це красиво описано в літературі, проте в реальному житті все не так. Автор одним-двома штрихами змальовує життя злодія: *«Холодні, мокрі, нічні*

хлопців». Отже, за словами Сайкса, якби не було бідності, не було б і злочинів. І ця позиція суголосна переконанням гуманіста Діккенса.

Чарльз Діккенс щиро вірив у незнищенність і остаточне торжество ідеалів добра й справедливості, тому його твори зазвичай завершуються щасливо. Причому це стосується як казково-фантастичних («Різдвяна пісня в прозі», де жмикрут Скрудж раптом стає доброю й щедрою людиною), так і реалістичних, на кшталт роману «Пригоди Олівера Твіста». І хоча такі щасливі розв'язки часто не вмотивовані й не відповідають реальній дійсності, а є наслідком випадкового збігу обставин (мотиви «великих сподівань» і «щасливого випадку» — ключові у творчості письменника), але добро таки винагороджується, а на злочинців очікує неминуча розплата.

При цьому потрібно наголосити, що, на думку Діккенса, сильнішою та страшнішою карою є не офіційне правосуддя, у чесності й компетентності якого він дуже сумнівається, а докори сумління. Вочевидь, давався взнаки досвід журналістської роботи, набутий письменником замолоду, зокрема репортажі із судових засідань. Досить згадати бездушність судді-п'яниці Фенга або те, що лондонська поліція мала певні зв'язки з бандитами. Тому брат Олівера, Монкс, боїться не стільки поліції, суддів або шибениці, скільки докорів сумління.

Не випадково Фейгін божеволіє у в'язниці, а Сайкса до самої смерті переслідують очі вбитої ним Ненсі: *«Не кажіть, що вбивці часом уникають правосуддя, і не гадайте, що провидіння може задрімати. Одна нескінченна мить того нестерпного жаху варта сотень смертних кар»*.

Названі проблеми є основними в романі видатного письменника-гуманіста.



1. Якою була ідейно-політична ситуація у Великій Британії за часів створення роману «Пригоди Олівера Твіста»? Чи вплинула вона на твір? Якщо так, то як конкретно? **2.** Визначте основний конфлікт роману «Пригоди Олівера Твіста» та проблеми, що порушуються у творі. **3.** Назвіть основні проблеми роману «Пригоди Олівера Твіста» і проілюструйте особливості їх вирішення, використовуючи текст твору. **4.** Чи потрібно в літературі зображувати світ злочинців, як це зробив Ч. Діккенс? Наведіть аргументи «за» і «проти» такої тематики літературних творів.



5. Ознаки яких жанрових різновидів роману (соціально-побутовий, пригодницький, детективний, «роман великої дороги», «роман виховання...») наявні в «Пригодах Олівера Твіста»? Що дає такий синтез? Відповідь аргументуйте та проілюструйте прикладами з тексту. **6.** Як зміна назви роману (первісна — «Олівер Твіст, або Шлях парафіяльного хлопчика» на остаточну — «Пригоди Олівера Твіста») впливає на його сприйняття читачем? Порівняйте своє сприйняття тексту залежно від наведених варіантів його заголовка.

ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗУ ОЛІВЕРА ТВІСТА

Коли я захотів потиснути руку Чесноти, то знайшов її на горіщі, де вона потерпала від голоду й холоду.

О. де Бальзак



Дитинство Олівера
Твіста

Цей твір Діккенса має достатньо підстав для назви «Поневіряння Олівера Твіста». Важко назвати пригодами ті «іспити на людяність», які постійно складає цей маленький хлопчик. Та й сам Діккенс вважав, що це було життя, сповнене «боротьби і страждань, злигоднів і поневірянь».

Головний герой роману – найбеззахисніша істота, бідний сирота та ще й позашлюбна дитина. Чарльз Діккенс показує вікторіанській Англії, що такі діти, як Олівер Твіст, можуть мати чисту душу й шляхетність, що не знищується найжахливішими умовами життя. Тож вони нічим не відрізняються від тих, які народжені в церковному шлюбі. Не знаючи батька, не пам'ятаючи матері, перші дев'ять років свого життя Олівер зазнавав лише голод і знущання від місіс Менн. Автор змальовує його животіння «на фермі», де *«занедбані парафіяльні діти перекидалися разом із колискою або (їх) ненароком ошпарювали окропом під час прання білизни – хоч останнє траплялося досить рідко, бо щось бодай трохи схоже на прання влаштувалося на фермі вряди-годи»*. Ця «система виховання» торкнулася й Олівера, адже на момент свого переходу до робітного дому він якраз сидів під замком разом із двома малолітніми «злочинцями». Коли ж бідл Бамбл спитав у нього, чи хоче він піти з ним до робітного дому (тобто вийти з-під «материнської» опіки місіс Менн), то *«Олівер мало не відповів, що ладен піти звідси з ким завгодно, але, звівши очі, побачив місіс Менн, яка стояла за стільцем бідла і, люто вирячившись, показувала йому кулак. Олівер відразу зрозумів натяк – кулак цей так часто залишав сліди на його тілі, що не міг не залишити глибоких слідів у його пам'яті»*. Отже, побої, фізичні екзекуції малолітніх дітей були «на фермі» звичною справою.

Досягнувши дев'ятирічного віку, згідно із законом, Олівер мав переходити до робітного дому. Автор описує зовнішність героя з глибоким співчуттям, якого не позбавлена навіть гірка іронія щодо розвитку духу хлопчика: *«У день свого дев'ятиліття Олівер Твіст був блідий, хирлявий хлопчик, замалий на зріст і худий, як скіпка. Але природа чи спадковість наділили Олівера здоровим, стійким духом, який завдяки порожньому шлунку мав досить місця, щоб розвиватися в його тілі»*.

Уже перші хвилини перебування в робітному домі яскраво демонструють сироті, яка доля на нього очікує: перед представленням хлопчика членам ради цього закладу *«містер Бамбл стукнув його раз цінком по голові, щоб трохи розворушити, і раз по спині, щоб підбадьорити»*. І це була лише своєрідна «увертюра», оскільки найстрашнішим було те, що мешканцям робітного дому (а надто хлопчикам, які росли і потребували багато їжі) найбільше дошкуляв постійний голод.

Доведені голодом до відчаю та налякані наміром одного хлопця з'їсти (!) свого малолітнього товариша, діти кидають жереб, кому треба піти попросити добавки для потенційного людожера. Жереб випав Оліверові. Цей «жахливий» вчинок викликав у керівництва робітного дому справжнісінький переполох. Оліверові навіть напроорокували, що він скінчить життя на шибениці, і кинули хлопчика в карцер. Голос письменника, який співчуває самотній занедбаній дитині, звучить гнівно-саркастично стосовно гнобителів: *«Цілий тиждень після того, як Олівер Твіст учинив свій блюзнірський і ганебний злочин — попросив дати ще каші, — його, згідно з мудрою і милосердною ухвалою ради, тримали під замком у темному карцері»*. Мало того, малюкові ще й доводилося *«в цю чудову холодну погоду щоранку обливатися водою з-під помпи на брукованому подвір'ї в присутності містера Бамбла, який, щоб хлопець, бува, не застудився, цінком розганяв тепло по його тілу. Через день Олівера приводили до їдальні й там привселюдно шмагали різками задля перестороги й прикладу іншим»*. Яку силу волі треба було мати, щоб не зламатися від усіх цих моральних і фізичних тортур. Тут могла не витримати навіть доросла людина, а не те що самотня, голодна, зацькована дитина.

Згодом хлопчик ледь не потрапив до садиста-сажотруса Гемфілда, який висмоктував зі своїх малих рабів останні соки, і багато з них чаділи від диму.

І знову-таки лише завдяки своєму характеру (який невідомо звідки й узявся і як утримувався в його хирлявому тілі!) Олівер такої долі уник. У вирішальний момент у суді в одному короткому монолозі він фактично вносить вирок усій системі робітних домів і парафіяльної «благодійності»: *«Олівер утав навколішки і, молитовно склавши долоні, почав благувати, щоб його знову замкнули до темної кімнати,*



Ілюстрація до роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста». 1838 р.

щоб заморили голодом, щоб побили, щоб убили, коли їхня ласка, але не віддавали цьому страшному дядькові». І маленький хлопець переміг, можливо урятувавшись від долі закатованих дітей, оскільки суддя не погодився на його перехід до Гемфілда.



Олівер у Сауербері

Після чергових поневірянь (хлопчика чекала доля юнги на кораблі, де «після обіду капітан, перебуваючи в грайливому настрої, засіче його на смерть або провалить голову ломом, бо ж усім відомо, що серед джентльменів, які борознять океани, дуже поширені такі розваги») Олівер потрапив до майстерні трунаря Сауербері, де його почали годувати недоїдками, призначеними для собаки (!), а спати поклали серед домовин. Трунар теж наживається на сироті, використовуючи його янгольський вигляд для того, щоб розчулити людей, які більше платитимуть за похорони й збагачуватимуть Сауербері, а не «маленького янгола».

Ще одним іспитом для Олівера став його конфлікт з підмайстром трунаря, значно дорослішим і фізично сильнішим за нього — Ноем Клейполом. Тут письменник-гуманіст знову стає на захист принижених і ображених, передовсім сироти. Адже в тогочасному англійському суспільстві позашлюбних дітей зневажали. І не за якісь їхні особистісні якості, а тому, що вони — незаконнонароджені. Ставлення англійського суспільства до таких дітей утілилося в різкій, але промовистій фразі Шарлотти, сказаній Оліверові під злу руку: «Хіба ж можна брати в дім цих гаденят, які з колиски стають убивцями й грабіжниками?» Причому цю характеристику вона дає ні в чому не винному хлопцеві, який вступився за честь своєї матері. Можна лише уявити, що б вона сказала, якби Олівер зробив щось насправді заборонене. А до цього бідного сироту спонукають постійно, особливо згодом, коли він, утікши від Сауербері, випадково потрапив у банду Фейгіна.

Підмайстер трунаря Ной Клейпол також походив не з найшляхетнішої родини, «мати його була праля, а батько — п'яниця-солдат», але «Ной був вихованець парафіяльного дитячого притулку, а не безрідний сирота з робітного дому», як Олівер. І хоча «хлотиці з сусідніх крамниць віддавна дражнили Ноя на вулиці образливими прізвиськами "шкура", "жебрак"», він мовчки зносив усі ці образи. «Але тепер, коли доля кинула йому під ноги безрідного сироту, на якого найпослідущий нікчема міг зневажливо тикати пальцем, він з лихвою зганяв на ньому свою злість». Дікенс не обмежується продовженням «вічного мотиву» світової літератури й «вічного закону» несправедливих людей — «...а більший меншого стусає, та ще й б'є — бо силу має» (Л. Глібов). Автор іде далі, убачаючи ту саму «вдачу», що й у Ноя, навіть у найвихованіших високопосадовців-аристократів: «Добра пожива для розду-

мів! Ми бачимо, як легко піддається благотворному впливові людська вдача і як ті самі приємні риси розвиваються в найшляхетнішого лорда й найостаннішого вихованця парафіяльного притулку». Письменник-гуманіст усією силою свого таланту викорінював ці, як він іронічно висловлюється, «приємні риси» в представників усіх суспільних верств упродовж усієї творчості.

Який могутній дух, яке почуття власної гідності, яку любов і повагу до своєї матері демонструє Олівер, коли брутальний Ной Клейпол принижує її. Почувши образливі слова, хлопчик забуває про перевагу супротивника у фізичній силі, свою безправність і кидається на Клейпола, примушуючи того тремтіти від страху: *«Ще хвилину тому Олівер був тихою, боязкою, затурканою дитиною, якою його зробило жорстоке поводження. Але тепер дух його збудувався, і від смертельної образи, завданої матері, його кров скипіла. Груди його здіймались, очі палали, він випростався на весь зріст. Він був сам на себе не схожий; грізно дивлячись на свого боягузливо-го мучителя, кидаючи йому, поваленому, скоцобленому від страху, виклик з невідомою досі для себе відвагою»*. Ви вже бачили подібний контраст між зовнішньою слабкістю й внутрішньою силою в образі Жульєна Сореля. Олівер Твіст ще раз довів, що могутній дух перемагає в усіх життєвих випробуваннях.

Коли перелякані мешканці трунарні Сауербери, не впоравшись із розсердженням Олівером, гуртом заштовхали його в льох і викликали на підмогу бідла Бамбла, той теж не впізнав свого раніше тихого підопічного. І тут письменник робить філософське і навіть політичне узагальнення: бунт Олівера спровокований тим, що його не тримали напівмертвим від голоду, що йому давали нехай і недоїдки, але м'ясо, а не ріденьку кашку, як у робітному домі. *«М'ясо, моя пані, м'ясо! — з притиском, суворо відповів Бамбл. — Ви перегодували його м'ясом... Якби ви годували хлопця кашею, пані, цього ніколи б не сталося»*. То чи не натяк це на «політику» уряду, який умисно тримає голодними мільйони громадян, аби не збудити в них «душу й бунтівний дух»?

Можливо, цим бунтом, спонтанним виявом «душі й духу» Олівер і врятувався від загибелі в жорстокому світі — цій пустелі егоїзму. Адже загинув у робітному домі його товариш — «маленький мрець» Дік. Рядки з описом останньої зустрічі двох сиріт чи не найзворушливіші в усій світовій літературі. Коли Олівер запитав у свого друга, чому той такий блідий, Дік, кволо всміхнувшись, із жахливою прямоотою і спокоєм відповів: *«Лікар сказав, що я скоро помру, я сам чув»*. Не дивно, що після публікації твору Англія здригнулася від жаху: мала дитина, у якої все життя мало б бути попереду, спокійно повідомляє про свою смерть. *«Прощай, товаришу! Хай благословить тебе Господь»*. — Благословення це

мовлене було устами дитини, але досі ніхто Олівера не благословляв, і тому в подальшому своєму житті, сповненому боротьби і страждань, злигоднів і поневірянь, він ніколи його не забував».

Здавалося б — маленький епізод, короткі дитячі фрази, але в них — вирок усьому суспільному устрою. Яка ж це соціальна справедливість, який же це прогресивний суспільний устрій, коли двоє сиріт, які ніколи у своєму житті не бачили нічиєї ласки, дарують одному тепло сердець і благословення перед смертю одного з них?



Олівер у банді Фейгіна

Проте головні пригоди-випробування Олівера Твіста тільки розпочиналися. Свого апогею вони досягли в банді Фейгіна.

Діккенс майстерно зображує ситуацію зіткнення підлістї й щирості, доброти й зла, бруду й чистоти. Олівер довго не міг збагнути, що це за натяки, жарти, незрозумілі слова довкола нього. В перший же день це чисте дитя інтуїтивно відчуло страшну небезпеку. Особливо, коли вождя банди, старий Фейгін, пересвідчившись, що за ним ніхто не підглядає, насолоджувався тим, що тільки й цінував у житті, — нагробованими коштовностями. Олівер ще не зовсім прокинувся, коли Фейгін витяг зі схованки невеличку скриньку й обережно поставив її на стіл: *«Очі старого заблищали, коли він зазирнув досередини. Він видобув із скриньки чудовий золотий годинник, оздоблений коштовними камінцями. Бурмочучи собі під ніс, старий опустив годинник у скриньку, а натомість витяг інші»*. Як тут не згадати сцену гри з діамантами «старої дитини» — Гобсека? Отже, пристрасть до збагачення притаманна не лише лихварю Гобсеку,



Ф. О. С. Дарлі.

Ілюстрація до роману
Ч. Діккенса «Пригоди
Олівера Твіста». 1894 р.

а й злодію Фейгіну, і ця тематика втілювалася у творчості не лише француза О. де Бальзака, а й англійця Ч. Діккенса. Справжня суть Фейгіна виявилася, коли він помітив, що хлопчик не спав і все бачив: *«Це що таке? — вигукнув старий. — Ти підглядаєш за мною? Чому не спиш? Що бачив? Признавайся, хлопче! Ну, швидше, якщо тобі не набридло жити!»*

Остаточно Олівер усвідомив, куди потрапив, лише тоді, коли Пройда й Чарлі Бейтс обікрали містера Браунлоу. Тут Олівер збагнув усю глибину прірви, яка на нього чигала, і, не усвідомлюючи сам, що робить, кинувся навтьоки. І хоча він нічого не вкрав, але натовп (а з ним і справжні крадії!) з ги-

канням і свистом кинувся за невинним хлопцем. Діккенс талановито зобразив інстинкт натовпу, який переслідує жертву, не задумуючись, чи ця людина винна насправді. У цей момент найвищого напруження всіх душевних і фізичних сил, дивом не потрапивши до в'язниці, захворівши, наш герой отримав подарунок долі — знайомство з першою доброю людиною у своєму житті — містером Браунлоу та його оточенням. Знову письменник немов каже читачам, що страждання, порядність і доброта рано чи пізно, але винагороджуються.



Кадр із кінофільму
«Олівер Твіст». 2005 р.

Пригоди Олівера на цьому не закінчуються, бо на нього очікує ще одне страшне (а може, й найстрашніше) випробування. Варто зазначити, що намагання Фейгіна зробити з нього бандита не було випадковим. Він це робив зумисно, адже це було замовлення Монкса, який хотів заволодіти часткою спадщини Олівера.

Однак і сам Фейгін розуміє, що в зовнішності Олівера є такі благородні риси, які можуть належати тільки хорошій людині: щирий погляд, скромність, сором'язливість, що не вберігає його від підозри доктора Лосберна: *«Порок часто гніздиться навіть у стінах храмів, — зітхнув лікар, засмикуючи завісу. — Тож чи дивно, що він ховається і за прекрасною зовнішністю?»* І дійсно, якщо за такою зовнішністю буде ховатися порок, то на цьому можна заробити великі гроші, адже люди довірятьимуть хлопчику й втрачатимуть пильність.

Це чудово розуміють і бандити. Так, Тобі Крекіт, побачивши невинний погляд Олівера, із запалом вигукнув: *«Та це ж знахідка, а не хлопець! Уявляю собі, як він чиститиме кишені бабусь по церквах. Таке янгольське личко — це ж цілий капітал!»* Отже, навіть благородна зовнішність, чистота й невинність стають капіталом — тобто продаються.

Є ще одна важлива причина постійного прагнення Фейгіна зробити з Олівера злочинця. Бандити не могли витримати чесного погляду Олівера й хотіли, щоб він якомога швидше став «своїм», таким, як і вони, — брудним і чорним.

Фейгін мав величезний досвід розбещення молоді, він добре знав її психологію і «технологію» перетворення чесних людей на бандитів. Однак Олівер вирізнявся з-поміж інших своїм внутрішнім духовним світом, який не дав йому стати на шлях злочину: *«Я переконався, що навчити його нашого ремесла дуже важко, — провадив Фейгін. — Він зовсім не схожий на інших хлопців, які опинялись у його становищі».* Отже, це ще раз засвідчує, наскільки непросто було самотньому

сироті не потрапити в тенета, які так хитро і майстерно плів старий бандит.

Незважаючи на ці диявольські задуми (недаремно Білл Сайкс постійно називає Фейгіна дияволом чи сином диявола), Олівер залишився чистим душею і добрим хлопчиком. Лише випадковість завадила йому попередити мешканців будинку місіс Мейлі про пограбування. І знову, як у випадку з містером Браунлоу, Олівер ледь не загинув і потрапив до тих, кого він незадовго перед тим не захотів обікрасти. Отже, він нагороджений удруге знайомством із хорошими людьми.

Так Олівер пройшов через усі поневіряння та приниження, зробивши самостійний і свідомий вибір між добром і злом на користь першого, і знайшов правильний шлях у житті. Зображуючи долю самотнього вихованця робітничого дому сироти Твіста, його «пригоди», Діккенс показав моральну чистоту й велику духовну силу цього хлопчика. Через усі життєві випробування він проходить гідно, тому й знайшов дружбу з добрими людьми, затишок сімейного вогнища, а це, на думку письменника, є найвищими життєвими цінностями. І саме за цю людяність, за щире серце й чисту душу автор і винагороджує Олівера в кінці твору.



1. Складіть план характеристики образу Олівера Твіста та доберіть до неї цитати. **2.** Чим викликані поневіряння Олівера Твіста і які підстави мав Ч. Діккенс, аби назвати його «жертвою систематичного шахрайства й облуди»? **3.** Як ви розумієте слова Бамбла: *«Нащо біднякам душа і дух? Досить і того, що ми підтримуємо життя їхнього тіла!»*? Як вони пов'язані з політичною ситуацією в тогочасній Англії та тематикою творів Ч. Діккенса? **4.** Умови батькового заповіту вимагали від Олівера служіння добру. Чи є в романі епізод, який засвідчує, що шлях добра — це свідомий вибір хлопчика, а не випадковий збіг обставин? Відповідь аргументуйте цитатами з твору. **5.** Як ви думаєте, чому Олівер не став злочинцем попри неймовірно складні умови життя та підступні дії брата? **6.** Чи можна стверджувати, що щаслива розв'язка сюжетної лінії Олівера Твіста — це своєрідна «компенсація» героєві за його злиденне дитинство? Чи можна назвати таке закінчення твору реалістичним? **7.** Чим можна пояснити захоплення письменника сюжетними таємницями, бажанням заінтригувати читача, утримати його увагу? Відповідь аргументуйте.



8. Складіть цитатний план характеристики образу Олівера Твіста. **9.** На відміну від роману Стендаля *«Червоне і чорне»* і повісті О. де Бальзака *«Гобсек»*, де сюжетні лінії головних героїв домінують, історія Олівера Твіста, особливо в другій частині роману, певною мірою «розчиняється» поміж сюжетних ліній інших персонажів. Як ви думаете, чому? **10.** Як, на вашу думку, складеться подальше життя Олівера? Напишіть твір-мініатюру *«Якою я бачу подальшу долю Олівера Твіста»* і підготуйтеся до його обговорення.



**Дік та інші друзі
Олівера**

Роман «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Діккенса є соціальним, тож закономірно, що письменник створив велику галерею образів. Оскільки у творі протиставлено світ добра та зла, то й герої чітко поділені на дві протилежні групи: з одного боку, бездушні й холодні, а з іншого — людяні й добросердечні. Ці герої згруповані навколо образу головного персонажа, тому їх можна представити як друзів і ворогів Олівера Твіста. Тож спочатку розглянемо образи тих, хто допомагав Оліверу.

Про сироту Діка ми вже згадували. Мабуть, умови життя Олівера в «благодійних» парафіяльних закладах були б зовсім нестерпними, якби не маленькі шпаринки в чорній запоні самотності, крізь які пробивалося світло теплих почуттів — дружні стосунки між маленькими сиротами. Їх нікому було зігріти теплом серця, тож вони зігрівали один одного. На жаль, Дік усе-таки помер, не витримавши, як і багато інших англійських дітей, «гуманності» нового закону про бідних. Так саме від нього Олівер уперше почув побажання успіху й благословення. І нехай, як пише Діккенс, «благословення це мовлене було устами дитини», але даремно ж вважається, що саме дитячий голос Господь чує найпершим, бо невинним дітям, особливо таким замученим, як Дік, належатиме Царство Небесне. А оскільки Олівер не лише вижив, а й залишився в тих жахливих умовах, про які ми вже говорили, порядною людиною, можна зробити однозначний висновок, що благословення Діка справдилося.

Є персонажі, які залишилися ніби «за кадром», але без них Олівер би не вижив. Так, ми нічого не знаємо ані про доброго сторожа, ані про співчутливу бабусю, які чим могли, тим і допомогли безрідному сироті: *«Певно, якби не один добросердий сторож при заставі та одна жаліслива бабуся в іншому містечку, поневір'яння Олівера скінчилися б так само, як поневір'яння його матері, — цебто він упав би непритомний посеред битого шляху. Але сторож нагодував його хлібом із сиром, а бабуся, онук якої після корабельної аварії біднував тепер, голий і босий, десь на краю світу, зглянулася на сиротинку й поділилася з ним чим могла, а головне — не пожаліла йому добрих, ласкавих слів і сліз щирого співчуття, що запали Оліверові в душу глибше, аніж усі пережиті страждання»*. Тобто добро нікуди не зникло, воно поруч, але зовсім не в тих державних «добродійних» установах, які мали б його «творити» за посадовими обов'язками. Діляться із сиротою не багаті люди, яким є чим ділитися, а майже такі ж злидарі, як і він сам.

Однак є серед персонажів роману й матеріально забезпечені люди, які допомагають Оліверу. Таких людинолюбів називають філантропами (від *грец.* «любити людину», тобто «людинолюбам»), на них Діккенс покладав надії щодо вирішення питання допомоги бідним. Звісно, сподіватися на меценатів, на доброту й совість заможних людей можна й потрібно, але проблему бідності вони навряд чи вирішать. Письменник запропонував такий шлях, і до нього тогочасне англійське суспільство дослухалося. Відзначено, що після публікації «Пригод Олівера Твіста» англійці стали багаті більше подавати жебракам. Щоправда, це не серйозний шлях боротьби з бідністю, а лише ілюстрація прямого й ефективного впливу літературного твору на суспільство.

Отже, письменник створив образи суто «діккенсівських персонажів» — зовні ніби «не героїчних», але добрих, сердечних людей (таких, як містер Браунлоу й місіс Мейлі), а також диваків, комічних і/або ексцентричних людей. Такими в романі є затятий буркотун, старий друг містера Браунлоу, містер Грімвіг, а також запальний та імпульсивний доктор Лосберн з його критичними коментарями про політичне життя в Англії. Можливо, цей тип персонажів є результатом життєвих спостережень, або творчою вигадкою Діккенса, або поєднанням того й того. Важливо те, що добрими в новому буржуазному суспільстві можуть бути лише люди, не заклопотані накопиченням великих статків і тому не схожі на представників бездуховного загалу, певною мірою дивакуваті й «сміховинні» з точки зору більшості.



Містер Браунлоу
й місіс Мейлі

Містер Браунлоу й місіс Мейлі далекі від високих посад або якихось бізнесових справ та інтересів (торгівлі, наживи, матеріального зиску), тому, можливо, саме це й допогло їм не зіпсуватися в умовах тогочасного буржуазного суспільства, коли світом починав правити «грошовий мішок». Вони оточують Олівера родинним піклуванням і турботою, які так різко контрастують із тим, у яких умовах він животів до зустрічі з ними.

Письменник змальовує позитивних персонажів переважно односторонньо. Так, в образі містера Браунлоу підкреслена його надзвичайна доброта, «велике серце». Коли він побачив, як Олівер схуд і змарнів після хвороби, то заплакав від співчуття. Містер Браунлоу зізнається Оліверові, що його *«вже не раз обманювали ті, кому я намагався допомогти, але мені дуже хочеться вірити тобі, бо, сам не знаю чому, ти припав мені до вподоби»*. Це й не дивно в такому страшному егоїстичному світі, який спізнав хлопчик під час своїх поневірянь. Адже добра людина завжди думає, що всі навколо неї такі самі добрі, як вона, тому в зіткненні з підлістю та злом зазнає

численних розчарувань. Головне, щоб серце в неї не зачерствіло й душа не охолола. На щастя, з містером Браунлоу цього не трапилося: *«Усі найдорожчі, найлюбіші мені люди давно вже зійшли в могилу, і хоч радість і щастя мого життя поховані разом із ними, моє серце не стало домовиною, не замкнулося для добрих почуттів. Під ударами долі ці почуття лише зміцніли й очистилися».*

Містер Браунлоу, який утратив свою наречену, її брата й свого друга Едвіна Ліфорда, віддає все своє душевне тепло сироті Оліверу Твісту.



Містер Грімвіг і доктор Лосберн

Поміж позитивних героїв найвиразнішими, ексцентричними та дивакуватими персонажами є містер Грімвіг і доктор Лосберн. Здавалося б, вічний буркотун і скептик Грімвіг може викликати в читача лише негативні емоції. Він не вірив у порядність Олівера й чекав на його повернення з годинником (епізод викрадення Олівера Ненсі), у позитивну характеристику хлопчика, яку дає йому Роза. Проте його буркотливість є маскою, яку він із задоволенням із себе зриває, щойно з'ясується, що Олівер — порядна людина. Він не міг стримати своїх радощів і навіть кинувся цілувати незнайому йому Розу, чим аж знітив шляхетну дівчину.

Ще дивніший доктор Лосберн — людина невичерпної енергії. Є в його образі щось дон-кіхотівське, адже, як і герой Сервантеса, він щиро хоче робити добро, хоча його вчинки іноді приносять зовсім не той результат, на який він очікує (пригадаємо перший візит до Лондона, коли Олівер показав йому начебто будинок Фейг'на).

Водночас потрібно зауважити, що подібні ексцентричні диваки зовсім не безпомічні безсловесні істоти. Так, саме вони викрили злодіяння Монкса, містера та місіс Бамблів, повернули Оліверові спадщину й батьків. Вони немов нагадують іншим персонажам, і читачам, що є в нашому житті ще щось, окрім прагматичних, майнових інтересів.



Роза Мейлі

З-поміж друзів Олівера вирізняється Роза Мейлі. Цей образ є дуже цікавим свідченням майстерності письменника в плані розвитку сюжету, адже сюжетна лінія Роза — це своєрідна паралель до лінії Олівера: та сама чесність, щирість, доброта, людинолюбство. До того ж, як згодом з'ясувалося, вона — його рідна тітка. У цьому образі підтверджується думка Діккенса — справжні людські якості перемагають усі життєві негаразди. Роза була рідною сестрою матері Олівера — Агнеси Флемінг. Їхня мати померла, коли дівчинці було три роки, а батько ненабагато пережив свою дружину, тож Роза, як і Олівер, була круглою сиротою. Більше того, зацькований Монксом і його матір'ю,

батько Рози та Агнеси наприкінці свого життя фактично переховувався від громадського осуду, тому й не залишив Розі ані спадщини, ані документів на неї. Тобто вона була майже в тому становищі, що й бідолаха Олівер: ані батьків, ані родичів, ані житла, ані грошей. Здається, Діккенс навмисно випробовує маленьких знедолених дітей, Олівера й Розу: чи витримають вони ці удари долі? чи не схиблять? чи оберуть правильну життєву дорогу? Щоправда, на відміну від Олівера й на щастя для себе, до робітного дому сирітка не потрапила, що було б абсолютним повторенням долі Олівера. Її взяли на виховання місцеві бідні селяни, які одразу ж почали шкодувати про цю свою благодійність — додався «зайвий рот». Крім того, засліплена ненавистю до всіх без винятку Флемінгів (сім'ї, звідки походили Роза та Агнеса), мати Монкса обмовила невинну сироту, «розповіла їм про те, якою ганьбою вкрила себе її старша сестра, прикрасивши свою розповідь доречними, на її думку, вигадками», а також «просила їх стежити за дівчиною, бо в неї в крові буцімто порочні нахли, адже вона, мовляв, позашлюбна дитина й рано чи пізно пуститься берега». Така затятість героїні роману межує зі злом, яким воно зображене в казках (подібне на ненависть мачух до Білосніжки або Попелюшки). І результат не забарився, адже селяни зненавиділи сирітку, «обставини підтверджували її слова, тож ці люди повірили, і для дитини почалося таке життя, що навіть Монкс з матір'ю не могли побажати їй гіршого». Проте, на щастя, її фактично удочерила добра місис Мейлі, і вони щиро полюбили одна одну.

Роза також із честю витримала всі життєві іспити. Недаремно місис Мейлі після з'ясування походження Рози й родинного зв'язку дівчини з Олівером каже своїй вихованці: «*Ти пережила куди більше і, незважаючи на всі випробування, лишалася найдобрішою, найлагіднішою дівчиною і дарувала радість усім, хто тебе знав*».

Те, що Роза виходить заміж за Гаррі Мейлі, який міг би одружитися «за розрахунком» зі значно «вигіднішою» нареченою, що вони кохають одне одного, а їхній будинок стає ніби острівцем щастя для всіх позитивних героїв роману, сприймається як винагорода за щирість серця та єдина дорога до щастя. Адже, на думку Діккенса, найвище щастя людини — не гроші, не посади, не високе суспільне становище, а сімейний затишок і тепло родинного вогнища. Звичайно, образ Рози дещо ідеалізований, але при цьому не «пересолоджений». Можливо, автор трохи надмірно акцентував увагу на позитивних рисах героїні, бо його завданням було зобразити добро «в чистому вигляді». Тому, хоча образ Рози й трохи «лакований», читача це не дратує.

Зазначимо, що позитивні герої роману (містер Браунлоу, Роза і Гаррі Мейлі, Олівер) зображені в традиціях просвітницької літератури, оскільки в них підкреслені доброта, порядність і чесність.

Отже, Олівера оточують друзі, які допомагають йому в усьому: від елементарного виживання в робітному домі (Дік та інші діти) і в «межових ситуаціях» (невідомі помічники по дорозі до Лондона, містер Браунлоу та місіс Мейлі), до встановлення походження та повернення доброго імені й частини спадщини (Браунлоу, Грімвіг, Лосберн). Потрібно зазначити, що хлопчик платить своїм друзям тим самим: щирою дружбою, чесністю й відданістю. А така взаємодопомога сприяє перемозі добра над злом.



1. Визначте головний конфлікт роману «Пригоди Олівера Твіста» та проблеми, що порушуються у творі. **2.** Згрупуйте персонажів роману навколо головного конфлікту. Хто є друзями, а хто — ворогами Олівера? **3.** До кого з героїв роману можна застосувати слова містера Браунлоу: «*Моє серце не стало домовиною, не замкнулося для добрих почуттів?*»? Відповідь аргументуйте прикладами з тексту твору. **4.** У романі «Пригоди Олівера Твіста» (як у казках) добро перемагає зло. А чи завжди так буває в житті? Чи реалістичне, на вашу думку, закінчення твору? Якщо ні, то чому цей роман вважають реалістичним? А якщо так, то які умови потрібні для перемоги над силами зла?



5. Напишіть есе-розвідку (підготуйте мультимедійну презентацію) «Чи врятують світ диваки?» (ексцентричні герої-диваки та їхня роль у творах Ч. Діккенса), де, зокрема, розгляньте питання, чи не повнив лави таких героїв дядечко Скрудж (герой повісті «Різдвяна пісня в прозі») після свого переродження. **6.** Що таке *ідеалізація*? Кого з-поміж героїв твору, на вашу думку, ідеалізовано? Як ви думаєте, для чого Діккенс застосував цей прийом?

ЗАСУДЖЕННЯ ЖАДОБИ ДО НАЖИВИ, ХОЛОДНОГО РОЗРАХУНКУ ТА БЕЗДУХОВНОСТІ СУСПІЛЬСТВА

Здавня помічено, що негативні персонажі в романі «Пригоди Олівера Твіста» описані значно детальніше й рельєфніше, ніж позитивні. Виникає закономірне запитання: чому письменник-гуманіст приділяє значно більше уваги описанню зла?

Дехто з дослідників вважає, що добрі й порядні люди на зразок містера Браунлоу та місіс Мейлі «навіть чи часто зустрічалися Діккенсу в сучасній йому Англії, тому їхні образи набагато менш переконливі, аніж негативні персонажі роману» (*Б. Рейзов*). Можливо, у цій думці є раціональне зерно, хоча можна заперечити: іноді певний тип людини можна зустріти лише один раз, проте запам'ятати на все життя. Певна підказка міститься в словах самого Діккенса: «*Це правдива оповідь про горе і страждання, — відказав містер Браунлоу, — а такі оповіді звичайно бувають довгі. Якби йшлося про суцільну радість і щастя, тоді б я скоро закінчив...*» Зверніть увагу, що те саме бачимо в казках: описання боротьби зі злом у них розлоге, а зображення щасливого життя героїв після перемоги обмежу-

ється лаконічною фразою на кшталт «і стали вони жити-поживати та добро наживати». Адже зло — багатоліке, розмаїте і «хитро сплетене», добро ж — завжди просте, ненав'язливе й у чомусь подібне: щирі почуття, порядність, готовність прийти на допомогу, сімейний затишок. До того ж для детального опису зла є ще одна причина: дослідити його витoki, показати потаємні пружини, зрештою, попередити читача про небезпеку й можливі способи її уникнення. Розглянемо образи негативних персонажів роману (ворогів Олівера).



Містер Бамбл

Яскравого представника ворожих Оліверові сил ми зустрічаємо вже на перших сторінках роману — це пихатий, самовпевнений і тупуватий чванько бідл Бамбл. Цей найнижчий посадовець у тогочасній англійській ієрархії чиновників поводить себе, немов король Англії. Така невідповідність могла б викликати сміх, аби Бамбл не демонстрував свою владу на найбеззахисніших — малолітніх сиротах. Саме його палиця гуляла по спині й голові Олівера й інших вихованців робітного дому, він своєю брутальністю доводить хлопчика до сліз.

Письменник уміло наповнює розповідь найтоншими ниточками гумору, прихованого цитування й напівнатяків. Дуже цікавим прикладом уживання біблійної символіки є описання гудзиків на шинелі Бамбла й разючої невідповідності його душі та вчинків їх символіці. На гудзиках зображено біблійний сюжет про доброго самаритянина. Ця притча побудована на антитезі: подорожнього пограбували бандити і ніхто з його племені йому не допоміг. А один самаритянин (ворог того племені, звідки походив подорожній) напоїв його, обмив рани і довів до міста. У цій біблійній притчі оспівується людське милосердя навіть у ставленні до «чужих».



І. Вишинський. Ілюстрація до роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста». 1970-і роки

А що ж ми бачимо в поведінці парафіяльного «добročинця» Бамбла? Коли трунар Саурбері, який мав тим більше роботи, чим більше людей заганяв у домовину Бамбл (яка «плідна співпраця!»), похвалив гудзики на шинелі бідла, той відповів: *«Так, мені теж подобається... Штамп той самий, що й на парафіяльній печатці: добрий самаритянин допомагає нещасному подорожньому. Парафіяльна рада подарувала мені цю шинель на Новий рік»*. Здавалося б, усе збігається, адже Бамбл і має бути «добрим самаритянином»

уже за своїми посадовими обов'язками парафіяльного бідла. Насправді ж усе виходить навпаки. Містер Бамбл був грозою всіх парафіяльних дітей і передовсім Олівера Твіста, якого він просто-таки ненавидів. Зате він змінився, коли побачив змужнілого хлопця в оточенні містера Браунлоу, Грімвіга й Лосберна, прямо як герой оповідання вже згаданого А. Чехова «Хамелеон» — поліцейський Очумелов: *«Кого я бачу! — вигукнув містер Бамбл з удаваною радістю. — Невже це малий Олівер! Ой Олівере, якби ти знав, як я за тобою побивався! — Пригни язика, дурню! — буркнула місіс Бамбл. — Кажу це від щирого, від щирого серця, місіс Бамбл... Невже я не можу дати волю своїм почуттям — це ж я виховав його в парафіяльному дусі, — коли бачу його у вишуканому товаристві прегарних леді й джентльменів! Я завжди любив цього хлопчика, наче він доводився мені рідним... рідним... — містер Бамбл заткнувся, підшукуючи вдале порівняння, — рідним дідом»*. І тут Діккенс уживає свою улюблену іронію — Бамбл так «зарапортувався», що порівняв свою «любов» до чотирнадцятилітнього хлопця з повагою до... діда!

Містер Бамбл — типовий представник буржуазного суспільства: жадібний, нахабний і прагматичний, він навіть дружину собі фактично «купує», освідчившись місіс Корні не за велінням серця, а понишпоривши в закамарках у її буфеті, зваживши срібні ложки й щипці для цукру. *«Я продався, — уголос розмірковував далі містер Бамбл. — Продався за шість чайних ложечок, щипці для цукру, молочник та ще за старі шафи й стільці й двадцять фунтів готівкою. Отака-то мені ціна. І як я міг так продешевити, так ганебно продешевити!»*

Та й місіс Бамбл у боргу не залишилася: *«Він продешевив! — заверещав над самим його вухом пронизливий голос. — Та за тебе скільки не дай, все одно переплатиш! Як я прогадала! Тільки сам Господь Бог знає, як я прогадала!»* Оце «прогадала» місіс Бамбл анітрохи не краще за «продешевив» містера Бамбла, чи не так?

Однак є тут ще одна смислова площина: Діккенс показує, що люди, яким притаманні жадоба до наживи, холодний розрахунок і бездуховність, позбавлені головного — щирих подружніх почуттів і тепла родини, а тому не можуть бути щасливими.

Зрештою пихатого парафіяльного бідла Бамбла й злу наглядячку робітного дому місіс Корні (яка стала місіс Бамбл) «щедро винагороджено»: за кримінальні оборудки з Монксом вони обоє були позбавлені права обіймати громадські посади, а тому не могли більше обкрадати сиріт і злидарів, зuboжіли й потрапили до того самого робітного дому, де вони самі раніше знущалися над його мешканцями, особливо дітьми.

Діккенс створив образ бідла Бамбла настільки рельєфно та влучно, що після публікації роману «Пригоди Олівера Твіста» його ім'я в Англії стало символом пихи дрібних чиновників.

Один із центральних образів злих сил — безумовно, Фейгін. Це старий досвідчений бандит, який, «виховуючи» Олівера, *«розповідав про грабунки, які вчиняв замолоду»*. Він мав безперечні риси ватажка: міг дізнатися, кого саме треба грабувати, як і коли це зробити, навіть скільки отримає прибутку з чужого горя. Саме Фейгін організував пограбування будинку місіс Мейлі. Якщо Білл Сайкс і Тобі Крекіт були, образно кажучи, «знаряддям злочину», його виконавцями, то його «мозком» був Фейгін. Окрім того, старий злодій наділений нехай і злим, але гострим розумом, тонкою спостережливістю й миттєвою реакцією. Пригадаємо, як він швидко оцінив ситуацію й запанував над Ноем Клейполом і Шарлоттою, коли вони обікрали жмикрута Саурбері, як викрив Ненсі й підготував її вбивство Сайксом. Можна сказати, що Фейгін — персонафіковане втілення зла. Вище вже йшлося про те, що Діккенс зламав традицію «романтичного зображення» злочинців і кримінального світу, зобразивши злодіїв реалістично: жадібними аж до маніакальності, підлими аж до втрати будь-яких моральних меж, жорстокими аж до садизму, тобто позбавленими найважливіших людських рис і чеснот. І в художньому втіленні авторської концепції образ Фейгіна — один із головних. Недаремно Діккенс постійно наголошує, що цей старий бандит не людина, а звір. Через увесь текст проходить ключова лексика: «звір» (*«Лице його нагадувало швидше морду спійманого звіра, аніж людське обличчя»*), «лігво» (*«Олівер із жахом подумав, що знов опинився у Фейгіновім лігві»*, *«Фейгін сидів у своєму лігві»*), «павук» (*«хитрий старий затягав хлопця у свої тенета»*, *«заплутує Олівера у свою павутину»*).

Як і заведено поміж хижаків, Фейгін живе «за рахунок крові» своїх жертв, тобто через нього багато людей попрощалися з життям. Уже з перших хвилин перебування «у лігві Фейгіна» Олівер Твіст чує його, на перший погляд, дивні слова: *«Ач! — мовив старий, і плечі його пересмикнулись, а обличчя скривилось у бридкій посмішці. — Молодці! Молодці! Віддані до кінця! Навіть на останній сповіді не сказали, де переховувалися. Не зрадили старого Фейгіна! Та й нащо їм було зраджувати? Однаково це не розв'язало б зашморгу, не зупинило б ката! Так! Славні хлоп'ята! Славні хлоп'ята!»* Як виявилось згодом, згадані Фейгіном «славні хлоп'ята» — шойно повішені члени його банди, які не видали його правосуддю і не виказали на останній сповіді. Показово, що старий злодій бурмоче собі під ніс ці «компліменти» на адресу повішених саме тоді, коли милується награбованими коштовностями. Можливо, що принаймні частину їх було вкрадено саме цими повішеними, а після їхньої страти старому бандиту вже не треба ділитися з ними награбованим. А можливо, Фейгін прямо зацікавлений у тому, щоб його поплічники рано чи пізно, але гинули: *«А все-таки гарна штука — смертна кара! Мертві*

не покаються. Мертві не вибовкають зайвого. Ні, для нашого ремесла вона конче потрібна! От і тепер: повісили всіх п'ятьох, і жоден уже не підкладе свиню, жоден не продасть!»

Чарльз Діккенс у розвінчанні «благородства» реальних розбійників іде ще далі. Справа в тому, що в певних колах суспільства поширений красивий міф: справжній розбійник, «кримінальний авторитет» під будь-якими тортурами ніколи не ламає свого слова, не зраджує товаришів по «ремеслу». Що ж ми бачимо в романі «Пригоди Олівера Твіста»? Ватажок бандитів Фейгін не лише радіє, що його підопічних повісили, а й сам здає своїх товаришів поліції, фактично

віддаючи їх до рук ката! Причому це в нього в системі, бо хазяїн злодійського притону — трактиру «Три каліки» — пропонує Фейгінові зробити це, як щось звичайне: *«Послухайте, — хрипким пошептом зупинив його трактирник, перехилившись через бильця сходів. — Зараз є така нагода продати лягавим Філа Баркера! Він сидить тут у мене, н'яний як чп, його б і хлопчисько міг скрутити»*. Зверніть увагу, наскільки подібне слівце хазяїна трактиру «продати» на вже розглянуту нами фразу бідла Бамбла *«продався за шість чайних ложечок»*.

Отже, як у світі «добропорядних» буржуа і джентльменів, так і у світі «благородних розбійників» продається й купується буквально все, аж до людського життя. І старий хитрий лис Фейгін, якому перед своїм давнім знайомим не треба надягати жодних масок, демонструє звірячий вищир: *«Воно-то так, але для Філа Баркера ще не настав час, — відповів Фейгін, піднявши голову. — Філ ще мав дещо для нас зробити, перше ніж ми дозволимо собі розлучитися з ним»*. Щоправда, і тут він хитріший за трактирника: пряму й грубу фразу останнього *«продати лягавим Філа Баркера»* він замінив цинічно-стриманим висловом *«дозволимо собі розлучитися з ним»*. А чому ж він не захотів (поки що) це зробити? Може, у ньому заговорило сумління або прокинулись якісь людські почуття? Ні, просто цей павук «висмоктав з мухи ще не всі соки»: Філ Баркер має ще «дещо зробити» для Фейгіна. Чи не поповнити його скриньку крадених коштовностей, як це робили п'ятеро щойно повішених бандитів?

Так само, як і Філа Баркера, Фейгін збирається позбутися Білла Сайкса — найсильнішого й надто агресивного члена своєї банди. Про багатьох страчених і вбитих або ним самим, або за його



Дж. Крукшенк. Ілюстрація до роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста». Фейгін у в'язниці. 1838 р.

сприяння читач лише здогадується. Можна уявити, скільки зла посіяв за своє довге життя цей «неблагородний розбійник»!

Отже, недаремно Діккенс не задовольняється порівнянням цього пристаркуватого «романтика великої дороги» навіть зі звіром. Письменнику цього замало, тому Фейгін — не просто звір, істота, яка мешкає на поверхні землі, а якась химерна почвара з підземного світу, бридкий плазун, що живиться навіть не свіжим м'ясом щойно забитих жертв, а трупами.

Закономірно, що Діккенс-гуманіст суворо покарав Фейгіна. «Гидкому старигану» не лише оголошують смертний вирок під схвальні вигуки розбурханого натовпу, бандит ще й божеволіє в камері смертників. Він, кому відправити своїх колишніх «друзів» на шибеницю було «раз плюнути», і сам не уник зашморгу. Як то кажуть: бере вовк, та бере й вовка. І зовсім нічого «романтичного» й привабливого немає ані в цій ситуації, ані в цій бридкій істоті.



Монкс

Здавалося б, страшнішої почвари, ніж Фейгін, бути не може. Проте Монкс деякими рисами гірший навіть за нього. Це визнає й сам Фейгін, побоюючись такого «джентльмена». То яким же монстром треба було бути Монксу, аби навіть вимазаний у крові Фейгін назвав його «дияволом у плоті»?

До речі, подібне ставлення до Оліверового брата й злого генія висловлює й Ненсі: *«Він не з тих, хто жартує, коли в ньому закипає ненависть. Я знаю багато людей, що роблять і гірші речі; та мені краще десять разів вислухати їх, ніж один раз цього Монкса»*. Отже, злодійка Ненсі вважає Монкса вдсятеро гіршим чи небезпечнішим за інших бандитів. Хіба не дивно? Однак дивно лише на перший погляд, якщо не враховувати концепцію Діккенса, яка полягала в тому, що письменник іноді навмисне стирав межу між «вершками» суспільства та його покидьками, між вищими класами та його «дном», за влучним висловом Фейгіна, *«дурними п'яними бандюгами»*. Причому він робить це ненав'язливо, раз по раз називаючи «джентльменами» (тобто аристократами, шляхтичами) усіляких нищих людей: крадіїв, грабіжників і вбивць. Тим самим письменник зазначає те спільне, що єднає злочинний світ з усіма класовими прошарками нового англійського суспільства, — це незамаскована маніакальна жадоба до збагачення. Заради цього Пройда й Чарлі *«щипають витирачки й цокалки»* (крадуть носові хустки й годинники) у лондонців, Фейгін і Сайкс організують пограбування будинку місіс Мейлі й підставляють Олівера під кулі містера Джайлза, а «джентльмен» Монкс переслідує свого брата Олівера, достоту як біблійний Каїн Авеля.

Однак якщо бандити, будучи звірами й покидьками за своєю суттю, цього не приховують і навіть підкреслюють (згадаймо хоча б роздуми Пройди щодо «принад» злодійського ремесла), то арис-

тократи завжди заявляють, що вони — еліта, «вершки» й «цвіт» суспільства, тому мають особливу «фамільну гордість» (Ч. Діккенс). Отже, вислів «джентльмен-злодій» є таким самим оксиморonom (суміщенням несумісного), як і знайомий вам вираз «міщанин-шляхтич». Натомість у творі Діккенса і бандити-аристократи, і бандити «низького походження» — однаковісінькі покидьки! До того ж у бандитів-аристократів, окрім кримінального бруду, є ще й маска, обов'язкове лицемірство (про людське око вони грають роль «вершків» суспільства), а це тільки посилює їхню жахливість.

Чарльз Діккенс як письменник-реаліст зображує своїх героїв не винятково чорними чи білими фарбами, а використовує й напівтони. Тому хоча він часто виокремлює в образі якусь домінуючу рису (Лосберн — гарячкуватий, Сайкс — брутальний), персонажі в нього зазвичай непрямолінійні й неоднозначні. Так, злодійка Ненсі, яка зіпсована кримінальним життям, уступається за Олівера і, ризикуючи власним (за це її зрештою і вбито), іде на контакт із Розою та містером Браунлоу, чим допомагає сироті. Отже, є в цій загалом негативній героїні й позитивні, світлі риси. Натомість, змальовуючи Фейгіна й Монкса, письменник використав з усієї палітри кольорів одну-єдину фарбу — чорну. Це свідчить не про відсутність майстерності в письменника, а про прагнення боротися зі злом ще й у такий спосіб, аби затаврувати його однозначно й остаточно. Фейгін і Монкс неначе дві крайні точки на суспільній драбині. Один — бандит, який ховається у своєму притоні-лігві, куди сходяться злодії та зносять крадене, навіть за зовнішніми даними не міг бути прийнятий до кола «джентльменів». Інший — законнонароджений син аристократа Едварда Ліфорда, друга містера Браунлоу, який мав шляхетне походження, але прогайнував усе, захворів на страшну хворобу, «проциндри» статок батька й спадщину окраденого брата Олівера.

Якщо Фейгінове минуле читачеві майже невідоме (окрім згаданих ним у розмові з Олівером давніх пограбувань), то про те, що Монкс мав погані риси з дитинства, сказано докладно. Містер Браунлоу відверто каже йому, що він мав *«лиху вдачу, порочні нахили, злостивість і гідкі пристрасті, які ще змалечку виявились у вас, його єдиного сина, вихованого в ненависті до свого батька»*. Для чого деталізувати його пороки, якщо він обікрав навіть рідну матір? То що вже казати про чужих людей, якщо він ненавидів і своїх батьків?

Небезпечність Монкса підкреслена ще й тим, що, на відміну від Фейгіна, він не просто один із виявів зла, а ще й центр інтриги роману. Він начебто відсутній, але його присутність відчувається скрізь: і в долі Олівера, і в житті Рози. Під час кожної зустрічі з цим героєм автор підкреслює його пекельну вдачу. Однак Монкс і сам розуміє, що він такий самий, а може, й ще небезпечніший хижак, аніж Фейгін: *«Одне слово, Фейгіне, — сказав він, — ви хоча й хитрий*

євреї, а ніколи ще не розставляли тенета, які я сплету для свого братика Олівера». Коли до його лігва потрапляє подружжя Бамблів, він демонструє їм ляду в підлозі, яка розміщена прямо над руїнами старого млина, де ревіла й вирувала вода, а потім спокійно зауважує, що за бажання міг би запросто скинути їх у річку.

Монкс переслідує Олівера, бо не просто привласнив його частину батькової спадщини, а ще й хоче посміятися над батьковим заповітом, привівши Олівера прямо на ешафот. Тому він і спонукає (навіть гроші дає!) Фейгіна спокусити хлопця злодійським ремеслом.

Ще тоді, коли мати Олівера померла, матері Монкса (Едварда Ліфорда) щось підказувало, що народився хлопчик і що він живий. Тому впійманий Монкс заявляє з люттю: «Я поклявся зацькувати його, не давати йому ні хвилини спокою, переслідувати його з безнастанною жорстокістю, вилити на нього всю ненависть, яка переповнювала мое серце, і насміятися над образливим заповітом свого батька, довівши хлопця до шибениці». Ось якого монстра послано Оліверові на випробування, і довірливий беззахисний сирота витримав його з честю.

Монкса, як і Фейгіна, покарано: «Монкс... забрав свою частку і виїхав з нею в якийсь віддалений закуток Нового Світу, де, не гаючись, проциндрив її, знову взявся за старе і попав у в'язницю, діставши за плутні та ошуканство чималий термін; там він і помер від давньої своєї хвороби. Так само далеко від батьківщини померли головні члени зраї його приятеля Фейгіна, які залишилися живими».

Письменник створив такі ситуації, коли носії зла, навіть уникаючи правосуддя, карають себе самі. Так, Сайкса, якого поліція так і не спіймала, переслідують очі вбитої ним Ненсі й вельми символічно те, що, уникнувши «державної» шибениці, Сайкс у буквальному значенні слова повісив себе сам.



Ненсі

Як уже зазначалося, дуже цікавим є образ Ненсі. Вона — своєрідний «двійник» Рози: вони обидві молоді, привабливі, сироти, але як же по-різному склалися їхні долі! Це інтуїтивно відчуває й сама Ненсі: «Життя дівчини минуло на вулицях, у найогидніших кублах і вертепах Лондона, проте вона ще зберегла якусь порядність, притаманну жіночій вдачі». Вона подумки порівнює себе з Розою й добре розуміє, що могла б стати порядною дівчиною, а сирота Роза — злодійкою. Проте життя Ненсі склалося саме так, бо її оточували люди, подібні до Фейгіна та його банди, а життя Рози значною мірою обумовлене теплотою й вихованням, отриманим у місіс Мейлі. Тому вона й каже Розі: «На колінах дякуйте Богові, любя леді, що у вас змалку були друзі, які піклувалися про вас, і що ви ніколи не жили в голоді й холоді, серед розгулу й тиранії і... ще дечого гіршого, як ото я жила з коліски. Так, я можу сказати це слово, бо глухі завулки й канави заміняли мені коліску, там мені судилось і смерті».

Тут відчутний вплив популярних у ХІХ ст. натуралістичних теорій, а також засадничих принципів реалізму, прихильники якого досліджували обумовленість розвитку особистості її соціальним оточенням. Цим і пояснюється логіка Ненсі: якщо сироти будуть потрапляти в нормальні умови життя й виховання, з них виростатиме більше порядних людей, а злочинців стане менше: «*О пані, пані! — палко вигукнула вона, заламуючи руки. — Коли б на світі було більше таких, як ви, стало б менше таких, як я... далєбі, куди менше!*»

Ненсі теж покарана, причому страшно — її по-звірячому вбив Сайкс. Однак для всіх без винятку негативних персонажів є ще одне — чи не найголовніше — покарання: їм узагалі недоступні нормальні людські почуття й цінності. Їхнє серце холодне, мов золото, якого вони прагнуть. Тому, скажімо, шлюб для Гаррі й Розі — найвища радість, а для подружжя Бамблів — тортюри. І це, окрім уже згаданих вище правосуддя, докорів сумління та осуду суспільства, є ще одним «засобом покарання» зла в етичній системі цінностей Діккенса.



1. Порівняйте ставлення до багатства, грошей, золота героїв О. де Бальзака і Ч. Діккенса. 2. Знайдіть у тексті слово «джентльмен». Чи завжди воно визначає аристократизм і чесноти того, кого ним називають? Як ви думаєте, чому автор іноді так називає покидьків суспільства? 3. Які кари очікують на героїв Ч. Діккенса за вчинені ними злочини? Чи завжди офіційне правосуддя — єдина сила, здатна покарати злочинця? Відповідь проілюструйте прикладами з тексту. 4. За допомогою яких художніх засобів і прийомів Ч. Діккенс викриває представників сил зла? Які риси в них є спільними, а які — індивідуальними?



5. На які основні типи ви б поділили персонажів роману (творів) Ч. Діккенса? За якою ознакою? Проілюструйте це прикладами з тексту (текстів). 6. Підготуйте розвідку про етимологію та варіативність семантики (лексичне значення) слова «джентльмен» у різних контекстах: 1) словникове значення; 2) у творах Ч. Діккенса; 3) у творах Р. Л. Стівенсона (у тому числі — у виразі «джентльмени фортуни») тощо.

СТИЛЬ ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА. ФУНКЦІЇ ГУМОРУ ТА САТИРИ

У художній палітрі реаліста Діккенса наявні риси різних літературних напрямів, зокрема романтизму й сентименталізму. Скажімо, як і романтикам, йому притаманне підкреслене тяжіння до антитези й контрасту. У романі «Пригоди Олівера Твіста» образи героїв чітко поділені на позитивні (друзі Олівера) і негативні (його вороги). Отже, письменник використовує антитезу не лише як художній засіб, а й як принцип будови тексту. За цим принципом структуровано, наприклад, твір «Крихітка Цахес на прізвисько Циннобер» Е. Т. А. Гофмана з антитезою двох світів — «філістерів» і «ентузіастів».

Ознаками романтизму позначена й образна система. Так, деякі риси романтичного героя втілені в образі Монкса — таємничий

загадковій постаті із загалом «темним», невідомим читачеві (згадка Браунлоу про те, що Едвард Ліфорд був поганим ще з дитинства, ситуації не міняє). Романтичним перебільшенням негативних рис характеру позначені також образи Фейгіна та Сайкса.

Характери героїв не змінюються, вони статичні. Так, Бамбл залишився гнобителем нижчих і плазуном перед вищими, а Олівер — чесним і щирим хлопцем від початку й до кінця твору. До того ж деякі герої Діккенса, як і герої літератури романтизму, мають одну домінуючу пристрасть чи рису характеру. Такими є зорієнтований на знищення брата Монкс, гарячкуватий доктор Лосберн і буркотливий Грімвіг.

Проте чи не найяскравіше проявився вплив романтизму на роман Діккенса наявністю казкових елементів. Так, долі Олівера Твіста й Рози Флемінг напрочуд нагадують долю Попелюшки або численних казкових пасинків і пасербиць, які спочатку зазнають жорстоких випробувань, а насамкінець винагороджуються за свої чесноти. Як у казці, на допомогу їм приходять добрий чарівник (містер Браунлоу) і добра фея (місіс Мейлі), Гаррі Мейлі для Рози Флемінг — справжній казковий принц, а казковий змій — відразливий Фейгін. І найголовніше те, що, як у казці, так і в романі Діккенса добро перемагає зло.

За допомогою казкових засобів і мотивів письменник утілював свою мрію про те, що, навертаючи багатіїв до гуманності, моральності й індивідуальної філантропії, можна досягти соціального миру. У цьому сенсі показовою є «Різдвяна пісня в прозі», де жмикрут Скрудж за одну ніч переосмислив усе своє життя й став хорошою людиною. Звичайно, це соціальна утопія: хто серйозно повірить у те, що всі багатії поділяться грішми зі злидарями? Проте це позиція Діккенса, і він мав на неї право. Окрім того, меценатство існує й нині.

Іноді кажуть, що Ч. Діккенс занадто сентиментальний, почуттєвий, можна сказати, «слізливий». Справді, певні елементи сентименталізму в романі є, а сюжет містить елементи мелодрами, особливо в сцені прощання Олівера, який тікає до Лондона, з «маленьким мерцем» Діком, котрий залишається в робітному домі на вірну смерть. Сцена прощання двох сиріт, Олівера й Діка, — одна з найсентиментальніших у світовій літературі.

Те саме можна сказати й про надзвичайно зворушливу сцену впізнавання рідних тітки (Рози Флемінг) і племінника (Олівера Твіста). Місіс Мейлі, підтвердивши незмінність своїх теплих почуттів до Рози після зізнання Монкса, каже приймачці: *«Моя ластівко! Згадай, ким тобі доводиться цей бідолашний хлопчик, що прагне впасти в твої обійми. Поглянь же на нього, поглянь, моя люба! — Ні, вона мені не тітонька! — скрикнув Олівер, обвиваючи руками її шию. — Я ніколи не називатиму її тітонькою! Сестричкою, любово сестричкою, до якої відразу ж, сам не знаю чому, прихилилося моє серце! Розо, моя дорога рідна Розо!»* Письменник і сам чудово усві-

домлює певну «казковість» щасливих розв'язок і фіналів, коли все виявляється «влаштованим, наче за помахом чарівної палички», тому Діккенс-реаліст, який є борцем за сувору правду, постійно «конфліктує» з Діккенсом, який шукає сентиментальної ідилії.

Особливістю творчої манери Діккенса є і наявність прямих звертань до читача. З одного боку, вони були притаманні творам багатьох тогочасних письменників, але, з іншого — у Діккенса вони мають характер прямої проповіді: *«Не забуваймо... про чужність у своїх стосунках із ближніми нашими, бо кожна смерть викликає в тих небагатьох, хто знав небіжчика, гірке усвідомлення власної недбалості, легковажності, забудькуватості — і невикористаних можливостей перепроситися за них. Немає гризоти, гіршої за запізнілу, і уникнути її тортур можна лише в один спосіб — пам'ятаючи про це»*. Такі авторські монологи часто мають характер моральної максими, формули повчання.

Часто подібні авторські роздуми не обмежуються долями героїв твору, письменник пропонує «рецепти» вдосконалення життя англійського суспільства, а можливо, і всього людства: *«О, якби ми, гноблячи й мордюючи ближніх своїх, бодай раз подумали про розпачливі скарги на людське зло, які, мов густі, важкі хмари, здіймаються до неба, щоб вивергнути кару на наші голови... Куди поділися б тоді насильство і несправедливість, страждання, лихо, жорстокість і злочинство, якими повниться кожен день життя!»*

Діккенс — чудовий знавець життя й людей. Він мав надзвичайну спостережливість, удосконалену досвідом роботи репортером, яка потребувала вміння контактувати з усіма суспільними верствами: від «вершків» до покидьків суспільства, від аристократів-парламентарів до кримінальних злочинців. Зверніть також увагу, скільки географічних назв і дуже конкретних прикмет, особливо лондонських, знайшли місце на сторінках його творів. Імовірно, що він особисто побував у всіх цих місцях, пішки обійшов увесь Лондон, що додає його оповіді вірогідності: читач наче сам бачить перехрестя вулиць, яскраво уявляє той книжковий рундук (прилавок), де Олівер уперше побачив містера Браунлоу, переходить разом із героями твору мости через Темзу.

Звісно, найголовнішою складовою успіху творів Ч. Діккенса є його

Ad Fontes

Нетлінна спадщина Діккенса — це променистий і одухотворений світ його романів, животворний і неповторний, який надихав таких різних і самобутніх письменників, як Достоевський і Доде, Шоу і Пруст, Кафка і Конрад, — світ, що при цьому залишився унікальним.

Е. Вілсон

Персонажі Діккенса, як і Гоголя, живуть своїм самостійним життям, незалежно ні від фабули, ні від намірів автора. Вони історично конкретні — у них відобразилися й національні, і специфічні риси епохи. Проте водночас вони вічно юні, вічно нові, загальнозрозумілі саме цими своїми загальнолюдськими рисами.

В. Набоков

непересічний письменницький таланти. Він влучно відзначає й уміло підкреслює якісь характерні риси, притаманні представникам конкретної суспільної верстви, фаху, а також індивідуальні риси персонажів. Мовлення, манери й зовнішність героїв значною мірою обумовлені їхнім суспільним становищем. Так, інтелігентна Роза й вихована злочинним світом Ненсі — неначе мешканки різних планет.

Одним із засобів характеристики персонажів у творах Діккенса є їхнє індивідуалізоване мовлення. Скажімо, «індивідуальне» (притаманне тільки йому) слівце Фейгіна — це звертання «дорогесенький». А буркотун Грімвіг протягом усієї оповіді збирається «з'їсти свою голову». Це його індивідуалізований, лише йому притаманний вислів.

Письменник використовує також загострену одноплановість характеристики героїв. Майстер психологічної прози австрійський письменник Стефан Цвейг відзначав надзвичайну спостережливість Діккенса, який відтворював предмет не в його природних пропорціях, як звичайне дзеркало, а як дзеркало ввігнуте, свідомо перебільшуючи певні риси, тому в нього «злий перетворюється на сатану, добрий — на довершеність і досконалість. Як і кожний великий художник, Діккенс перебільшував, але прагнув не до грандіозного, а до гумористичного. Його психологізм починається зі зримого, він характеризує людину через суто зовнішні прояви, зрозуміло, через найнезначніші й найтонші, видимі лише гострому письменницькому оку. Він помічає найменші, цілком матеріальні прояви духовного життя й через них, за допомогою своєї чудесної карикатурної оптики, наочно виявляє весь характер».

Важливим засобом характеристики персонажів є портрет. У Діккенса він особливий, адже в ньому поєднані гротеск, карикатура і водночас їдка моралізаторська іронія. Так, за допомогою вже згаданої «карикатурної оптики» яскраво зображена зовнішність Сайкса. Це дужий, грубий і брутальний чоловік, який не зупиняється ані перед застосуванням фізичної сили, ані навіть перед убивством. Уже під час першої зустрічі за допомогою іронії письменник створює його портрет-характеристику: це був *«кремезний чолов'яга... убраний в чорний плісвий сюртук... й сірі бавовняні панчохи на товстих ногах з опуклими мускулястими литками, — дивлячись на такі ноги при такому вбранні, завжди відчуваєш, що їм чогось бракує, а потім здогадуєшся: кайдани!»* І вчинки героя повністю відповідають цьому портрету: як-то кажуть, кайдани за ним плачуть. Фізично сильний і різкий, він чи не єдиний каже Фейгінові правду в очі, поводить себе незалежно, чим дратує старого бандита (але й подобається читачам, які теж засуджують ватажка банди). Зрештою злочинна дорога привела його до вбивства Ненсі.

Описуючи умови життя в робітних домах, Діккенс використовує іронію. Він висміює «філософію» членів парафіяльної ради того при-

тулку, де терпів голодні муки Олівер Твіст: *«Мабуть, читачі чули про філософа-експериментатора, який створив знамениту теорію про те, що кінь здатен жити без корму, й успішно підтвердив її, довівши щоденний раціон своєї коняки до однієї соломини на день; безперечно, він зробив би з неї баского скакуна, якби вона не здохла за день до того, як мала перейти на споживання самого тільки свіжого повітря».*

Кажуть, що Діккенс — глибинно англійський письменник. Мабуть, це правда, і не лише тому, що він писав англійською, а події його творів відбуваються переважно в Англії. Він досконало володів специфічним англійським гумором, пишучи про смішне абсолютно серйозно, спокійно й навіть незворушно. Згадаймо епізод, коли лікар Лосберн після невдалої спроби пограбування бандою Фейгїна будинку місіс Мейлі раз по раз розгублено бідкається: *«Це нечувано! Господи... Щоб отак серед глукої ночі... Це просто нечувано!»* або: *«Так несподівано! І серед глукої ночі!»* Реакція майстра англійського гумору не забарилася: *«Лікаря, здавалось, особливо вразило те, що грабіжники напали несподівано й серед глукої ночі, неначе у джентльменів, що присвятили себе цьому ремеслу, заведено було залазити в чужі оселі опівдні, та ще й попередивши про свій намір листом за кілька днів до того».* Слово «джентльмени», ужите стосовно бандитів, теж має відтінок тонкої іронії. Гумористичну палітру письменника суттєво доповнюють традиційні для Діккенса кумедні персонажі-диваки, про яких уже йшлося вище.


У світовій літературі мало письменників, які б могли зрівнятися з Діккенсом за соціальною дієвістю творчості, причому дієвістю прямою, яку можна побачити на власні очі. Справді, читач-англієць, якому з дитинства твердили, що Англія — найкраща (демократична, багата) країна, а англійці — найкращі (гуманні, законослухняні, цивілізовані) люди, немов ніяк не може повірити, що описані Діккенсом жахи відбуваються не в якійсь казковій імперії зла, а в його рідній


ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОРТРЕТ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Розвиток техніки портрета в літературі — надзвичайно цікаве питання. Так, Гомер, змальовуючи зовнішність Гектора, обмежувався постійним епітетом *«шоломосяйний»*. Якого кольору волосся було під його шоломом, ані античний, ані сучасний читач не знали й ніколи не дізнаються. Абсолютно нічого не знаємо ми також, скажімо, про колір очей Роланда, головного героя середньовічного героїчного епосу *«Пісня про Роланда»*. А знаменитий поет доби Відродження Ф. Петрарка не описує конкретні риси зовнішності Лаури: у неї не блакитні, зелені або чорні, а *«сяйливі очі»*, не бліде чи рум'яне обличчя, а *«чарівний вид»*. З ним у цьому питанні вже тоді полемізував В. Шекспір: його героїня — *«смаглява леді»*. Із плином часу техніка літературного портрета вдосконалювалася: згадаймо, як детально описана зовнішність Ровени й Ребекки («Айвенго» В. Скотта) або Жульєна Сореля («Червоне і чорне» Стендаля). Тож не дивно, що портрет у творах Діккенса — важливий засіб характеристики персонажів.

затишній країні. І голос письменника почули, його намір пробудити сумління вікторіанської Англії увінчався успіхом. Після публікації роману уряд був змушений створити комісію щодо розслідування фактів, наведених у творі. Вона виявила, що письменник не лише написав правду, а як справжній реаліст відтворив у своїх книжках навіть не найжахливіші події, що відбувалися в приватних школах і робітних домах. Декого з винуватців жорстокого поводження з дітьми покарали, посилили контроль за дотриманням законності, а згодом робітні дома закрили.

Прислухаймося до голосу великого гуманіста, який запропонував таку формулу людського щастя: «Без самовідданої любові до інших, сердечної доброти і вдячності Тому, Чий закон милосердя і Чия велика властивість — благовоління до всього на землі, що дишає, — без цього досягнути щастя неможливо».

 **1.** Проаналізувавши роман «Пригоди Олівера Твіста» і матеріали підручника, спробуйте підтвердити або спростувати тезу: «Реалістична література здатна змінити життя суспільства на краще». Відповідь аргументуйте. **2.** Знайдіть у творі сцени, де автор використовує іронію, гротеск і сатиру. Яку роль вони відіграють у романі? **3.** Кого з персонажів роману і чому Діккенс змальовує іронічно? **4.** Діккенс зобразив Олівера Твіста жертвою соціальних умов життя. Як відреагувало англійське суспільство на несправедливість до таких дітей, як Олівер? **5.** За творами Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста» та «Різдвяна пісня в прозі» дайте розгорнуту відповідь на запитання: що людині потрібно для щастя та коли вона може бути щасливою? **6.** Якими є особливості соціально-побутового роману? Чи можна «Пригоди Олівера Твіста» назвати соціально-побутовим романом? Відповідь аргументуйте. **7.** Напишіть твір на одну з тем: «Трагедія дитини у світі дорослих»; «Як зігріти дитячу душу?» (за творами Ч. Діккенса). **8.** Які риси романтизму наявні в романі «Пригоди Олівера Твіста»? Наведіть конкретні приклади.

 **9.** Чи можна, аналізуючи твори Діккенса, з якими ви ознайомилися в 6-му («Різдвяна пісня в прозі») та 10-му («Пригоди Олівера Твіста») класах, стверджувати, що англійській реалістичній літературі XIX ст. притаманна перевага морально-етичної проблематики над суспільно-політичною? Відповідь аргументуйте. **10.** За допомогою яких художніх засобів Діккенс індивідуалізує персонажів, вирізняє їх з-поміж інших героїв твору (варіант: типізує героїв, робить їх характерними представниками певних соціальних груп, професій тощо). Наведіть конкретні приклади. **11.** Підготуйте повідомлення (розвідку чи реферат) «Вплив роману "Пригоди Олівера Твіста" (варіант: творчості Ч. Діккенса) на розвиток світової літератури та культури».



ФЕДІР ДОСТОЄВСЬКИЙ

(1821–1881)

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

Ф. Достоевський

Здивування родичів Федора Достоевського було безмежним: щойно вони домовилися зі своїм лакеєм, аби він приглядав за хворим письменником (заслання в Сибір давалося взнаки) на дачі в підмосковному с. Любліному, як той, двічі чи тричі відвідавши Федора Михайловича, раптом категорично заявив, що більше «до пана письменника не піде ні за які гроші». А потім, на ще більший подив хазяйки дачі, рідної сестри письменника, Віри Михайлівни Іванової (Достоевської), лакей, злякано озираючись, прошепотів їй на вухо, що, мовляв, пан письменник саме «зібрався когось убивати!». Принаймні всю ніч «вони ходять по кімнаті й розмовляють самі із собою то про сокиру, то про якусь стареньку, то про кров...». Звідки ж йому було знати, що саме тоді, улітку 1866 р., великий письменник допрацьовував текст свого нового роману «Злочин і кара», головний герой якого, студент Родіон Раскольников, убиває сокирою стару лихварку та її сестру. А згодом він переживає страшні внутрішні терзання в усіх колах Дантового пекла, урешті-решт перероджуючись на Людину...

То що ж відомо про життєвий і творчий шлях письменника, ім'я якого стало символом не лише російської літератури, а й духовності людства, який протягом усього свого життя «шукав Людину в людині»?

Федір Достоевський народився 30 жовтня 1821 р. в Москві в сім'ї лікаря Маріїнської лікарні для бідних і був другим з-поміж семи дітей. Ще в ранньому дитинстві майбутній письменник побачив у лікарні батька багато промовистих штрихів і деталей з життя «зневажених та скривджених» (це назва його майбутнього роману, а також ключове для творчості Достоевського словосполучення). Особливо краяли йому серце картини дитячого горя. Згодом ці штрихи та деталі час від часу «зринатимуть» у творах письменника: чи натуралістично точним описом поневірянь дітей Катерини Іванівни Мармеладової, чи натяком на доведену до самогубства малолітню вихованку пані Ресліх («Злочин і кара»), чи відомою думкою про неприйняття світової гармонії, якщо задля її досягнення треба буде пролити хоча б «одну сльозинку» невинної дитини («Брати Карамазови»)...

У 1833–1837 рр. Достоевський навчався в приватних пансіонах, де здобув непогану початкову освіту. Початок 1837 р. приніс юнакові

Nota Bene

«Натуральна школа» — умовна назва початкового етапу формування реалізму в російській літературі 1840-х років, пов'язаного з творчими традиціями М. Гоголя та естетикою В. Белінського.

Термін «НШ» уперше вжив Ф. Булгарін як зневажливу характеристику творчості молодих послідовників М. Гоголя. Згодом цей термін підхопив В. Белінський, полемічно переосмисливши його значення і проголосивши головною метою школи «натуральне» (тобто правдиве, реалістичне) зображення дійсності.

Формування «НШ» відбулося приблизно в 1842–1845 рр., коли група письменників (М. Некрасов, Д. Григорович, І. Тургенев, О. Герцен, І. Панаєв, Є. Гребінка, В. Даль) об'єдналася під ідейним впливом В. Белінського в журналі «Отечественные записки». Згодом там друкувалися Ф. Достоєвський та М. Салтиков-Шедрін. Незабаром молоді письменники видали свій програмний збірник «Фізіологія Петербурга» (1845), що складався з «фізіологічних нарисів» — спостережень, замальовок з природи (життя великого міста, в основному побут трудівників і петербурзької бідноти). Нариси розширювали уявлення читачів про межі «літературності» й були першим досвідом соціальної типізації, що стала методом дослідження суспільства. Відкривала збірник стаття Белінського, у якій пояснено творчі та ідейні принципи «НШ».

сумні звістки про смерть матері, а також Олександра Пушкіна, які він дуже важко пережив. У травні того ж року Федір із братом Михайлом поїхав до Петербурга, де поступив до підготовчого пансіону К. Костомарова. Із січня 1838 р. навчався в Головному інженерному училищі, про що згадував так: «...з раннього ранку до вечора ми в класах ледь устигаємо стежити за лекціями... Нас посилають на стройове навчання, нам дають уроки фехтування, танців, співів, посилають у караул, і так минає весь час...» Таке навчання чимось нагадувало муштру, що її свого часу пройшов Шиллер, якого Достоєвський також шанував (іноді творчість німецького письменника називають поміж джерел драматизму творів Достоєвського). Водночас в училищі на досить пристойному рівні викладалися гуманітарні дисципліни, зокрема курс літератури. Незабаром навколо Достоєвського утворився літературний гурток, членом якого він читав уривки зі своїх драматичних творів — **«Марія Стюарт»** і **«Борис Годунов»**. Рукописи цих драм не збереглися, але вже з їх назв можна зробити висновок про літературні захоплення письменника-початківця: Ф. Шиллер, О. Пушкін, М. Гоголь. Після раптової смерті батька родичі матері взяли на себе турботу про молодших братів і сестер, а Федір і Михайло одержали невеличку спадщину.

Після закінчення училища (1843) Федора зарахували польовим інженером-підпоручиком до Петербурзької інженерної команди, але вже на початку літа 1844 р. він вирішив повністю присвятити себе літературі й подав у відставку в чині поручика.

У січні 1844 р. Достоевський закінчив переклад повісті Бальзака «Євгенія Гранде», що свідчить про його повагу до генія французької літератури. Цей переклад став першим опублікованим літературним твором письменника. У травні 1845 р. після численних переробок він дописав роман «*Бідні люди*», який, за його власним зізнанням, пов'язаний із «Шинеллю» М. Гоголя (зокрема наявністю образу «маленької людини», літнього чиновника Макара Девушкіна, який, хоч і своєрідно, але продовжує лінію Башмачкіна). Спираючись на традиції фізіологічного нарису (їх використовував і Бальзак), Достоевський створив реалістичну галерею соціальних типів: від вуличного жебрака до петербурзького можновладця.

На його думку, письменники повинні не лише знати дійсність, а й розуміти її, «не лише спостерігати, а й судити». Успіх «НШ» закріпив «Петербурзький збірник» (1846), позначений жанровим розмаїттям, що містив художньо значущі твори і був своєрідною презентацією нових літературних талантів: там опубліковано перший роман Ф. Достоевського «*Бідні люди*», перші вірші М. Некрасова про селян, повісті О. Герцена, І. Тургенева та ін. З 1847 р. органом «НШ» став журнал «Современник», редакторами якого були М. Некрасов та І. Панаєв.

Уривки з «Бідних людей» молодий Достоевський несміливо (раптом не сподобається?) прочитав своєму колишньому однокурсникові, теж письменнику-початківцю Дмитру Григор'овичу. А той, віддамо йому належне, не лише мав якесь «чуття» на таланти (свого часу він потоваришував також із Тарасом Шевченком), а й умів їх підтримувати. Відразу помітивши у Ф. Достоевського неабиякий письменницький хист, Д. Григор'ович показав «Бідних людей» молодому поетові Миколі Некрасову. Удвох вони «проковтнули» рукопис і вже на ранок, з порога, приголомшили В. Белінського висновком: «Новий Гоголь народився!» Той буркнув спростоння: «У вас, я бачу, Гоголі немов гриби ростуть...» Проте рукопис прочитав. І негайно запросив до себе бідного, тоді ще нікому не відомого офіцера-відставника Федора Достоевського. Той боязко переступив поріг квартири авторитетного літературного критика: адже вирішувалося буквально все — визнання чи невизнання могло стати питанням життя чи смерті. Енергійний Белінський (недаремно ж росіяни називали його «шаленим Віссаріоном»), за своєю звичкою, суворо глянув на молодого автора, а потім несподівано вигукнув: «Та чи усвідомлюєте ви самі всю ту страшну правду, яку ви нам тут сказали? — показав він на рукопис «Бідних людей». — Бути не може, щоб ви, у ваші двадцять років, уже це вповні збагнули. Правда відкрита і явлена вам як миттю, вона дісталася як дар, тож цінуйте ваш дар, залишайтеся вірним йому і будьте великим письменником!» Ці слова були пророчими — Достоевський дійсно став великим письменником.

Попри це його теплі стосунки з Белінським тривали не довго, оскільки глава «натуральної школи» вимагав від її представників чіткого виконання програмових настанов, а твори Достоевського вже тоді вирізнялися ексцентричним психологізмом, навіть інтересом до дослідження психічної патології, марень, важких сновидінь, якоюсь не притаманною більшості реалістів химерністю і фантастичністю. Так, у грудні 1845 р. на вечорі у В. Белінського письменник прочитав глави своєї повісті *«Двійник»*, де вперше зробив психологічний аналіз роздвоєної свідомості, «двійництва» (відтоді наявність персонажів-двійників стала характерною ознакою його творчості).

В інших творах — повістях *«Слабке серце»*, *«Білі ночі»*, у циклі гострих соціально-психологічних фейлетонів *«Петербурзький літопис»* і незакінченому романі *«Неточка Незванова»* — молодий Достоевський розширив коло порушених проблем, посилив психологізм із характерним акцентом на аналізуванні надзвичайно складних, майже невлених внутрішніх процесів.

То ж не дивно, що наприкінці 1846 р. стосунки Достоевського з Белінським стали прохолоднішими, а згодом виник і конфлікт із редакцією відомого журналу «Современник». Достоевський болісно переживав глузування недавніх друзів (особливо І. Тургенєва і М. Некрасова) і різкий тон критичних суджень Белінського про його твори.

Навесні 1847 р. Достоевський став відвідувати «п'ятниці» в М. Буташевича-Петрашевського, брав участь в організації таємної друкарні для тиражування вільнолюбних закликів до селян і солдатів. Разом з іншими петрашевцями його заарештували 23 квітня 1849 р., архів письменника відібрали й напевно знищили у відділі політичного слідства російської імператорської канцелярії (III відділ). Вісім місяців Достоевський перебував під слідством у Петропавлівській фортеці, де проявив неабияку мужність і приховав багато фактів, прагнучи пом'якшити долю товаришів. Через це його визнали «одним із найважливіших» з-поміж петрашевців, винним у «намірі до повалення існуючих вітчизняних законів і державного порядку». Тому вирок військово-судової комісії був суворим: «Відставного інженера-поручика Достоевського, за недонесення про поширення злочинного листа літератора Белінського, сповненого зухвалих висловів проти православної церкви та верховної влади... позбавити чинів, усіх прав стану й стратити розстрілом».

22 грудня 1849 р. Достоевський разом з іншими засудженими очікував виконання смертного вироку на Семенівському плацу. Такого страхітливого «фарсу на порозі смерті» навіть деспотична Російська імперія ще не бачила. Багатотисячний натовп глядачів захвилювався, коли, як постріл, пролунало останнє слово вироку: «Розстрілі!» Солдати з рушницями наготові вишикувалися в очікуванні короткої команди «Плі!». Десять хвилин кожному з приречених здалися де-

сятьма довгими роками... І раптом цокіт копит і оголошення указу про «помилування» від царя Миколи I — це вже було понад людські сили. Кожний з приречених петрашевців ніби повернувся з того світу, а один навіть збожеволів — таким сильним було напруження. Достоевський так і не зміг забути цих психологічних тортур і аж через двадцять років відтворив їх у романі «Ідіот», де князь Мишкін пристрасно виступає проти смертної кари.

Отже, цар Микола I власноруч замінив підсудному Достоевському розстріл («расстреляние» — так це слово зафіксоване в документі-оригіналі) на 4 роки каторги з позбавленням «усіх прав стану» і наступною службою рядовим. І вже за два дні після згаданого інсценування розстрілу, 24 грудня, Достоевського в кайданах, уночі, було відправлено з Петербурга. Понад два тижні при 40-градусному морозі його та інших петрашевців везли в Західний Сибір. 10 січня 1850 р. він прибув до Тобольська, де на квартирі наглядача зустрівся з друзинами засланих тим же Миколою I декабристів — П. Анненковою, А. Муравйовою і Н. Фонвізіною. Вони подарували йому Євангеліє, яке він зберігав протягом усього життя.

Чотири роки письменник відбув каторжником-«чорноробом» в Омському острозі. Умови були страхітливими, про що згодом він згадував: «Жили ми всі разом у одній казармі, як оселедці в діжці... Спали на голих нарах, дозволялася одна подушка. Укривалися коротенькими кожушками... Бувало, усю ніч тремтиш... Я часто лежав хворий у госпіталі...» А вдень — виснажлива робота, часто на морозі або по коліна в крижаній воді. Здоров'я письменника було підірвано (це російський царат умів робити дуже добре: Тарас Шевченко теж повернувся із заслання зовсім хворим).

У січні 1854 р. Ф. Достоевського зарахували рядовим до Сибірського 7-го лінійного батальйону (м. Семипалатинськ). Згодом дозволили листування з братом Михайлом. І в першому ж листі Достоевський написав не стільки про негаразди каторги, скільки про свої спостереження за каторжанами: «Скільки я виніс із каторги народних типів, характерів!.. Час для мене не втрачено, якщо я вивчив не Росію, то принаймні народ російський добре, так добре, як, можливо, небагато хто знає його». У листопаді 1855 р. Федір Михайлович став унтер-офіцером, а згодом — прапорщиком. Навесні 1857 р. йому повернули



Ф. Цим. Тобольський етюд.
1842 р.

дворянство й право друкуватися, але поліцейський нагляд було знято аж у 1875 р. 18 березня 1859 р. Достоевський за клопотанням був звільнений «через хворобу» у відставку в чині підпоручика й одержав дозвіл жити у Твері (із забороною в'їзду до Петербурзької та Московської губерній). 2 липня 1859 р. з дружиною й пасинком він виїхав із Семіпалатинська й оселився у Твері, де відновив колишні й зав'язав нові літературні знайомства. Пізніше письменник отримав дозвіл жити в Петербурзі, куди він переїхав у грудні 1859 р.

У столиці вони разом із братом Михайлом працювали в часописах «Час» і «Епоха». Федір Достоевський поєднував редакторську роботу над «чужими» рукописами з публікацією власних статей, полемічних заміток, приміток, а головне — художніх творів. Тоді ж побачив світ роман *«Зневажаєні та скривджені»* (1861) — неначе своєрідне повернення на новому рівні до мотивів творчості 1840-х років. Водночас він містить елементи сюжетів, ознаки стилю й риси героїв, притаманні пізнім творам письменника. Величезний успіх мали також нариси *«Записки з Мертвого дому»* (1862).

У Сибіру «поступово й після дуже-дуже тривалого часу» змінився «переконаання» Достоевського. Суть цих змін він визначив як «повернення до народного кореня, пізнання російської душі, визнання духу народного». У червні 1862 р. письменник уперше поїхав за кордон і відвідав Німеччину, Францію, Швейцарію, Італію, Англію. У серпні 1863 р. розпочалася його друга закордонна поїздка. У жовтні того ж року він повернувся до Росії й до середини листопада жив із хворою дружиною у Володимирі, а наприкінці 1863 — у квітні 1864 р. — у Москві, заїжджаючи в справах до Петербурга.

Жорсткий термін контракту з видавцем змусив Достоевського писати одночасно два романи — *«Злочин і кара»* та *«Гравець»*. Тому він застосував незвичайний спосіб роботи: 4 жовтня 1866 р. почав диктувати стенографістці Анні Сніткіній роман «Гравець», у якому відображені його враження від подорожей Західною Європою. А взимку 1867 р. Сніткіна стала дружиною Достоевського, яка багато зробила для того, щоб він працював комфортно, щоб побачили світ нові шедеври її чоловіка.

У січні 1877 р. під враженням «Останніх пісень» Миколи Некрасова, відчувши всю виспівану в них тугу і забувши всі свої образи тридцятирічної давності, Достоевський відвідав уже смертельно хворого поета і потім часто бував у нього. А 30 грудня, на похороні М. Некрасова, він виголосив промову, у якій прирівняв поетичне обдарування небіжчика з талантами О. Пушкіна і М. Лермонтова...

В останні роки життя популярність Достоевського стрімко зростала. У 1877 р. його обрали членом-кореспондентом Петербурзької академії наук, у травні 1879 р. — запросили на Міжнародний

літературний конгрес у Лондон, на сесії якого він був обраний членом почесного комітету міжнародної літературної асоціації.

Підсумковим твором письменника став роман **«Брати Карамазови»**. Історія Карамазових, як писав автор, — це не тільки сімейна хроніка, а типізоване й узагальнене «зображення нашої сучасної дійсності, нашої сучасної інтелігентської Росії». У «Братах Карамазових» карний злочин пов'язаний із великими світовими «питаннями» й вічними художньо-філософськими темами.

У січні 1881 р. Достоевський виступив на засіданні ради Слов'янського благодійного товариства, працював над першим випуском відновленого «Щоденника письменника», розучував роль схимника в п'єсі «Смерть Іоанна Грозного» О. Толстого для домашнього спектаклю в салоні С. Толстої та прийняв рішення «неодмінно брати участь у пушкінському вечорі» 29 січня. Він збирався видавати «Щоденник письменника» протягом двох років, а потім мріяв написати другу частину «Братів Карамазових», де з'явилися б майже всі колишні герої. Проте вночі з 25 на 26 січня йому стало зле. Удень 28 січня Достоевський попрощався з дітьми і ввечері того ж дня помер. 31 січня 1881 р. письменника поховали в Александро-Невській лаврі в Петербурзі. Тисячі людей прийшли віддати йому останню шану.



1. Складіть хронологічну таблицю життя та творчості Ф. Достоевського. **2.** Якою була дорога письменника до літературної слави? Як на його творчість вплинула творчість західноєвропейських письменників? Наведіть конкретні приклади. **3.** Як пов'язані його життєвий і творчий шляхи? Де письменник міг брати матеріал для своїх творів? **4.** Як ви думаєте, чому однією з провідних у творчості письменника стала тема «зневажених і скривджених»? **5.** Підготуйте мультимедійну інтернет-мандрівку-презентацію «Шляхами творчості Достоевського» (варіант — «Звів він пам'ятник свій...»), де відтворіть мандрівки письменника (Петербург—Сибір—Європа...), а також знайдіть і вмонтуйте в показ меморіальні знаки, які увічнюють пам'ять про нього.



6. На основі аналізу одного чи кількох творів письменника підготуйте повідомлення «Федір Достоевський — майстер психологічного аналізу». **7.** Підготуйте мультимедійну презентацію «Герої Ф. Достоевського і світова художня культура», у якій, зокрема, використайте фрагменти художніх і мультиплікаційних фільмів, знятих за творами письменника.

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



Творча історія

Роман «Злочин і кара» був написаний досить швидко як для твору такого значного обсягу — лише за рік. Федір Достоевський розпочав роботу над ним у німецькому курортному місті Вісбадені, де перебував на лікуванні в 1865 р., а вже наступного року надрукував роман



Обкладинка
до роману
Ф. Достоевського
«Злочин і кара»

«Злочин і кара» в журналі «Вісник». Проте задум твору виник у нього набагато раніше: є документальні свідчення, що над деякими проблемами, поставленими в романі, він розмірковував ще на засланні.

Як свідчать листи Ф. Достоевського, у цьому творі об'єдналися дві самостійні сюжетні лінії, і обидві вони створені в 1865 р. Перша стосується родини Мармеладових. Вона виникла влітку 1865 р., і твір мав би називатися «П'яньенькі». Це зменшувально-пестливе, а по суті зневажливе й дратівливе слівце неодноразово трапляється на сторінках роману «Злочин і кара», зокрема в розмовах Семена Мармеладова. Автор хотів дослідити різноманітні проблеми, пов'язані з пияцтвом як суспільним явищем, а також його вплив на долі людей, а надто — дітей. Тут витіки виразного й проникливого зображення в романі «Злочин і кара» трагічної долі Катерини Іванівни й Семена Мармеладових, а також їхніх дітей чимось суголосного зображенню поневірянь Олівера Твіста та інших дітей — героїв творів Ч. Діккенса.

Друга сюжетна лінія, «психологічний звіт одного злочину», як визначив її сам Достоевський, виникла трохи пізніше — восени 1865 р. Спочатку письменник вирішив писати роман у формі сповіді головного героя (він тоді мав ім'я Василь, а не Родіон) і, що дуже важливо, бо це суттєво впливає на поетику твору, — від першої особи. Потім переніс оповідь у минуле, утіливши її у формі спогадів цього героя під час суду над ним. Проте головна сюжетна схема, яку ми знаходимо в «Злочині й карі», склалася вже тоді: студент, відрахований з університету через несплату за навчання, наважився на вбивство для того, аби зробити свою сім'ю щасливою, а потім збирався повернутися до чесного життя. Однак хіба це можливо після скоєння вбивства? Не наважуючись прямо й чесно назвати вбивство злочином, він ховається за туманне слівце «вчинок», але жахливої суті ганебного явища така гра слів не міняє.

Варто зазначити, що тогочасний, «пореформений» (у 1861 р. відбулася реформа, результатом якої стала відміна кріпосного права) Петербург часто вражали газетні повідомлення: то студент Данилов убив лихваря та його служницю заради грошей, то якийсь інтелігент організував банду фальшивомонетників. За свідченнями сучасників, Ф. Достоевський чув також історію про відрахованого з університету студента, який на великій дорозі убив поштаря та пограбував поштову карету. Тоді російська громадськість була шокована не стільки самими цими фактами, скільки тим, що злочинцями були

зовсім не «вузьколобі» неосвічені люди (таких нині називають «криміналітетом»), а «високочолі» — освічені інтелігенти, «інтелект нації», які мали б бути «носіями духовності». У тогочасній суспільній свідомості щось ніби надломалося, «розкололося» (чи не одне з тлумачень прізвиська Раскольников?). Недаремно той час в історії Російської імперії дістав влучне визначення — «етична руїна».

Тож «психологічний звіт одного злочину» і мав стати сюжетною канвою твору, де розглянуто й проаналізовано проблеми та ситуацію, у якій вони виникли. Головну думку свого майбутнього роману Ф. Достоєвський окреслив так: «Питання, які неможливо розв'язати, постають перед убивцею, неусвідомлені й несподівані почуття крають його серце. Божа правда, земний закон бере своє, і він закінчує тим, що змушений сам на себе донести. Змушений, хоч би й загинути на каторзі, але повернутися знову до людей...»

Жодного з цих задумів у їхньому первісному вигляді (тобто ані окремого твору про «п'яньєних», ані сповіді убивці від першої особи: «Я під судом і все розповім») Достоєвський так і не завершив. Натомість швидко написав роман «Злочин і кара». У процесі роботи над твором дві щойно названі самостійні сюжетні лінії переплелися, а повість «одного героя» стала «багатогеройним» романом, що набув поліфонічного звучання. Роман перетворився на фундаментальне соціальне, психологічне й філософське дослідження надзвичайно складних і важливих (і не лише для тогочасної Росії, а й для усього людства) проблем. Письменник сформулював ключові питання твору: що таке людина? що штовхає її на злочин? що є для злочинця справжнім покаранням? як ставитися до войовничого індивідуалізму? «а що буде потім?», тобто яким стане світ, утративши моральність, із розірваними зв'язками між людьми, де шукати вихід, якщо життя загнало людину в глухий кут? «Повість, яку я зараз пишу, — зазначав Ф. Достоєвський, — буде, можливо, найкращою з усього, що я написав».

І, як свідчить вплив роману «Злочин і кара» на перебіг світового літературного процесу й розвиток світової філософської думки, він не помилився. У ньому знайшли втілення «буденна дійсність», багатство соціальних характерів, «цілий світ станових і професійних типів», і все це зображено митцем, погляд якого проникає в саму суть подій і явищ; органічно сплетені напружені філософські дискусії, пророчі сни, сповіді й марення, гротесково-карикатурні сцени якось природно переходять у трагічні. Знаковим є символічні зустрічі героїв, а також апокаліптичний образ примарного Петербурга. Твір, за словами самого Ф. Достоєвського, «удався надзвичайно» і підніс його «репутацію як письменника».



Сюжет

Сюжет твору на перший погляд нагадує детектив. Головний герой, Родіон Расколь-



С. Косенков. Ілюстрація до роману Ф. Достоевського «Злочин і кара». Середина ХХ ст.

кав наречений Дуні, Петро Лужин. Дуня не кохає цього прагматичного й цинічного ділка, але сподівається, що грошовитий чоловік зможе заплатити за навчання її брата Родіона. Лужин теж її не любить, але сповідує теорію про *«перевагу дружин, узятих із злиднів і облагодіяних чоловіками»*. Роздумуючи про Соню і Дуню, які жертвують собою заради рідних, Родіон вирішив здійснити свій намір: убити лихварку, *«нікчемну злу вошу»*, гроші якої мають допомогти гарним людям у гарних справах. Він бачить кошмарний сон: п'яний Миколка до смерті забуває шкапу. Прокинувшись, Родіон дивується, що він міг навіть помислити про вбивство: *«Боже!.. Та невже ж, невже ж я й справді візьму сокиру, буду бити по голові, розітну її череп... буду ослизатися на липкій, теплій крові, зламувати замок, красти і дрижати, ховатися, весь забризканий кров'ю... із сокирою... Господи, невже?»* Проте згодом він усе-таки вбив не лише «бридку стару», а й її беззахисну вагітну сестру Лизавету, яка несподівано ввійшла до незамкненої квартири. Дивом утікши з місця злочину непоміченим, у напівпритомному стані він сховав украдене у випадковому місці, навіть не оцінивши його вартість. А потім відчув жахливу безмежну самотність. Його колишній університетський товариш Разуміхін піклується про нього, однак Родіона це лише дратує. До нього приходить самозакоханий Петро Лужин, маскуючи свою «гобсеківську» сутність під машкарою інтелігентної людини з «модними» поглядами, але проникливий Раскольников миттєво «розкусив» цього типа, і вони посварилися.

Змучений сумлінням, Родіон вирішив було зізнатися в убивстві, але побачив на вулиці розчавленого каретою Мармеладова. Витративши на вмираючого останні гроші й познайомившись з Катериною Іва-

ников, віднісши свою останню цінну річ старій лихварці Альоні Іванівні, яку збирався вбити, випадково познайомився в трактирі з колишнім чиновником, п'яницею Семеном Мармеладовим. Той розповів, як сухоти, убогість і пияцтво штовхнули його дружину, Катерину Іванівну, на жорстокий вчинок — примусити Соню, його дочку від першого шлюбу, заробляти гроші на панелі, придбавши *«жовтий квиток»*.

Потім Родіон отримав від матері, Пульхерії Олександрівни, листа з описанням поневірянь його сестри Дуні в домі розпусного поміщика Аркадія Свидригайлова. Мати й сестра збиралися приїхати до Петербурга, де їх че-

нівною та Сонею, він якийсь час уважав, що потрібний людям. Проте коли до нього прийшли мати і Дуня, Родіон знову відчув себе «мертвим» для їхньої любові й брутально прогнав із своєї «конури». Ображений Лужин ставить нареченій ультиматум: або він, або Родіон. Люди на кшталт Лужина, зустрівши якусь перепону, миттєво втрачають фальшивий зовнішній «глянс», стаючи самі собою — чванькуватими та жорстокими деспотами, готовими на будь-яку підлість.

Тим часом Родіон, не витримавши психологічного напруження, напрошується на зустріч зі слідчим Порфирієм Петровичем. Той прочитав статтю Раскольникового «Про злочин» і попросив самого автора розтлумачити викладену «теорію». Розумний і проникливий Порфирій Петрович розпізнає в гордовитому Родіонові «ідеологічного» вбивцю, але не має прямих доказів і відпускає його, сподіваючись, що невдовзі той сам зізнається в убивстві.

Родіона також відвідав Свидригайлов (він нібито замордував слугу, отруїв дружину, познувався над дівчинкою-підлітком) і зауважив, що вони з Раскольниковим «одного поля ягоди». Несподівано для всіх Свидригайлов згодом застрелився.

У найдешевших непристойних номерах, куди Лужин задля економії та «для виховання» поселив Дуню з її матір'ю, відбувся остаточний розрив Раскольникових із цією *«мерзотною, злочинною людиною»*, оскільки Родіон викрив сутність цього панка. Тож Лужин почав шукати спосіб помститися: *«...мало хто ніс коли-небудь у серці своєму стільки злісної ненависті до когось, скільки цей добродій до Раскольника»*.

Родіон прийшов до Соні, шукаючи в неї поради й розради від смертельної самотності. Адже вона теж учинила «переступ» (порушила біблійну заповідь «не перелюбствуй»). Проте Соня не самотня: вона пожертвувала собою заради інших (голодних зведених братів і сестер, пияка-батька, сухотної мачухи), а не принесла в жертву інших заради себе, як Родіон. Соня читає Родіону євангельські рядки про воскресіння Лазаря.

Змучений водночас страхом і бажанням викриття, Родіон знову прийшов до Порфирія, нібито дбаючи про свою заставу, залишену в Альони Іванівни. Їхня ніби абстрактна розмова про психологію злочинця доводить його до нервового зриву, і Раскольников майже виказує себе слідчому.

На поминках Семена Мармеладова Лужин публічно звинуватив Соню в крадіжці, але Лебезятников засвідчив, що Петро сам непомітно поклав гроші в її кишеню. Лебезятников подумав, що багатий Лужин так учинив зі скромності: з одного боку, щоб допомогти сім'ї небіжчика, а з іншого — щоб уникнути її вдячності. Тож «діловий» негідник був укотре посоромлений, але тримався нахабно і з викликом. Мотиви вчинку Лужина пояснив здивованим

присутнім Родіон: принизивши його і Соню в присутності Пульхерії Олександрівни та Дуні, той розраховував повернути прихильність нареченої й помститися за свою ганьбу.

Родіон розповів Соні про те, що він убив Альону Іванівну, і вона порадила йому добровільно піти з повинною та спокутувати гріх каторгою. Однак Раскольников розкаюється не в убивстві, а в тому, що відчуває докори сумління, а отже, на його думку, він сам виявився *«тремтячим створінням»*, а не тим, *«хто право має»*. До нього прийшов слідчий Порфирій Петрович, який запропонував Раскольникову добровільно заявити про вбивство ним лихварки. Родіон під впливом Соні зізнався в скоєнні злочину.

Уже відбуваючи каторгу в Сибіру, Раскольников дізнався, що його мати з горя померла, а Дуня одружилася з Разуміхіним. Сося оселилася недалеко від Родіона і відвідувала його, терпляче зносячи похмурість і байдужість. Кошмар відчуження тривав: каторжани з простолюддя ненавиділи його як «безбожника» (Достоевський пройшов через подібні випробування на засланні). Натомість до Соні всі ставилися з ніжністю та любов'ю. Родіон бачить сон, що нагадує апокаліпсис: таємничі «трихіни», уселяючись у людей, породжують у кожному фанатичну переконаність у власних переконаннях і нетерпимість до «істин» інших. Нарешті Раскольников збагнув, що гордіня розуму веде до загибелі, а м'якість серця — до повноти життя. У ньому прокинулася «безмірна любов» до Соні.



Отже, роман «Злочин і кара» лише нагадує детектив (точніше, містить його елементи). Насправді ж це глибоко інтелектуальний твір, у якому розглянуті важливі філософські ідеї (інакше, швидше за все, він утратив би свою актуальність і його б давно забули). Насамперед зазначимо, що в романі Достоевського надзвичайно сильним є вплив гуманізму — сукупності поглядів, позначених повагою до гідності та прав людини, визнанням її найвищою цінністю у світі. Саме гуманізм і був тією фундаментальною філософською позицією, яка вплинула на всі без винятку художні твори письменника: від ранніх (роман «Бідні люди» (1846), повісті «Двійник» (1846), «Хазяйка» (1847) та ін.) до останніх, так званого «великого п'ятикнижжя» — романів «Злочин і кара» (1866), «Ідіот» (1869), «Біси» (1872), «Підліток» (1875), «Брати Карамазови» (1879–1880). Недаремно ж казали, що Достоевському «болить людина», і чи не найповніше своє втілення гуманізм письменника знайшов у його кредо: «Бути людиною поміж людей і залишитися нею назавжди, у будь-яких нещастях не зневіритися і не опуститися».

Однак оце «бути людиною» кожний письменник тлумачив по-своєму. І непроминуща заслуга Ф. Достоевського якраз полягає в

тому, що він вирішував це вічне філософське питання глобально та сутнісно, невтомно «шукаючи людське в людині». За великим рахунком, саме з цієї причини його твори є та завжди будуть актуальними для всіх часів і народів.

Тісно пов'язаним з утіленням концепції гуманізму є вирішення проблеми співвідношення добра і зла в людині та людстві. Так, у «Щоденнику письменника» (1877) Ф. Достоєвський записав: «Зло ховається в людстві глибше, ніж припускають фельдшери-соціалісти... у жодному суспільному устрої ви не уникнете зла». Водночас там само письменник неначе відповів на поставлене ним самим філософське запитання: «Люди можуть бути прекрасними й щасливими, не втративши здатності жити на землі. Я не хочу і не можу вірити, що зло є нормальним станом людей». Отже, хоча в розумінні проблеми добра і зла письменник був глибоко суперечливим, у своїх творах він однозначно виступає на боці добра. Хоча б тим, що карає зло.

Філософічність роману «Злочин і кара» відчутна як на рівні сюжету, так і на рівні системи образів. Так, Порфирій Петрович — не лише слідчий, а й світоглядний критик ідеї студента-вбивці. Тому їхній напружений інтелектуальний діалог був не просто поліційним прийомом, засобом упіймати злочинця в пастку, а передовсім ідейно-філософським двобоєм. Розкриваючи конкретний злочин, Порфирій Петрович водночас прагнув урятувати для суспільства молоду непересічну особистість.

Федір Достоєвський переконаний, що самим лише розумом і логікою, без совісті й сумління, на світі прожити не можна, як і в жодному разі не можна втілювати будь-які ідеї шляхом кровопролиття. Хоча б тому, що злочин «виходить з-під контролю», він збільшується, наче снігова куля. Так, Родіон плацував убити одну людину, а убив двох, а не виключено, що й трьох (стару лихварку, та її вагітну сестру Лизавету). У вбивстві звинувачують робітника Миколку, тому ще й він став невинною жертвою злочину Раскольникова. Крім того, злочин Родіона укоротив віку також його матері. Він знає та передчуває, що людське сумління в ньому переможе злочинну «теорію», але відчуває при цьому страшну самотність — його начебто ножицями відрізали від усіх і всього.

Ще одна філософська проблема є в заголовку роману — «Злочин і кара» (див. також «Значення і символіка назви роману»). Принагідно ще раз зазначимо, що вирішується це питання не лише в «кримінальному плані», як зображення конкретного покарання Раскольникова за конкретний злочин — убивство Альони Іванівни і Лизавети. У філософському ключі проблему «злочину і кари» можна сформулювати приблизно так: що таке злочин? де його виток? чи притаманне людині прагнення до його скоєння внутрішньо (науковці кажуть «іманентно»), чи, навпаки, воно (прагнення до зло-



Д. Шмарінов. Ілюстрації до роману Ф. Достоевського «Злочин і кара». 1935 р.

чину) обумовлене середовищем, у якому людина сформувалася і живе? Якщо прагнення до злочину притаманне людині іманентно, то що робити з людською природою, аби її злочин не заважав жити іншим людям, суспільству? Як ми вже бачили, Достоевський не ідеалізує людину, він добре розуміє, що їй притаманне і добро, і зло. Однак усе-таки письменник-гуманіст вірить у перемогу добра, уболіваючи як за все людство, так і за кожен конкретну людину: *«Падлюка людина! І падлюка той, хто її за це падлюкою називає»*, — парадоксально констатує Родіон Раскольников.

Проте якщо тяга до злочину міститься не в самій людині, а в суспільстві, у якому вона живе (Лебезятников: *«Усе залежить, у якій обстановці та в якому середовищі людина. Усе від середовища, а сама людина ніщо»*). Інакше кажучи, якщо людина від природи добра, а псує її суспільство (згадаймо теорії впливу середовища), то чи можна знищити умови, першопричини, які породжують злочини? І чи винні в такому разі самі злочинці? Чи не перекладуть вони відповідальність за вчинені ними злочини на суспільство?

Необхідно зауважити, що Ф. Достоевський ставить під сумнів модне тоді вчення соціалістів, яке перебільшує, гіпертрофує суспільну обумовленість злочинності. Проте ж самого Раскольникова в плані мотивації вбивства двох беззахисних жінок не тільки і навіть не стільки *«середовище заїло»*. Зрештою, він міг заробляти інтелектуальною працею (давати уроки, робити переклади), як це робив його товариш Разуміхін. Родіон же пішов на вбивство заради ідеї! *«Не для того, щоб матері допомогти, я вбив — дурниця! — зізнається Раскольников. — Не для того я вбив, щоб, добувши гроші і владу, зробитись благодійником людства. Дурниця! Я просто вбив, для себе вбив... І не гроші, головне, потрібні мені були, Соню, коли я вбив... Мені... треба було узнати тоді... воша я, як усі, чи людина. Зможу я переступити чи не зможу?.. Тремтяче я створіння чи право маю?..»*

Як бачимо, російський письменник-мислитель своїм запитанням: а чи має хтось право на злочин? — упритул підійшов до іншої філософ-

ської (і політичної) проблеми. Він розвінчує популярну на Заході ідею «надлюдини» (хоча цей термін Ф. Ніцше запропонував пізніше), «Наполеона», «білявої бестії», якій, нібито, дозволено те, що заборонено всім іншим (див. урок про витоки теорії Раскольников). З нею тісно пов'язана також ідея права на світове панування: *«Воля і влада, а головне влада! Над усіма цими тремтливими створіннями і над усім мурашиком!.. От мета! Пам'ятай це! Це моє тобі напутнє слово!»* Згадаймо, що роман «Злочин і кара» написано в 1866 р., задовго до виникнення великих тоталітарних систем ХХ ст. (гітлерівської, сталінської), які втілювали ці напівоформлені думки Раскольникова в життя. Отже, Ф. Достоєвського недаремно називають пророком.



Поліфонічність

Існує думка, що роман «Злочин і кара» поділяє риси роману та трагедії. І дійсно, деякі його сцени (наприклад, останній монолог помираючої Катерини Іванівни Мармеладової) нагадують стилістику найдосконаліших творів античного театру. Можна назвати ще одну «драматургічну» рису твору. Як відомо, теоретики класицизму, зорієнтовані на ту саму античність, наполягали на дотриманні драматургами «закона трьох єдностей»: дії, місця й часу. Відповідно до цього закону, час дії роману — лише два тижні (щоправда, читачеві здається, що ледь не цілий рік), місце дії теж обмежене — Петербург. Сюжетних ліній також мало, до того ж усі вони зав'язані в єдиний вузол — злочин, скоєний Раскольниковим.

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

Мабуть, для забезпечення згаданої рівноправності всіх учасників цієї розмови Достоєвський і відмовляється від позиції всевідання, усезнання (яку часто займали інші письменники), а неначе

шукає істину разом зі своїми персонажами, що особливо імпонує читачам, захопленим такою авторською грою. Крім того, він активно використовує діалог свідомостей, який ведуть голоси, у чомусь дуже подібні, а в чомусь і суттєво різні. Саме діалог дає можливість найоптимальніше зобразити плинну й мінливу свідомість усіх героїв, з усіма їхніми перевагами й недоліками, правильними й хибними думками. Інколи персонажі (передовсім Раскольников) сперечаються самі із собою, прагнучи переконатися в правильності своїх рішень чи обраного шляху. Паралельно співіснує також авторська позиція, «голос письменника», проте вона не нівелює, не заперечує переконання жодного з героїв.

Потрібно також підкреслити, що практично кожний з-поміж основних персонажів є носієм або проповідником якоїсь «модної» тогочасної ідеї (Раскольников — воєвничого індивідуалізму, сильної особистості чи «надлюдини»; Лужин — буржуазного «розумного егоїзму», Лебезятников — соціалізму, Свидригайлов — гедонізму тощо, хай би як поверхово чи спотворено вони ці ідеї розуміли). Тож вони постійно відстоюють «свою» теорію в численних діалогах, гострих дискусіях і суперечках, що ними пронизаний увесь текст роману.

Оце розмаїття чи то подібних, чи то протилежних, чи то асонансних, чи то дисонансних, чи то прийнятних, чи то дразливих для читача думок, ідей, теорій та голосів і створює неповторну симфонію того, що вже від 70-х років ХІХ ст. називають «поліфонією» (від *грец.* poly — багато і *fonos* — голос; тобто «багатоголосся») творів Достоевського». Як зауважив один з авторитетних дослідників творчості письменника, Михайло Бахтін, «множинність самостійних і не злитих голосів і свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів насправді є основною особливістю романів Достоевського».

Отже, ми маємо всі підстави зробити висновок, що «Злочин і кара» — роман філософський і поліфонічний.



1. Що вам відомо про творчу історію роману Ф. Достоевського «Злочин і кара»? Як біографія письменника пов'язана з виникненням і втіленням його задуму? **2.** Визначте жанрові особливості роману Ф. Достоевського. **3.** Пригадайте, у чому полягає особливість і специфіка детективної літератури. Чи можна вважати «Злочин і кара» романом-детективом? Чому? **4.** Які філософські концепції та ідеї використав Ф. Достоевський у романі? Наведіть конкретні приклади.



5. Який художній твір називається *поліфонічним*? Чи можна порівняти поліфонічність роману Ф. Достоевського з поліфонією в музиці, звідки й запозичений цей термін? Відповідь аргументуйте. **6.** Напишіть компаративну розвідку-есе «Наполеон у романах Стендаля «Червоне і чорне» і Ф. Достоевського «Злочин і кара»» (варіант «Злочин і кара» в соціально-психологічній прозі ХІХ ст.: «Червоне і чорне» Стендаля — «Гобсек» О. де Бальзака — «Пригоди Олівера Твіста» Ч. Дікенса — «Злочин і кара» Ф. Достоевського).

ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНІ ВИТОКИ ТЕОРІЇ РОДІОНА РАСКОЛЬНИКОВА



Антигуманній сенс
теорії Раскольниковою

Сутність теорії агресивного індивідуалізму¹ Раскольников розкриває в дискусії зі слідчим Порфирієм Петровичем і Разуміхіним, пояснюючи «ідею» своєї статті, опублікованої раніше. На думку Родіона, людство поділяється на дві «якісно та кількісно» неоднакові частини: «тремтячих створінь» і «тих, хто право має».

Нижчий розряд («тремтячі створіння») — це загальна маса, призначення якої бути законотворчими громадянами, таким собі «будівельним матеріалом» історії та життя. Натомість вищий розряд («ті, хто право має») покликаний очолювати й спрямовувати людський загаль, не спроможний самостійно змінювати своє життя. Такі «надлюди» руйнують Сьогодні в ім'я Майбуття, протистоять консервативній масі, усталеному способу життя, старим традиціям і законам.

Зауважимо, «ті, хто право має» — це не обов'язково можновладці та багатії, які, володіючи в певний проміжок часу (наприклад, між виборами) необмеженою владою і величезним капіталом (а, за провидцем Гобсеком, гроші — це теж влада), безкарно зловживають ними, тобто мають більше прав, аніж усі інші члени суспільства. Це не так, оскільки, за теорією Раскольниково, більшість правителів і «грошових мішків» — це «господарі сучасного», тобто «тремтячі створіння».

Родіон Раскольников дійшов висновку, що «той, хто право має» перебуває немовби поза межами добра і зла (через два десятиріччя назву «По той бік добра і зла» дасть своїй роботі Фрідріх Ніцше, улюблений філософ Адольфа Гітлера). Інакше кажучи, офіційні закони, приписи, людські етичні та моральні норми актуальні лише для «тремтячих створінь» і зовсім не стосуються «тих, хто право має». Тому, на думку Раскольниково, *«коли такій людині («тому, хто право має». — Авт.) потрібно для своєї мети переступити бодай і через труп, через кров, то вона... може... дозволити своєму сумлінню переступити через кров»*. Разуміхін і Порфирій Петрович висловлюють свою категоричну незгоду з «логікою» Раскольниково, а водночас і гуманістичну позицію Достоевського: *«Ти серйозно це, Родю?.. Це призначання крові з дозволу сумління, це... це, по-моєму, страшніше, ніж навіть офіціальний дозвіл проливати кров, законний... — Цілком справедливо, страшніше, — озався Порфирій»*.

¹ *Індивідуалізм* — тип світогляду, сутністю якого є абсолютизація позиції окремого індивіда в його протиставленні суспільству; визнання авторитету й абсолютних прав особистості в суспільстві.

Ця дискусія — один із ключових епізодів роману, сказати б, його «ідейний епіцентр».

Найсуттєвіші відмінності між «тремтячими створіннями» та «тими, хто право має», як їх розуміє Раскольников, такі:

Звичайні люди («тремтячі створіння»)	Незвичайні люди («ті, хто право має»)
Величезна маса, більшість	Один із тисячі, а то й із мільйона
Це люди консервативні, «матеріал» для продовження роду	Руйнівники, наділені талантом нести людству нове слово
Бережуть світ і примножують його чисельно	Рухають світ уперед і ведуть його до мети
Господарі сучасного. Зневажають, переслідують і знищують незвичайних людей («тих, хто право має»), проте згодом, у майбутньому — схиляються перед ними та споруджують їм пам'ятники	Господарі майбутнього, яких зазвичай не розуміють і не визнають їхні сучасники, але перед їхньою пам'яттю схиляються наступні покоління
Не мають права переступати закон, мусять дотримуватися установлених для них правил	Мають право «дати собі дозвіл» («з дозволу сумління»; в оригіналі — «по совести») переступити закон (зокрема, й пролити кров) в ім'я якоїсь ідеї, яка, на їхню думку, несе порятунок людству, «руйнують сучасне в ім'я кращого» (Ф. Достоевський). Установлюють нові закони, яких мають дотримуватися пересічні громадяни («тремтячі створіння»)

І тут цікаво простежити за маскуванням, приховуванням страшної суті «теорії» Раскольникова за завісою «нестрашних», заспокійливих слів. Так, Родіон каже, що людина з «вищого» розряду *«має право... переступити... через деякі перешкоди»*. Як бачимо, тут страшне слово «убивство» (синонімічний ряд: «злочин», «кров», «смерть», «труп»...) лукаво замінено на «гладеньке» й нейтральне слівце «перешкоди». Та суті справи це не міняє, адже вбивство залишається вбивством, а вбивця — убивцею, тобто злочинцем.

Подібна «словесна еквілібристика» застосована також щодо «заспокійливо-наукового» слова «процент». Ось як Раскольников співчуває горю п'янької дівчини, щойно ним урятованої від зазіхань хтивого незнайомця: *«Сердешна дівчинка! Прийде до пам'яті, поплаче, потім мати дізнається... Спочатку ляпасів надає, а потім висіче, боляче і з ганьбою, може й прожене... А не прожене, однаково проноха-*

ють Дар'ї Францівни, і почне швендяти моя дівчинка туди й сюди. А там невдовзі лікарня (і це завжди в тих, які в матерів живуть дуже чесних і потай від них погулюють), ну а далі... а далі знову лікарня... вино... шинки... і ще лікарня... років через два-три каліка, а всього й прожила дев'ятнадцять або вісімнадцять років од сили...» Аж раптом Родіона наче хто підминив: він ніби докоряє собі за миттєву «слабкість», за співчуття до людини й умиць стає, як і личить «тому, хто право має», безжальним циніком: «Тьху! А нехай! Це, кажуть, так і повинно бути. Якийсь процент, кажуть, повинен йти щороку... кудись... до чорта, мабуть, щоб інших освіжати і їм не перешкоджати».

Ось так і розвінчується ганебна сутність усіх звірячих «теорій», прихована за зручними слівцями та формулами на кшталт «переступити... через деякі перешкоди» замість прямого — «убити людину» або «певний процент людей мусить їти» замість «частину народу потрібно винищити». І не випадково Достоевський примушує робити це саме Раскольников, чий розум отруєний подібною теорією. Адже будь-яка нелюдська «теорія» в застосуванні до рідної людини (тут — до Родіонової сестри Дуні) перестає бути привабливою, оголює свою звірячу сутність.

Варто зазначити, що увага Достоевського до подібної гри слівачи не випадкова, ми вже бачили її в першому задумі твору (у підрозділі «Творча історія роману» про заміну слова «вбивство» на слівце «вчинок»). Чому ж автор приділяє подібній словесній еквилібристиці таку велику увагу? З точки зору логіки розвитку образу Раскольникова, то, мабуть, десь у глибині душі інтелігентний юнак розуміє всю звірячу суть своїх «філософських» побудов і, вочевидь, йому просто незручно, «некомфортно», «не так спокійно» називати речі своїми іменами: убивство — убивством, а злочин — злочином. А з точки зору Достоевського зрозуміло, що письменника-мислителя, гуманіста непокоїло те, що в пореформеній Росії тоді поширювалися антигуманні модні теорії та теорійки, які ховалися за туманом глянсової, пишної та начебто «гуманної» термінології та пустопорожньої риторики. Тож письменник уміло зриває красиві шати з потворної сутності. У романі простежується різко негативне ставлення автора не лише

Nota Bene

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

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

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

до факту злочину Раскольников, а й до його теорії як філософської побудови. Прикрита красивими фразами про необхідність оновлення життя суспільства, вона є звирячою й антигуманною за своєю суттю.

Тож теорія Раскольника має глибоке філософське, соціальне та психологічне коріння. Її основу становлять «незавершені ідеї», які «висіли в повітрі» приблизно в середині XIX ст. — у часи створення роману. В епілозі автор порівнює їх зі страшними вірусами-трихінами, що ведуть людство до самознищення. Так, думка про вбивство старої лихварки заради загального благополуччя, почута Родіоном у трактирі в розмові студента з офіцером (а студенти й офіцери — це інтелектуальна частина суспільства), чудово ілюструє теоретичні міркування Родіона й спонукає до дії.

Роман Достоевського написаний у 1866 р., тож теорію Раскольника не можна ототожнювати чи виводити з ідеї «надлюдини» Фрідріха Ніцше, сформульованої трохи пізніше. Проте вони мають спільну філософську основу і виникли на спільному ґрунті — умонастроях середини XIX ст. На той час у Європі та Росії набула поширення філософія індивідуалізму А. Шопенгауера. У поєднанні з філософією раціоналізму (у частині її розсудкового, позаморального бачення реальності) вона породила аморальну «арифметику»: що більше важить — нікчемна злостива бабця чи тисячі добрих справ і благо багатьох людей, які можуть скористатися її грошима? Щось подібне ми вже бачили в романі Стендаля «Червоне і чорне», у словах Жульєна Сореля: *«Мета виправдує засоби¹; якби я був не такою незначною пилінкою, а мав хоч яку-небудь владу, я б наказав повісити трьох, щоб урятувати життя чотирьом»*. Отже, такі думки існували тоді не лише в Росії, а й у Франції, та й в усій Європі. Подібний хід думки притаманний і Раскольникову.

Звісно, Достоевський не відкидає також майнових і соціально-побутових причин виникнення антигуманної філософії. Як мовилося, смертоносна ідея виникла в кімнаті, подібній до труни (і далі за текстом: до шафи, комірчини, корабельної каюти і навіть собачої конури), а не в нормальному людському помешканні. Згадайте, Раскольников одягнений так, що інший *«посовістився б вийти»* на вулицю, за квартиру не платить і частенько голодує. Його родина, прагнучи «вивести в люди» Родіона, спочатку загнала себе в кабалу до Свидригайлова, узявши жалування наперед, а потім Дуня заради брата збирається пожертвувати собою, ставши дружиною цинічного, мерзотного ділка Лужина. І хоча сам Раскольников заперечує матеріальні мотиви скоєного ним злочину (*«Не для того, щоб*

¹ Відомий вислів «мета виправдує засоби» приписується то італійському політикові (XVI ст.) Макіавеллі, то езуїтам.

матері допомогти, я вбив — дурниця!»), читач розуміє, що матеріальні причини (пресловуте «середовище») тут багато важили.

Теорія Раскольниковова має також психологічні витoki. Людина з іншою, аніж у Родіона, психологією не змогла б вибудувати з гострого розуму та сердечної муки подібну логічно струнку та життєво суперечливу концепцію. Разуміхін також, як і Раскольников, індивідуаліст, але вихід він убачає в розумному й чесному підприємництві. Теорія Родіона виникла, з одного боку, як спроба знайти вихід зі складної життєвої ситуації, але, з іншого боку, як помста суспільству. Проте поступово вона перетворилася на бажання самому стати над людьми («мурашником»). І розвінчується нелюдська суть «дозволу крові по совісті» як у філософсько-соціальному, так і в морально-психологічному планах. Проте назвати всі без винятку витoki цієї небезпечної теорії неможливо, адже «і життя, і характер, і світогляд героя — усе відобразилось в його теорії» (М. Качурін).

Насамкінець цікаво простежити, як «ідеологічний вірус» протягом певного часу розкладав свідомість і моральні принципи Родіона, сказати б, «із середини», поступово. Він написав статтю з викладенням своєї «теорії» ще тоді, коли покинув університет, тобто за півроку до вбивства. Про вихід статті Раскольников не знав, оскільки редакцію газети, до якої він здав рукопис, закрили. А надрукована вона була в іншій газеті, ще за два місяці до того, як у нього почав визрівати задум убивства старої лихварки і він почув розмову офіцера й студента в трактирі. Ці, здавалося б, малозначущі факти є певною засторогою Достоєвського людству: варто випустити небезпечний вірус у розум і душу, як він починає поступово, але водночас неупинно та невблаганно роз'їдати, «розколювати» (ще одне тлумачення прізвища головного героя?) душу й сумління людини.

Напевно, до цієї думки Достоєвського, який сам пройшов через страшні життєві випробування (у тому числі й ідеологічні), варто прислухатися. Треба почути голос письменника-гуманіста, який на всі антилюдські теорії та «логічні побудови» давав однозначну відповідь: «Не вбий!»



1. Визначте основний конфлікт твору та згрупуйте персонажів роману «Злочин і кара» навколо нього. **2.** Як пов'язані між собою морально-етичний і філософський конфлікти роману «Злочин і кара»? Що є «полем бою» у зіткненні доль персонажів та ідей навколо цих конфліктів? **3.** Сформулюйте основні положення теорії Родіона Раскольника. З чим у ній ви згодні, а з чим — ні? **4.** Як ставляться до теорії Родіона Раскольника персонажі роману (студент і офіцер у трактирі, Лужин, Соня, Порфирій Петрович та ін.)? Як ставитесь до цієї теорії особисто ви? Чому?



5. Визначте характерні ознаки теорії агресивного індивідуалізму. Напишіть твір-роздум (варіант: підготуйте запитання до дискусії): «Чому теорія Родіона Раскольника приречена? (За романом Ф. Достоєвського «Злочин і кара»)».

ЗНАЧЕННЯ І СИМВОЛІКА НАЗВИ «ЗЛОЧИН І КАРА»



«Роман про сучасний злочин»

У заголовок роману «Злочин і кара» винесено не просто антоніми, тобто слова з протилежними значеннями, а два поняття, які є ключовими для розуміння як проблематики твору, так і філософських пошуків Ф. Достоевського. Саме в цьому творі підбиті певні підсумки життєвих роздумів письменника, який колись стояв під прицілом «розстрільної» роти, а потім став носієм суттєво іншого світогляду...

У романі «Злочин і кара» проаналізована насамперед психологічна, соціальна та моральна природа злочину, а також обґрунтована невідворотність кари, що неодмінно настає за ним, а можливо, й поруч із ним, або й (нехай як парадоксально це звучить) навіть перед його скоєнням.

Особливо цікавим був психологічний аспект цього питання, оскільки для його вирішення знадобився письменницький хист і талант Ф. Достоевського, уміння якого зазирнути до найпотаємніших куточків людської душі межувало з ясновидінням (існує навіть поняття «достоевщина»¹). Отже, Раскольников цікавить питання: «Чому так легко виявляються і розкриваються майже всі злочини і так явно виступають сліди майже всіх злочинців?» Він доходить висновку, що найголовніша причина цього полягає не стільки в матеріальній неможливості приховати злочин, як у психології злочинця. Федір Достоевський уточнює «предмет» дослідження Родіона: «Чи хвороба спричиняє самий злочин, чи злочин, якимось через особливу природу свою, завжди супроводиться чимсь подібним до хвороби?»

Працюючи над романом «Злочин і кара», письменник у листі до М. Каткова повідомив: «Пишу роман про сучасний злочин». Що ж означало слово «сучасний»? Річ у тому, що однією з найважливіших прикмет сучасної йому епохи Ф. Достоевський вважав «ідеологічний» злочин, тобто злодіяння, учинене не задля збагачення, а з ідеологічних причин (як це зробив Раскольников, аби перевірити свою теорію). Причину цього письменник убачав у вже згаданій «етичній руїні», тобто занепаді суспільної моралі, загибелі ідеалів, на яких було виховане не одне покоління росіян, у виникненні різноманітних соціальних теорій, що пропагували ідеї революційної (насилницької) боротьби за начебто прекрасне «світле майбутнє».

До вікового устрою патріархального російського життя активно проникали елементи нової буржуазної європейської цивілізації.

¹ Зазвичай «достоевщиною» (з відтінком осуду) називають психологічний аналіз у манері Ф. Достоевського або ж душевну невірніваженість, гострі та суперечливі душевні переживання, притаманні героям його творів.

Особливо популярним став тоді соціалізм з його посиленою увагою до соціальної детермінованості (обумовленості) життя кожного члена суспільства. Тому вчинки людини іноді занадто прямо-лінійно виводилися з впливу на неї суспільства та середовища, а злочини пояснювалися тим, що, мовляв, злодіїв «середовище заїдає». Відразу зауважимо, що Достоєвський не відкидав значення формули «середовище заїло» (життя «зневажених і скривджених» він знав і відтворював у найменших деталях), проте й не перебільшував. Однак якщо в усьому винне тільки середовище, то сама людина нібито й не відповідає ані за власний життєвий шлях, ані за свій вибір, ані за свої злочини чи гріхи.

Соціалістичні ідеї нагадують логіку (або витікають з неї) думок просвітників про можливість раціонального облаштування суспільства. Це відчув Разуміхін, іронізуючи над соціалістами, які нібито стверджували, що «соціальна система, вийшовши з якої-небудь математичної голови, враз і приведе до порядку все людство і миттю зробить його праведним і безгрішним».

Пригадаймо також, що просвітники сприймали суперечності життя, людини та історії як такі собі плями на чистому кришталі життя, як прикрі винятки зі стрункої системи гармонійних правил. Ті самі риси містить і теорія соціалістів: «Через те вони так інстинктивно й не люблять історію: "неподобства самі в ній та дуроці" — і все самою тільки дурістю пояснюється! — обурюється Разуміхін. — Через те так і не люблять живого процесу життя: не треба живої душі!»

Натомість Ф. Достоєвський від «живого процесу життя» не ховається, а досліджує його, прагнучи усвідомити причини того, чому в «живій душі» Раскольниковова виникає його смертоносна теорія? Чому загалом непогана інтелектуальна людина стає злочинцем? Заради справедливості треба визнати, що бідного студента Родіона «середовище» таки «заїло». Проте «заїло» воно також і Соню Мармеладову, і її батька, і Катерину Іванівну, і того ж Разуміхіна, і багатьох-багатьох інших. Чому ж тоді вони не пішли шляхом Раскольниковова і не стали вбивцями?

Справа в тому, що, за Ф. Достоєвським, злочин Раскольниковова є подвійним і полягає не лише в самому факті вбивства, а й у тому (а може, і насамперед у тому), що він сам собі дозволив це вбивство, уявивши себе «тим, хто право має» вирішувати,

Ad Fontes

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

Вольтер. «Простак»

кому з-поміж людей можна жити, а кому — ні. А на глибоке переконання Ф. Достоєвського вершити людські долі може лише Бог.

Тогочасне російське суспільство почало відходити від багатовікової християнської традиції, усе більшої популярності набував атеїзм (заперечення Бога як такого). Федір Достоєвський уважав, що атеїстом може стати лише людина, яка живе не душею та сумлінням, а винятково розумом, інтелектом. Недаремно ж Раскольников — студент, інтелектуал: *«Учився він посилено, не жаліючи себе, і за це його поважали, але ніхто не любив»*. Родіон відгородив себе від повноцінного життя та людей, у його кімнатці-домовині (як у келії доктора Фауста) все сприяє смерті почуттів і напруженому розумуванню: *«Раскольников, перебуваючи в університеті, майже не мав товаришів, усіх цурався, ні до кого не ходив і у себе приймав неохоче. А втім, і від нього незабаром усі відвернулися»*. Подібна ситуація виникає й у кінці роману, на засланні, де каторжники ледь не вбили Родіона (автобіографічні штрихи Достоєвського, який теж пройшов каторгу і добре знав каторжників). Тож недаремно в тексті знаходимо парадоксальну, майже оскиморонну думку: *«Щоб розумно діяти — самого тільки розуму мало»*. Отже, на думку автора, розумове життя людини має бути підпорядковане почуттям і сумлінню, інакше суспільству не уникнути злочинів.

Письменник не сумнівається, що сучасні йому злочини — це наслідки викривленого світобачення людей: у світі панує зло й ненависть, холодний індивідуалізм і егоїзм, люди принижені, а їхні почуття втоптані в бруд. Тоді як же боротися зі злочинами та запобігати їм? І тут треба розглянути значення другого слова заголовка роману — «кара».



Каря де злочинау?

Словник української мови тлумачить слово «кара» як «суворе покарання, відплату за що-небудь»¹. Подібне тлумачення знаходимо і в російській мові: «Преступление — мера воздействия против совершившегося преступления, проступка»². Що ж тоді є адекватною відплатою (рос. *мерой воздействия*) для злочинця Раскольникова з точки зору Ф. Достоєвського?

На думку письменника, офіційне покарання, здійснене згідно з карним кодексом, не завжди буває ефективним. Сам по собі вирок суду, без глибокого й щирого внутрішнього розкаяння злочинця, може викликати в нього почуття озлобленості, бажання здійснити наступний, часто ще страшніший, злочин (у реальному житті нерід-

¹ Великий тлумачний словник української мови. — К.: Дніпро, 2009. — С. 425.

² Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М., 1988. — С. 306.

ко так і трапляється). А іноді призводить до того, що засуджений навіть відчуває полегшення, як Раскольников: *«Тепер, уже в тюрмі, на волі (тут і далі в цитатах розрядка Ф. Достоевського. — Авт.), він знову переглянув і обміркував усі колишні свої вчинки і зовсім не визнавав їх такими дурними й огидними, якими вони здавалися йому в той фатальний час, раніше».* Отже, здавалося б, парадокс — людину позбавили свободи, а вона стверджує, що опинилася «на волі». Виходить, що її начебто й не покарано, а «заохочено». До того ж Раскольников відчуває себе так, неначе він уже «сплатив» суспільству всі свої борги: *«Ну, чим мій вчинок здається їм таким огидним? — питав Родіон сам себе. — Тим, що він — злодіяння? Що означає слово злодіяння? Свіість моя спокійна. Звичайно, я карний злочин учинив, звичайно, порушив букву закону і пролив кров, ну то й беріть за букву закону мою голову... і годі!»*

Як бачимо, злочинець ставить собі на карб зовсім не вбивство, а лише те, що не зміг витримати докорів сумління. *«Але ті люди, — розмірковує він про «тих, хто право має», — перенесли свої вчинки, і через те вони праві, а я не переніс, отже, я й не мав права дозволити собі цей вчинок».* Отже, Раскольникову не шкода жертв, ним убитих, та й каторги він не боявся, натомість дошкуляло йому те, що він, за його ж власною теорією, належить до «тремтячих створінь», тоді як прагнув бути «тим, хто право має»: *«От у чому тільки і визнавав він свій злочин: тільки в тому, що не переніс його і признався добровільно».* То де ж покарання? Поки що виходить, що роман мав би називатися не «Злочин і кара», а «Злочин... без кар».

Однак справжнє покарання Родіона таки настигло. І ним стали тяжкі докори сумління. Цю ситуацію прогнозував Порфирій Петрович у дискусії з Раскольниковим щодо його теорії. Коли він запитав, чи витримає злочинець докори сумління, Родіон відверто заявив: *«У кого воно є, той нехай і страждає, якщо визнає помилку, — це і кара йому, — крім каторги».* Отже, Раскольников припускав і визнавав існування двох кар: каторги та докорів сумління, і це трохи прояснює ситуацію. Значить, вирок суду — вісім років каторжних робіт — був карою лише за факт убивства Альони Іванівни та її сестри Лизавети. Проте це покарання не торкнулося ще одного (і первісного) злочину Раскольникова — його антигуманної теорії, згідно з якою він «дозволив своєму сумлінню переступити через кров». Однак сумління нормальної людини — почуття дуже складне, і йому мало «дозволу на злочин», воно повстає проти злочину і гріха. Тому-то й отруювало життя Родіонові його хворе від пролітої крові сумління, тому й «розколювався», роздвоювався він між отруєним розумом, який дав йому дозвіл «можеш убити» і людським, християнським сумлінням, яке однозначно наказувало: *«Не вбий!»*

Ad Fontes

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

М. Ахшарумов.

Журнал «Всемирный труд»,
1867, № 3

Не менш страшним покаранням для злочинця є те, що він почуває себе страшенно самотнім навіть у багатолюдному натовпі, утрачаючи здатність до нормального спілкування з іншими людьми. Яскравим прикладом подібної ситуації є епізод у романі Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста», коли Білл Сайкс після вбивства Ненсі неприкаяно й безцільно блукав, уникаючи людей, до яких його водночас тягло. Так і Раскольников, скоївши вбивство, нібито виправдане його ж «теорією», почуває себе відрізнаним від усіх людей, навіть від матері та сестри, а також свого чи не єдиного приятеля Разуміхіна. Чому? Тому що він сам себе усвідомлює злочинцем, людиною, позбавленою права на людські почуття. І це породжує ще один злочин: Раскольников фактично вбиває і свою матір. Адже злочин ніколи не відбувається лише одноразово, він завжди тягне за собою нові злочини — такою є важлива думка автора.

Проте докори сумління та самотність — це ще не кінець, за ними злочинець має вирішити ключове для нього питання: а що далі? Наприклад, Свидригайлов, «двійник» Родіона («одного з ним поля ягода»), наклав на себе руки. Думав над цим і Раскольников, картаючи себе за «слабкість», нібито проявлену там, на мосту, над Невною. Однак самогубство — це шлях, неприйнятний ані для християнства як релігії, ані для Ф. Достоєвського як письменника. Письменник-гуманіст пропонує непростий, але єдиний правильний шлях — покаятися, прийняти страждання й очиститися: *«Нове життя не дурно ж йому дістанеться, що його ще треба дорого купити, заплатити за нього великим майбутнім подвигом...»* Очищення через страждання — один із наріжних каменів авторської концепції письменника.

Отже, за Ф. Достоєвським, людина приходить до очищення лише тоді, коли шукає й знаходить Бога й осягає, що таке моральний ідеал. А це можливо лише тоді, коли злочинець знаходить у собі сили для спілкування з людьми, які можуть виявити цей моральний ідеал. Для Раскольникова такою людиною стала Соня.

Тож чи може злочинець повернутися до нормального життя? Може, але тільки після довгих моральних і фізичних страждань, відмовившись від різноманітних «теорій», які сам для себе вигадав. Тому в кінці твору письменник дав Раскольникову надію на духовне відродження. Про це свідчить Євангеліє, що лежить у нього під подушкою. Саме з цієї книги Соня ще в Петербурзі читала йому про диво воскресіння з мертвих Лазаря. Подібно до цього воскресає для нового життя і злочинець Раскольников.



1. Поясніть назву роману «Злочин і кара». **2.** Про які злочини й покарання йдеться в романі? **3.** Знайдіть і поясніть уживання слів «злочин», «кара», «переступити», їхніх похідних і синонімів. **4.** Чому Раскольников називає свій вчинок не злочином, а переступом і взагалі уникає слова «злочин»? **5.** Яку роль відіграють у романі біблійні мотиви? Яке значення має історія воскресіння Лазаря? Хто з героїв роману, коли і з якою метою згадує цю євангельську історію? **6.** Практично всіх героїв роману життя заганяє у глухий кут. Чи намагаються вони знайти вихід і чи вдається їм це зробити? **7.** Які факти біографії Ф. Достоєвського вплинули на ідейно-художні особливості роману «Злочин і кара»? Проілюструйте конкретними прикладами з тексту.



8. Поясніть, у чому, на вашу думку, полягає відмінність між поняттями «злочин» і «гріх»? **9.** Порівняйте останній сон Раскольникова (епілог роману) з Одкровенням Іоанна Богослова (Апокаліпсисом). Чим викликаний перегук цих текстів? **10.** Як ви розумієте вислови з роману: «Людина цей Лужин розумна, але щоб розумно діяти — самого тільки розуму мало» та: «Падлюка людина! І падлюка той, хто її за це падлюкою називає»?

ОБРАЗ РОДІОНА РАСКОЛЬНИКОВА



**Раскольников:
штрихи до
характеристики**

Головний герой роману «Злочин і кара» — відрахований з університету за несплату за навчання студент Родіон Раскольников, якого «допікали злидні». Він змушений був животити на горішньому поверсі в кімнатці, яку Достоєвський (часто вустами героїв) порівнює то з шафою, то з труною, то з собачою конурою. Недаремно сам Раскольников після того, як скоїв злочин, говорить Соні про тісний зв'язок між тим, де людина мешкає, та її умонастроями й світовідчуттям: «*Ти ж була в моїй конурі, бачила... А чи знаєш, Соню, що низькі стелі і тісні кімнати душу і розум гнітять! О, як ненавидів я цю конуру!*»

Читаєч одразу помічає різкий контраст між, з одного боку, вродою Родіона, який «*був напрочуд гарний із себе, з прекрасними темними очима, темнорусявий, стрункий, на зріст вище середнього*», а з іншого — його жалюгідним одягом: «*Він був так погано вдягнений, що інша, навіть звична до всього, людина посоромилася б*

удень виходити в такому лахмітті на вулицю». Цей портретний штрих є своєрідним натяком на певну роздвоєність, «розкол» у його особистості.

Родіон належить до так званих «нових людей»: він столичний студент, знавець новітніх наукових теорій і соціальних учень. Походить Раскольников зі збіднілої інтелігентної сім'ї, його покійний батько посилав до журналу свої вірші та прозу, а отже, був людиною не просто високоосвіченою, а й творчою. Мати — жінка суворих моральних правил, до того ж побожна, а сестра Дуня — дівчина горда, чиста і готова заради ближніх на самозречення. Вочевидь і Родіон був вихований на цих моральних нормах і релігії (мати в листі згадує, як він у дитинстві «лепетав молитви свої» в неї на колінах). Це вже згодом, під впливом навчання і насамперед ідейної ситуації в Петербурзі середини ХІХ ст., Раскольников відкинув усі ці погляди як застарілі, як пута, що сковують видатну особистість. Треба також наголосити, що Родіон мав рішучий характер, недаремно Пульхерія Олександрівна каже, що він *«спокійнісінько б переступив через усі переешкоди»*. Крім того, уже на початку роману ми бачимо, що Раскольников трагічно самотній.



Раскольников:
*«На який бруд здатне,
однак, моє серце»*

Здається, Раскольников постійно виправдовує своє прізвище, настільки «розколота» його душа. По суті, це добра людина: він віддає останні гроші родині Мармеладових, вступається за незнайому дівчину, рятуючи її від зазіхань хтивого нахаби, згодом, уже в процесі слідства, з'ясовується, що, ризикуючи життям і отримавши серйозні опіки, Родіон урятував з палаючого будинку незнайомих йому дітей. Тому тим гостріше постає запитання: як же трапилося, що така гарна людина змогла опустити сокиру на голови беззахисних жінок? Раскольников і сам усвідомлював усю жахливість та огидність свого вчинку: *«О Боже! яка усе це гидота! І невже, невже я... ні, це нісенітниця, це безглуздя! — додав він рішуче. — І невже такий жах міг спасти мені на думку? На який бруд здатне, однак, моє серце! Головне: брудно, паскудно, гидко, гидко!..»* — автор підкреслює гостру внутрішню боротьбу, що відбувалася в душі Родіона. Однак він не міг виразити словами свого хвилювання: *«Почуття безмірної огиди, яке починало гнітити його серце ще тоді, коли він тільки йшов до старої, досягло тепер такої сили і такої виразності, що він не знав, куди подітися від своєї туги»*.

Отже, з одного боку, Раскольников великодушний, добрий, готовий допомогти незнайомим людям, навіть ризикувати заради них життям, віддати їм останнє, а з іншого — він зарозумілий, пихатий, нетовариський. Усе це контрастні штрихи до портрета величної та неоднозначної постаті, створеної генієм Ф. Достоевського.



«...Двох убив,
за теорією»

Варто зауважити, що саме тоді набула популярності теорія, згідно з якою злочинці уявлялися переважно людьми хворими та звироднілими, неповноцінними, такими собі духовними та фізичними виродками, покидьками суспільства і дегенератами (людьми з ознаками виродження). Проте Ф. Достоевський мав докорінно іншу думку щодо цього питання. Недаремно ж Лужин говорить про зростання кількості злочинів, скоєних представниками вищих, освічених класів суспільства. У романі «Злочин і кара» вбивцею стає не який-небудь недолугий деградант чи інтелектуальний нікчема, а талановитий студент-інтелектуал: молодий, здоровий, розумний, красивий, освічений, з вольовим характером і неабиякими здібностями (твори його батька до друку так і не потрапили, а стаття Родіона була не лише надрукована, а й викликала жваве обговорення).

Та й саме вбивство він робить не для свого особистого благополуччя, а для родини, для допомоги таким приниженим і ображеним людям, як Мармеладови. Мета нібито благородна і висока. Однак допомога людям для «ідейного» злочинця — не головне.

Особливість злочину Раскольнікова полягала в тому, що він скоїв його не тільки і не стільки через економічні причини («середовище заїло»), а заради ідеї. Напівголодний, озлоблений на весь світ, охоплений якоюсь хворобливою лихоманкою думки, Раскольніков напружено продумав свою теорію в абсолютній самоті, у тісній затхлій комірчині петербурзького горища: «*Я тоді, мов павук, у своєму кутку сховався*». Головне в ідеї Раскольнікова — презирство до людей і суспільства, бажання володарювати над їхнім «мурашником», сатанинська гордість і деспотизм: «*Влада дається тільки тому, хто зважиться нахилитись і взяти її*».

На еволюцію Родіона суттєво вплинули модні годі книжки та журнали, новітні природничі науки, соціальні теорії та політичні ідеї, усе те, що Ф. Достоевський позначає короткою формулою — «вчення, думки, системи» (детальніше див. у розділі «Філософські та соціальні витоки теорії Родіона Раскольнікова»).

Зауважимо також, що реакційна та антигуманна, проте струнка і по-своєму логічна теорія Раскольнікова протистоїть спрощеній (чи спрощено ним сприйнятій) думці «демократа» Лебезятникова про те, що «*все залежить від середовища, а сама людина ніщо*». Особисто для Родіона не існує жодних бар'єрів: ані громадської думки, ані сумління, ані «морального закону в ньому» (І. Кант), ані релігії — він «переступив» через усі ці «перешкоди» (згадаймо, що слова «переступ», «злочин» і рос. «преступление» є семантично близькими, синонімічними).

Родіон Раскольніков не хотів чекати приходу пророкованого соціалістами-утопістами «загального щастя», він прагнув «усього і

зразу» (зокрема, «зразу весь капітал»). Йому кортить негайно перевірити свою силу і сміливість, з'ясувати, хто ж він такий: «тремтяче створіння» чи «той, хто право має»? Тож Родіон іде на злочин заради нічим не обмеженої влади над «мурашником» (тобто над тим-таки людським загалом, суспільством). На його внутрішнє переконання, він — людина незвичайна, зі своїм «новим словом» (згодом Ф. Ніцше назве таких особистостей «надлюдьми»), а тому, як йому здається, що хто-хто, а особисто він має всі підстави «дати собі дозвіл переступити через кров», інакше кажучи, він, нібито, має право на протиправні дії, тобто — злочин.

Кожний персонаж роману мав свій шлях і свою правду, недаремно ж їхні голоси й утворюють не «унісонний спів», а саме «поліфонію». Проте всі вони, так чи інакше, але пов'язані з Раскольниковим і його злочином, який ще тугіше закручує пружину сюжету. Особливо цікавими й психологічно витонченими є діалоги Родіона з розумним і досвідченим слідчим Порфирієм Петровичем, який і нині може слугувати прикладом інтелектуального детектива (таким собі російським Шерлоком Холмсом). Злочинець відчув «смак гри», став ходити буквально по лезу ножа (а сам Достоевський відчуття адреналіну в крові знав дуже добре). Однак Порфирій Петрович «переграв» його не лише як слідчий («*Та ви вбили, Родіоне Романовичу! Ви ж і вбили... — додав він (Порфирій. — Авт.) майже пошепки, цілком переконано*»), а й ідеологічно, довівши абсолютну неприйнятність теорії Раскольникова.

Як бачимо, Родіон — людина вольова, має сильний характер, до того ж він не розкаюється у вчиненому злочині («*Злочин? Який злочин? — скрикнув він раптом в якійсь несподіваній лоті, — те, що я вбив гидку, зловредну вошу, стару лихварку, нікому не потрібну, яку вбити — сорок гріхів проститься, яка з бідних людей сік смоктала,*

ПРОЗИВНІ ПРИЗВИЩА ГЕРОЇВ ДОСТОЄВСЬКОГО: ЛЕБЕЗЯТНИКОВ

За влучним висловом російського філолога Ю. Тинянова, у насправді художньому творі «усі імена говорять». Прізвисьце «Лебезятников», як і багато інших у творах Ф. Достоевського, є прозивним (рос. *лебезить* перекладається на українську мову як підлабузнюватися, підлещуватися, запобігати перед ким-небудь). Перед ким же запобігав, підлещувався, підлабузнювався Андрій Семенович? Це образ-кариатура, образ-шарж на ідейних ворогів Ф. Достоевського: соціалістів і т. зв. нігілістів. Лебезятников «стежить за новітніми думками», але сприймає їх спрощено. Він видає себе за радикального вільнодумця, але насправді послуговується штампами й уривками чужих думок і фраз. Ось і виходить, що він не стільки сповідує нову ідеологію, скільки запобігає (рос. «лебезит») перед її носіями.

У чернетках до роману «Злочин і кара» сам Достоевський так пояснює значення цього прізвиська (цитую мовою оригіналу): «Лебезятников — лебезить, поддакивать... картина лебезятничества». І далі: «Нигилизм — лакейство мысли...»

хіба ж це злочин?»). Показово й те, що, судячи з його розмов, забитої ним Лизавети начебто й зовсім не існувало. Проте Раскольников недооцінив свою людську сутність, силу докорів сумління: *«Я це повинен був знати, — думав він з гіркою усмішкою, — і як я смів, знаючи себе, передчуваючи себе, брати сокиру й кривавитись. Я мусив заздалегідь знати... Е! та я ж заздалегідь і знав!..»* І за допомогою Соні Мармеладової він повертається до життя, перетворюється з «надлюдини» («звіра») на справжню Людину. Недаремно ж кажуть, що головною заслугою Достоевського-мислителя є те, що він протягом життя «шукав людське в людині».



1. Складіть план характеристики образу Родіона Раскольникова й доберіть до неї цитати. **2.** Що спонукало Родіона Раскольникова скоїти злочин? **3.** Знайдіть описи снів Раскольникова та поясніть їх роль у творі. Як ви думаєте, чому герой бачить сон про вбивство коня безпосередньо перед скоєнням злочину? **4.** Від чого найбільше мучився Раскольников після того, як учинив подвійне вбивство? Як ви поясните його стан? **5.** Чи можна назвати злочин Раскольникова випадковим? **6.** Чи можемо ми стверджувати, що життя Родіона зруйнували ілюзії?



7. Складіть цитатний план характеристики образу Родіона Раскольникова. **8.** Сучасник Ф. Достоевського революціонер-демократ Д. Писарев уважав, що Раскольников вигадав теорію, аби виправдати свій злочин. Чи згодні ви з цією думкою? Відповідь аргументуйте. **9.** За текстом роману «Злочин і кара», матеріалами підручника, інтернетними та іншими джерелами підготуйте повідомлення-розвідку «Про що та до кого промовляють імена персонажів Ф. Достоевського», у якому проаналізуйте семантику прізвища «Раскольников». **10.** Напишіть твір-роздум (варіант: підготуйте запитання до дискусії): «Родіон Раскольников — шлях від злочину до кари» (за романом Ф. Достоевського «Злочин і кара»).

СОНЯ МАРМЕЛАДОВА ТА ІНШІ ПЕРСОНАЖІ РОМАНУ



Соня Мармеладова

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

Уперше читач дізнається про Соню з розповіді її батька, п'янички Семена Мармеладова, в трактирі: *«Донька моя, від першого шлюбу, чого тільки натерпілася від мачухи своєї, про те я і не казатиму. Бо Катерина Іванівна... дама гаряча і дратівлива»*. Ситуація нагадує казкову — конфлікт сироти Соні та мачухи Катерини Іванівни, у якої є свої

діти, які хочуть їсти, а батько (вітчим) усе пропиває. Ця безвихідь і жахливі умови життя примушують героїв замислитися, як жити далі.

Про те, аби Соня змогла заробляти чесним шляхом, у цій ситуації не йшлося. Мармеладов каже: *«Чи багато може бідна, але чесна дівчина чесною працею заробити?.. П'ятнадцять копійок на день не заробить, та й то коли рук не покладаючи працюватиме! А тут дітки голодні...»* Тож не витримавши докорів знервованої, ображеної на весь світ Катерини Іванівни, Соня стала повією: *«Сонечка встала, напнула хустинку, наділа бурнусик і з квартири подалася, а о дев'ятій годині і назад прийшла. Прийшла, і просто до Катерини Іванівни, і на стіл перед нею тридцять карбованців мовчки поклала. І словечка при цьому не мовила, хоча б глянула, а лягла на ліжко, обличчям до стіни, тільки плічка та тіло все здригаються... — сповідається перед Родіоном Мармеладов. — А... потім Катерина Іванівна, так само й слова не мовивши, підійшла до Сонеччиного ліжечка і весь вечір у ногах у неї навколішках простояла, ноги їй цілувала, встати не хотіла, та так обидві і заснули разом, обнявшись... обидві... обидві... еге ж... а я... лежав п'яньенький».* Тут підкреслена жертвність Соні, її готовність допомогти ближньому хоча б і ціною власної зневаги.

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

У справжнього митця, а тим більше в такого майстра, як Ф. Достоевський, випадкових деталей у творі немає, кожне слово й фраза добре продумані й несуть певне смислове навантаження. Соня схожа на дитину, а за християнським ученням Царство Небесне належить саме дітям. *«Діти — образ Христа: "Їхне є Царство Боже", — каже їй Родіон. — Він велів їх шанувати й любити, вони майбутнє людство...»*.

Крім того, саме діти є найбеззахиснішими й найчистішими з-поміж усіх членів суспільства, а тому несправедливість у ставленні до них сприймається чи не найгостріше. Отже, Соня Мармеладова, ця «зовсім майже дитина», уже стала жертвою нелюдських умов життя, була змушена продавати власне тіло задля фізичного порятун-

ку маленьких дітей Катерини Іванівни, доки її рідний батько, Семен Мармеладов, день у день «лежав п'яний».

Соня наділена яскраво вираженими позитивними особистісними рисами. Проте, як це притаманно творам Достоевського, вони не описані автором прямо, а згадані іншими героями, зокрема в мить найвищого напруження їхніх душевних сил. Так, коли Лужин звів наклеп на Соню з приводу нібито вкрадених у нього ста карбованців, за неї вступилася Катерина Іванівна, перелічуючи риси характеру своєї пасербиці: *«Ви... не знаєте, не знаєте, яке це серце, яка це дівчина! Та вона свою останню сорочку скине, продасть, боса піде, а вам віддасть, коли вам треба буде, от вона яка! Вона он і жовтий білет взяла через те, що мої ж діти з голоду пухли, себе за нас продала!..»*



Соня і Родіон

Цікаво, що Раскольников і Соня мають подібні риси. Адже вони грішники, які переступили норми суспільної моралі (недаремно ж дівчині заборонено жити із сім'єю, вона винаймає собі окремих кутки). Цю їхню спорідненість відчуває й Родіон, кажучи їй: *«Підемо разом... Я прийшов до тебе. Ми разом прокляті, разом і підемо!»* Він прямо заявляє Соні: *«Хіба ти не те ж вчинила? Ти теж переступила... змогла переступити»*. У тексті роману слова «злочин» і «переступ» (рос. «преступление») є ключовими, надзвичайно важливими для розуміння авторського задуму (див. про символіку назви твору).

Проте між цими персонажами існує й принципова різниця, вони навіть є антиподами. Якщо Соня здійснює свою жертву задля інших (тим більше для нерідних їй по крові дітей Катерини Іванівни), то Родіон, навпаки, жертвує іншими задля себе, з метою «перевірки» своєї теорії та власного самоствердження (та й збагачення).

«...ВОЛІ НЕМА ОТЦЯ ВАШОГО, ЩО НА НЕБІ, ЩОБ ЗАГИНУВ ОДИН ІЗ ЦИХ МАЛИХ.»

1. Підійшли до Ісуса тоді Його учні, питаючи: «Хто найбільший у Царстві Небеснім?»
2. Він же дитину покликав, і поставив її серед них,
3. та й сказав: «По правді кажу вам: коли не навернетесь, і не станете, як ті діти, не ввійдете в Царство Небесне!
4. Отже, хто впокориться, як дитина оця, той найбільший у Царстві Небеснім.
5. І хто прийме таку дитину одну в Моє Ім'я, той приймає Мене.
6. Хто ж спокусить одне з цих малих, що вірують в Мене, то краще б такому було, коли б жорно млинове на шию йому почепити, і його втопити в морській глибині [...]

14. Так Волі нема Отця вашого, що на небі, щоб загинув один із цих малих...»

Біблія. Новий Завіт.
Євангелія від Святого Матвія, розділ 18
Переклад Івана Огієнка

Думка про докорінну різницю між, з одного боку, самопожертвою, а з іншого — злочином, продовжується в логіці розвитку ще одного жіночого образу — Дуні, сестри Раскольникової. Вона (як Соня для дітей Катерини Іванівни) жертвує собою задля братового щастя, погоджуючись на шлюб з бридким і нелюбим їй заможним ділком Лужиним. А коли Родіон дорікнув їй за це, не бажаючи прийняти такої жертви, то вона, сама того не підозрюючи, боляче торкнулася його роз'ятреної рани — випадково порівняла свою самопожертву зі злочином брата: *«Такий шлюб не є підлотою, як ти це назвав!.. Коли я погублю кого, то тільки себе саму... Я ще нікого не зарізала!.. Чого ти так дивишся на мене? Чого ти так зблід?»* Проте уважний читач добре знає те, чого ще не знала Дуня, а саме — чому Родіон «так зблід». Сама по собі невинна, але вкрай дошкульна для Родіона фраза «я ще нікого не зарізала» боляче зачепила його сумління — адже він уже «зарізав» (тобто вбив) лихварку та її сестру.

Соня має на Раскольникової найбільший вплив, вона закликає його до покаяння й готова «нести його хрест» на шляху до істини через страждання (ключова думка концепції Достоєвського). Причому читач ані на мить не сумнівається, що так воно і буде: Соня таки піде за Раскольниковим «по Владимирці» (назва дороги, якою гнали в'язнів на заслання) в Сибір. Так само, як свого часу це зробили дружини декабристів, з якими на засланні зустрічався Ф. Достоєвський і які подарували йому Євангеліє (це була єдина книга, яку власті дозволяли читати каторжникам). Існує думка, що на зміну світогляду письменника суттєвий вплив справило саме читання Євангелія.

Отже, Соня лікує отруєну душу Родіона, читаючи йому притчу про Лазаря. І пафос роману починає нагадувати стиль Святого Письма: *«Недогарок уже давно згасав у кривому свічнику, тьмяно освітлюючи в цій убогій кімнаті убивцю й блудницю, які так дивно зійшлися за читанням вічної книги»*. Притча про Лазаря є важливим компонентом роману, оскільки вона згадується ще й у його кінці: *«Під подушкою у нього лежало Євангеліє. Він узяв його машинально. Ця книга належала їй, була та сама, з якої вона читала йому про воскресіння Лазаря»*. Ці рядки про Євангеліє під подушкою Родіона — не лише художній вимисел великого письменника, а й конкретний спогад Достоєвського-каторжника.

Важливим штрихом до розуміння образу є ім'я героїні. Певною мірою воно теж прозивне, адже слово «Софія» (повний варіант спрощеного імені «Соня») в перекладі з грецької означає «мудрість». І це теж закономірно, адже в протистоянні агресивного індивідуалізму (Родіон) і християнської самопожертви та любові до ближнього (Соня) перемагає не його «логічно» вибудована теорія, а її справдешня мудрість — «софія». У фіналі твору Раскольников підбиває підсумок своїх духовних шукань, своєї докорінної зміни:



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

«Він не розкрив її і тепер, але одна думка промайнула в нього: “Хіба можуть її переконання не бути тепер і моїми переконаннями?”» У розвінчанні теорії Раскольникова образ Соні є ключовим. Не даремно сам Достоевський зробив промовисту нотатку про те, що цю антилюдську теорію «Соня та любов зламали».



Порфірій Петрович

Порфірій Петрович — слідчий-інтелектуал, який веде справу про вбивство Альони Іванівни і Лизавети, а тому цікавиться особами, які могли бути причетні до злочину, зокрема й Раскольниковим (оскільки в убитій лихварки знайшли його заставу). Разуміхін якось обмовився, що Порфірій доводиться йому родичем, і це ще більше ускладнило «гру» Раскольникова з ним. Адже саме до товаришевого родича Родіон легше, аніж просто до офіційної особи, міг звернутися нібито з проханням повернути заставу, залишену в убитій лихварки, а насправді вивідати про те, чи не підозрює його слідчий у вбивстві. І, як виявилось, пильний Порфірій Петрович не тільки підозрює, а й твердо переконаний, що вбивця — це студент Раскольников. Достоевський майстерно використовує сюжетні ходи детективного роману, тримаючи читача в постійному напруженні, в очікуванні: мовляв, коли ж «кішка» (слідчий) таки впіймає «мишку» (злочинця).

Проникливий Порфірій не лише «вирахував» злочинця, а й психологічно тонко відчув, через які муки пройшов Родіон після скоєння злочину. Більше того, саме слідчий був призвідником чи «каталізатором» деяких цих страждань, створюючи умови, що підштовхували злочинця до явки з повинною. І робив він це передо-

всім із двох причин. По-перше, він не мав проти Раскольника прямих доказів, а лише підозри, які не є аргументами для суду: «*Зі ста кролів ніколи не складеться кінь, зі ста підозрінь ніколи не складеться доказ*». А по-друге, слідчий щиро хотів не лише покарати вбивцю, а й урятувати людину, та ще й непересічну особистість для суспільства. Тому він прямо зізнається: «*Багато примусив я вас не-рестраждати, Родіоне Романовичу. Я не звір якийсь. Адже ж і я розумію, як ото все перенести людині, пригніченій обставинами, але гордій, владній і нетерпеливій, особливо нетерпеливій!*» Порфирій Петрович про себе каже, що він «людина із серцем та совістю», і читач йому вірить. Принаймні нічого підлого (як, скажімо, той самий Лужин) він Родіонові не заподіяв. Більше того, дотримався обіцянки не рапортувати про злочин Раскольника, даючи тому змогу самому з'явитися з повинною і тим полегшити свою долю. А це було для нього як слідчого непросто, оскільки з кар'єрних міркувань йому б значно вигідніше було розкрити злочин самому, тим самим заслуживши подяку керівництва.

Між Порфирієм і Родіоном відбувається не лише юридичний, а й ідеологічний двобій. І треба зазначити, що виграв його слідчий, адже зрештою Раскольников таки зрікся своєї теорії. Порфирій, не сприймаючи антигуманної ідеї Родіона («*Я... не згоден з вами в усіх переконаннях ваших, про що за обов'язок вважаю заявити наперед, прямо і з цілковитою одвертістю*»), водночас поважає Раскольника як особистість («*Я вас в усякому разі за людину найблагороднішу маю, і навіть із зачатками великодушності... Пізнавши вас, став почувати до вас симпатію*»). Порфирій Петрович був одним із тих, хто повернув Родіона до людського життя, його образ є надзвичайно привабливим і відіграє важливу роль в ідейно-художній будові роману.



Лужин

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

Хоча сорокап'ятирічний Лужин не міг похвалитися блискучою освітою, служив він одночасно у двох місцях і добре обмізкував, які шляхи можуть його привести до товариства можновладців. Тож

Петро і вирішив одружитися з розумною, освіченою, вихованою, однак неодмінно збіднілою дворянкою, яка, по-перше, не згальбує його у вишуканому товаристві, але, по-друге, усе життя буде зобов'язана йому тим, що він витяг її зі злиднів. Уже кілька років Петро з насолодою мріяв про одруження, але все вичікував і піднакопичував грошенят. І сестра Родіона ідеально підходила для здійснення заповітних планів Лужина: *«І от мрія стількох років уже майже справджувалася: краса й освіченість Євдокії Романівни вразили його; безпорадне становище її заохотило його страшенно»*. Тут було навіть трохи більше того, про що він мріяв: *«Була дівчина горда, з характером, добродісна, вихованням і розвитком вища від нього (він відчував це), і така істота буде рабськи вдячна йому все життя за його подвиг і благоговійно схилиться перед ним, а він безмежно і повністю владарюватиме!..»* Отже, і до свого сімейного життя Лужин ставиться як до своєрідного «бізнес-плану».

До того ж Лужин — скнара, що видно з багатьох деталей і ситуацій роману. Так, він економив на житлі, квартируючи в Лебезятникова, якого водночас зневажав. Промовистим фактом є також те, що грошовитий ділок відправив свою наречену з матір'ю до Петербурга за їхній кошт, знаючи, що в них майже немає грошей. Та й це ще не все, оскільки в столиці він замовив для них найдешевші номери, чим дуже обурился Родіон і особливо закоханий у Дуню Разуміхін. Звиклий до того, що в цьому світі все купується й продається, Лужин навіть уявити не може, наскільки образив своєю скупістю Дуню та її матір. Такі особи зазвичай мислять надто спрощено й примітивно, тому для них усі стосунки між людьми зводяться переважно до двох ситуацій: 1) гнутися перед сильнішими або 2) згинати слабших за себе. Він навіть подумати не міг, що ці дві «старчихи», не маючи ані копійки за душею, ще й можуть претендувати на якесь людське ставлення до себе, а тим більше критикувати його, такого «розумного» та заможного. Тож, діставши відмову, він був буквально вражений, шокований і шкодував не за втраченою красунею нареченою, а за тим, що його добре продуманий план зірвався.

Петро Лужин уважав себе «новою людиною» й хотів виправдати свою брудну практику сучасними теоріями (які він до того ж до ладу й не знав). У старій Росії з її дворянськими (нехай і кастово замкненими та застарілими, але традиційними) нормами честі та шляхетності, а особливо рівнем освіченості, людяності на кшталт Лужина місця не було. Для дворян подібні скоробагачки були лише об'єктом або прихованого іронізування, або й неприхованого насмішки (Стендаль у «Червоному і чорному» влучно відтворив подібну ситуацію: президентство французьких аристократів до «нувориша» Ротшильда). А ось у Росії 1860-х років Лужин цілком міг стати успішним адвокатом. Цей обмежений самозакоханий цинік

упевнений, що ідеї «молодих поколінь наших» створюються якраз для таких, як він.

Тож він одразу зрозумів, що треба шукати в сучасній науці зручну для нього «ідеологію». І він знайшов її передовсім у політичній економії та утилітарній етиці, які кожен уживав як розмінну монету. *«Наука каже: возлюби, у першу чергу, самого себе, — заявив Лужин під час однієї з численних дискусій, — бо все на світі на особистому інтересі побудовано. Дбаючи тільки й виключно за себе, я тим самим дбаю начебто й за всіх».* Тож він і замаскував свою некрасиву сутність (скнарість і егоїзм) красивими квазінауковими фразами («наука каже... все на світі на особистому інтересі побудовано»).

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

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



Свидригайлов

Образ Аркадія Івановича Свидригайлова має в романі особливе місце. З одного боку, це аморальна безсоромна людина з власною життєвою «філософією», що полягає в нескінченних пошуках насолод (згадаймо значення слова «гедонізм» — див. вступний розділ «Доба реалізму в європейській літературі»). Він азартний гравець у карти, який «скуштував» заборонених задовольень у петербурзьких притонах, спокушав заміжніх жінок, сидів у в'язниці, звідки його викупила (точніше сказати — «купила») Марфа Петрівна. Про нього кажуть (та він і сам щедро додає) багато поганого: і що він звів у могилу свого слугу, і що познушався над дівчинкою-підлітком, яка буцімто через нього повисилася, і що отруїв свою дружину Марфу Петрівну... Він домагався кохання Дуні, саме через нього вона зазнала ганьби та осуду суспільства (причому в провінції, де пліткують значно дошкульніше, ніж у столиці, що ми вже бачили в романі Стендаля «Червоне і чорне»). Словом, здавалося б, Свидригайлов — закінчений цинічний нахабний покидьок, отой огидний «негативний герой», якими їх зазвичай зображують у моралізаторських книжках і серіалах.

Однак жоден із-поміж інших персонажів роману не зробив більше конкретних добрих справ, ніж Свидригайлов. Це він дав гроші на похорон Катерини Іванівни і навіть розпоряджався на

ньому (і хоча цей процес детально не розписано, у читача не виникає сумніву, що робив це кмітливо). Це він забезпечив майбутнє сиріт Мармеладових, вирішивши питання про їхню освіту та утримання до повноліття, а також про матеріальне забезпечення надалі. Свидригайлов дав Соні кошти, на які вона поїхала з Родіоном на заслання і жила там. Причому він був настільки проникливою людиною, що завчасно передбачив, що «у Родіона Романовича дві дороги: або куля в лоб, або по Владимирці».



І. Левітан. Владимирка. 1892 р.

Під час його «петербурзького домагання» Дуні, з одного боку, він поводить себе як хтивий негідник (хоча й вольовий — револьвера Свидригайлов не злякався), але, з іншого — він таки відпустив дівчину. Зрештою, якраз напередодні свого самогубства Свидригайлов захистив і зігрів незнайоме дівча. Отож у ньому дуже багато всього намішано. Проте нам він цікавий передовсім як «двійник» Раскольников. Свидригайлов заявляє Родіону, що вони з ним «одного поля ягоди». І справа тут не лише і не стільки в тому, що Аркадій Іванович, як і Родіон, часто «переступав» через моральні норми і закони. Достоевський на прикладі Свидригайлова яскраво ілюструє той смертельний кінець, який міг би очікувати Раскольников, якби він не покався і до кінця пройшов погибельний шлях злочину без кари. Свидригайлов пустив собі кулю в лоб, Родіон же, який теж був близько до останньої межі, зміг прийняти покуту та страждання і повернутися до життя.

Такими в загальних рисах є центральні персонажі роману «Злочин і кара», які й створюють його специфічну атмосферу, інтелектуальну ауру та знамениту «поліфонію».



1. Складіть план характеристики образу Соні Мармеладової та доберіть до неї цитати. **2.** Складіть план характеристики образу Порфирія Петровича та доберіть до неї цитати. **3.** Складіть план характеристики образу Лужина та доберіть до неї цитати. **4.** Складіть план характеристики образу Свидригайлова та доберіть до неї цитати. **5.** Як ви думаєте, чому історія Соні Мармеладової так привабила Раскольника? Чому він «обрав» для своєї сповіді саме її та чому саме вона має на Родіона найбільший вплив? **6.** Для чого, на вашу думку, автор постійно підкреслює схожість Соні з дитиною? **7.** Що спільного й різного є в образах Соні й Родіона? Чому Раскольников сказав: «Ми разом прокляті, разом і підемо»? **8.** Напишіть твір-роздум (варіант: підготуйте запитання до дискусії): «Родіон Раскольников і Соня Мармеладова: хто, кого і для кого приносить в жертву? (За романом Ф. Достоевського "Злочин і кара")».



9. Складіть цитатний план характеристики образу Соні Мармеладової. 10. Як ви розумієте слова Достоевського про те, що теорію Раскольникова «Соня та любов зламали»? 11. Порівняйте сцени «Соня Мармеладова та Раскольников» і «Порфирій Петрович і Раскольников». Знайдіть їх концептуальні відмінності та єдність. 12. Як ви розумієте слова Свидригайлова про те, що вони з Раскольниковим «одного поля ягоди»? Чи згодні ви з його думкою? А до кого з персонажів роману ще можна застосувати цей вислів? 13. За текстом роману, матеріалами підручника, інтернетними та іншими джерелами підготуйте повідомлення-розвідку «Про що та до кого промовляють імена персонажів Достоевського», де проаналізуйте семантику імені «Софія» у зв'язку з проблематикою роману; «Символіка цифр у романі Достоевського», де проаналізуйте семантику та символіку цифр, наприклад цифри «3» (три відвідування Раскольниковим Порфирія Петровича, три його візити до Соні...; «30» (тридцять рублів, зароблених Сонею; тридцять срібляників як стійкий вислів, а також інші числа. 14. Напишіть твір-роздум (або підготуйте питання до дискусії) «Поліфонія голосів героїв Достоевського (за романом Ф. Достоевського "Злочин і кара")».

РОДИНА МАРМЕЛАДОВИХ. «ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЄВСЬКОГО»



Родина Мармеладових

Як відомо, безумовним відкриттям реалістичної літератури XIX ст. є образ т. зв. «маленької людини» — персонажа, який перебуває на нижніх щаблях суспільної драбини, що визначає його психологію і поведінку — приниженість у поєднанні з відчуттям несправедливості та враженого самолюбства. Розвиток сюжету у творах, де персонажем є «маленька людина», часто будується як розповідь про її образу на якусь «значну особу» або й на все суспільство. Наприклад, у романі «Герой нашого часу» Михайла Лермонтова такими є стосунки Максима Максимовича і Печоріна, у повісті Миколи Гоголя «Шинель» — нещастя та смерть Акакія Акакієвича Башмачкіна, якого зневажила «значна особа». З цієї точки зору Мармеладов — «плоть від плоті» згаданих героїв. Він теж дрібний чиновник (як і Башмачкін — «вічний титулярний радник»), теж принижений і зневажений, до того ж — «п'яненький». Проте звична вже на той час для російської літератури «маленька людина» в художній системі Ф. Достоевського має певні особливості, оскільки ніколи до цього психологічний аналіз не сягав таких глибин.

Зустріч Раскольникова із Семеном Мармеладовим відбулася на початку роману, коли Родіон тільки зважається на вбивство. Ще не остаточно вирішивши перевіряти свою «наполеонівську» теорію, він перебував у якомусь гарячковому стані. Спочатку Мармеладов здався Родіонові не вартим уваги п'яничкою, яких багато в трактирах, тож і слухав його не уважно. Однак поступово Раскольников

зацікавився оповідачем. Цей обрешклий бридкий чоловік з пропи- тим жовтим обличчям, який обкрадав дружину й дітей, пропивав забрані в дочки-повії гроші, ночував на сінних барках (край можли- вого падіння), таки зворушив Раскольникову. Крізь огидну зовніш- ність Мармеладова проглядало щось людське. Відчувається, що йо- го стан був неприйнятним для нього самого, його терзають докори сумління. Він не звинувачує Катерину Іванівну в тому, що та штов- хнула його рідну доньку до ганебного ремесла: *«Але не винуватьте, не винуватьте, шановний добродію, не винуватьте! Не при здоров- ому розумі це було мовлено, а в збудженому стані, у хворобі, під плач діток голодних, та й мовлено було більше, щоб образити, аніж у пря- мому значенні...»*

Мармеладов розкаюється у своїй бридкій слабкості (*«я приро- джена тварюка!»*), йому нестерпно важко бачити сухотну Катери- ну Іванівну та вічно голодних, побитих нею через безвихідність ді- тей. По-своєму він любить їх, але нічого із собою вдіяти вже не може — згубна пристрасть засмоктала його, він іде на дно, і трагіч- на розв'язка наближається невідворотно й невблаганно.

Аніскільки не виправдовуючи і навіть із якоюсь насолодою зви- нувачуючи та принижуючи себе (іноді це підкреслене самоприни- ження героя навіть дратує читача), Мармеладов ставить напрочуд точний «діагноз» витокам пияцтва в російському суспільстві: *«Бідність не порок, це істина. Знаю я, що і пияцтво не добродіє, і це тим паче. Але убозтво, добродію, убозтво — це порок. У бідності ви ще зберігаєте своє благородство природжених почуттів, а в убоз- тві — ніколи і ніхто. За убозтво навіть і не києм виганяють, а міт- лю вимітають з компанії людської, щоб зневажливіше було і спра- ведливо, бо в убозстві я перший сам ладен зневажати себе. І звідси — шинок!»* Двічі супроводжує Мармеладова додому Раскольников: уперше — п'яного з шинку, удруге і востаннє — роздавленого кінь- ми. Однак цей епізодичний персонаж для концепції Достоєвського важить дуже багато. Саме співчуття Раскольникову до Мармеладо- ва та його сім'ї є тією тоненькою ниточкою, яка чи не єдина прив'язувала «мов ножицями одрізаного від людей» Родіона до людського загалу, до людських почуттів. Він дав гроші на похорони Семена Захаровича, допомагав Катерині Іванівні та її дітям, а про величезну роль Соні в його духовному відродженні ми вже говори- ли. Саме Мармеладови, хоча сам Раскольников, можливо, цього й не усвідомлював, прискорили крах його антигуманної теорії.

Якщо до цього додати, що Мармеладови — це лише одна із со- тень тисяч подібних сімей як у Петербурзі, так і в усій Російській імперії, то читач у прихильному ставленні автора до них ясно ба- чить погляди Достоєвського-гуманіста з його співчуттям до «ма- леньких людей», до всіх «зневажених і скривджених».

Особливо щемно в романі звучить тема зневаженого дитинства. Одна з найвідоміших думок Достоевського полягає в тому, що вся світова гармонія, усе пізнання людства не варте «однієї сльозинки дитини». Тут його творчість багато в чому суголосна поглядам англійського письменника-гуманіста Ч. Діккенса, а страждання дітей Мармеладових чимось нагадують муки Олівера Твіста та його маленьких друзів. І тут до теми пияцтва як суспільного лиха і горя для дітей приєднується ще одна — це трагедії дітей саме в Петербурзі, де «не можна дітьми залишатися», де «семирічний — розпусний і злодій».



«Петербург Достоевського»

У творах Ф. Достоевського образ столиці Російської імперії відіграє не менш важливу роль, аніж головні персонажі. Так, він не лише місце дії, а й фактично повноправний персонаж роману «Злочин і кара», який іноді навіть називають «романом великого міста». Достоевський — письменник-урбаніст¹, тож у його творах Петербург має не менш помітне місце, аніж, скажімо, Лондон у творах Діккенса. Обидва письменники-реалісти описали столиці своїх держав так детально, що навіть через століття дослідники вивчають місця дії їхніх творів прямо за художніми текстами. І причини такої «документальної» точності полягають не лише в доброму знанні ними столичної «топографії», а й у особливостях художньої системи реалізму, який наближався до наукових методів дослідження життя, зокрема у використанні т. зв. «фізіологій» (замальовок з натури). У тексті «Злочину і кари» назви більшості проспектів, вулиць, бульварів подано скороченими. Проте дослідники за тогочасними картами ці скорочення легко розшифрували («В-й (Вознесенський) проспект», «К-й (Кінногвардійський) бульвар» і т. п.) та переконалися, що розташування й вигляд будинків і вулиць, зображених у романі, відповідають реальному їх розміщенню та зовнішньому вигляду до найдрібніших деталей.

У Санкт-Петербурзі до сьогодні збереглися т. зв. «Будинок Раскольникова» на розі вулиць Громадянської (колись Міщанської) та Пржевальського (колишнього Столярного провулку), «будинок Соні Мармеладової» (кутовий на каналі Грибоедова та Казначейської вулиці), «будинок Альони Іванівни» та багато інших місць, зображених Достоевським неначе безпосередньо з натури.

Дослідники навіть з'ясували, як сам письменник натрапив на камінь, який у романі «перетворився» на місце схованки Родіоном грошей та цінних речей, украдених ним у вбитої Альони Іванівни. Відомий навіть двір, де той камінь лежав...

¹ Тут: митець, який описує, оспівує життя великого промислового і торговельного міста.



І. Глазунов. Білі
ночі. 1970 р.

Те, що Петербург уважався одним із найкрасивіших міст Європи, Достоєвського, здається, мало обходило. Він бачив це місто по-своєму: як місто-монстр, місто-вампір, місто-міраж. Цей погляд письменник «передав» і своєму героєві — Раскольникову. Велична ж панорама столиці величезної Російської імперії постала перед Родіоном лише раз: *«Незрозумілим холодом віяло на нього... від цієї чудової панорами, духом німим і глухим сповнена була для нього ця пишна картина...»*

Отже, офіційно-парадний Петербург йому чужий, це не його місто. І глибоко символічно, що саме в цьому епізоді *«його боляче хльоснув батогом по спині кучер якоїсь коляски»*, та ще й якась купчиха подала йому, мов жебраку, милостиню, яку він роздратовано пожбурив у воду...

Уперше з Петербургом ми зустрічаємося в описанні одного з найбільш кваталів, де мешкав Раскольников: *«Надворі спека була страшенна, до того ж задуха, штовханина, скрізь ватно, рихтування, цегла, курява і той особливий літній сморід, такий знайомий кожному петербуржцеві, що не має можливості найняти дачу, — усе це одразу неприємно вдарило на і без того вже розладнані нерви юнака. А нестерпний сморід із пивниць, яких у цій частині міста особливо багато, і п'яні, що раз у раз траплялися йому, незважаючи на будень, доповнили огидний і сумний колорит картини».*

СИМВОЛІКА ЖОВТОГО КОЛЬОРУ В РОМАНІ

Ми вже звертали увагу на важливу роль використання кольорів у втіленні концепції письменників. Пригадаймо символіку червоного та чорного кольорів у романі Стендала «Червоне і чорне». У творі Достоєвського особливий смисл має жовтий колір. Це колір «схожої на шафу або на скриню» кімнатки Раскольникова, шпалер і меблів у кімнатці лихварки, пожовтілого від постійного пияцтва обличчя Мармеладова. У жінки, яка наклала на себе руки, жовте пропите обличчя, перстень із жовтим каменем на руці Лужина. Водночас це домінуючий колір «офіційної столиці», оскільки тоді в Російській імперії (зокрема, і в Україні) усі державні установи фарбували саме в жовтий колір (є відомості, що це була улюблена барва Миколи І).

Прокопчені трактири та дешеві готелі, брудні будинки розпусти та задушливі поліцейські контори, убогі мансарди студентів і напівтемні квартири лихварів, засмічені вулиці та захаращені двори, гамірна Сінна площа і тиха «канавка» — усе це разом немов породжує, провокує злочинний задум Родіона, гнітить йому серце й душу, стискаючи їх крицевим обручем безвихідності.

Зі всеосяжним розмахом бальзаківської «Людської комедії», але в межах одного роману (і практично одного міста!) Достоєвський зобразив суспільство: чиновників, поміщиків, перекупок, студентів, лихварів, жебраків, багатіїв, правників, росіян, німців, поляків, слідчих, лікарів, міщан, робітників, священників, шинкарів, звідниць, повій, поліцейських, каторжників...

Внутрішня драма Родіона Раскольниковова виплескується на велелюдні вулиці та площі Петербурга. Дія повсякчас перекидається з вузьких і низьких кімнат у гамірні столичні квартали. На вулиці «переступила» через сором і принесла себе в жертву Соня Мармеладова, тут же загинув її батько, на бруківці збожеволіла та стекла кров'ю Катерина Іванівна, на проспекті перед каланчею застрелився Свидригайлов, на Сінній площі привселюдно покався і був за це осміяний натовпом Родіон.

Припорошені вапном вулиці, сморідні пивниці, де лунають крики п'яниць-завсідників, «брудний, сальний, трактирний» народ, криві темні завулки, запорошені пилюкою сквери, — уся ця похмура атмосфера «мегаполіса» середини ХІХ ст. пригнічує як персонажів, так і читачів. Навіть якби вони й не хотіли «копатися в бруді» цих натуралістичних описів, надто ж — бачити те, що бачив і робив Раскольников у квартирі убитих жінок, Достоєвський

Розширюючи



Генрі Джеймс

Письменник **Генрі Джеймс** (1843–1916) часто говорив: «Старий Світ — це мій вибір, моя потреба, моє життя». Можливо, така любов американця до Європи виникла тоді, коли батько привіз його із США в Європу здобувати освіту? А можливо, у той достопамятний для нього рік, який він провів у Парижі, спілкуючись із найвидатнішими тогочасними письменниками, котрих Джеймс метафорично назвав «дітьми Бальзака»: французами Гюставом Флобером, П'єром Мопассаном, Альфонсом Доде, братами Гонкур, Емілем Золя, росіянином Іваном Тургенєвим.

Враження письменника від Європи, порівняння двох поглядів на світ — американського і європейського — стали основою багатьох творів письменника, а тема конфлікту цих світоглядів була однією з провідних у його творчості.

ніби спонукає їх це робити, його в'язка оповідь ніби «засмоктує», примушує переживати те, що відчувають і переживають герої роману.

Показавши бруд і незатишність петербурзьких вулиць і площ, письменник веде читача далі — до житла своїх героїв. Ми проходимо «брудні й смердючі» двори, піднімаємося темними, облитими поміями з присохлою шкаралупою сходами обдертих багатопверхових будинків, де в брудних шибках дзижчать і б'ються об надтріснуте скло мухи, заглядаємо до крихітних убогих «кутків» (в оригіналі — «углов»), де людина не може до ладу навіть випросити своє тіло.

І читачу стає чимдалі моторошніше, оскільки герої мешкають чи то в «труні», як Раскольников, чи то в потворному «хліві», як Соня, чи то в «прохолодному кутку», як Мармеладови. Останню ніч перед самогубством Свидригайлов теж проводить у затхлому тісному номері: *«У кімнаті було душно, свічка горіла тьмяно, на дворі шумів вітер, десь у кутку шкрябала миша, та й взагалі в кімнаті тхнуло мишами і чимсь шкіряним»*. Задуха, яка стискає петербуржця на вулиці, «додавляє» його й удома.

Персонажі відчувають не лише просторову тісноту, оскільки ці потворні, подібні на в'язниці приміщення є суттєвою причиною розладу героя із самим собою. *«Яка в тебе погана квартира, Родю, наче домовина... — зауважує Пульхерія Олександрівна. — Я певна, що ти наполовину через квартиру став таким меланхоліком»*. Зрозуміло, чому саме в такому просторі виникають злочинні ідеї Раскольникова, деградує Мармеладов, переступає моральні канони Соня, повільно помирає Катерина Іванівна.

КОЛО ЧИТАННЯ

У повісті (іноді її називають новелою) «Дейзі Міллер» (1879) головна героїня, ім'ям якої названо твір, теж американка, яка потрапила до Європи. Сімнадцятирічна дівчина — наївна, нестримана й кокетлива на межі вульгарності — мандрує чужим континентом разом із матір'ю і молодшим братом. Вона почувується ввевнено, ігнорує суспільні умовності, чим дратує своїх земляків.

Оповідь ведеться від імені американця, якого Дейзі водночас притягує і відштовхує своєю аж занадто розкутою поведінкою. Він і симпатизує їй, і водночас не може її зрозуміти, бо сам словідує інші принципи і манери поведінки. Вона прагне індивідуальної свободи, але збоку це виглядає трохи дивно.

Зрештою повість закінчується трагічно — героїня помирає, проігнорувавши всі попередження, і в читача залишається гіркуватий присмак: з одного боку, чиясь смерть — це завжди горе і, як то кажуть, *de mortuis aut bene, aut nihil* (про мертвих або гарно, або нічого), а з іншого, занадто вона вже й дратувала долю. Приблизно так сприйняла цей літературний образ американська критика: одні побачили в ньому легковажність, що межує з непристойністю, а інші — ідеал простодушності й чистоти...

Свій діагноз «хворому» Петербургу ставить Свидригайлов: «Люди пиячать, молодь освічена від бездіяльності перегорає в нездійснених снах і мріях, калічитья в теоріях... а все інше живе розпутно». Варто зазначити, що то були непрості для Росії пореформені часи — після відміни кріпосного права минуло якихось п'ять років і величезна країна перебувала на роздоріжжі — яким шляхом іти далі? Достоевського, який часто бував за кордоном і бачив Європу на власні очі, зовсім не приваблював західний «прогрес», шлях розвитку егоїстичної буржуазної цивілізації (носієм її ідей є Лужин).

Літературне Відчуття

Адам Міцкевич

Петербург

Колись давно, за еллінських часів,
 Люд будувався біля храмів Бога,
 На горах, посеред святих лісів,
 Куди дістатись ворогу незмога —
 Постали так Афіни, Спарта, Рим.
 В добі готичній біля веж барона,
 Де всіх околиць була оборона,
 Хати ставали під валом крутим,
 Або, пильнуючи торгівлі й сплаву,
 Росли вони над ріками на славу.
 Так місту кожному життя дало
 Лицарство, божество чи ремесло.
 Російської ж столиці де начала?
 Чом захотілось цій державі йти,
 Залазити в болотяні кути,

Що їй вона в чухонців одібрала?
 Земля тут не для житла, а для лоз
 Розкинулась, шумлять сніги та сльоти,
 У кліматі мінливі ці широти,
 Як настрої деспота — жара й мороз.
 Та цар собі сподобав трясовицю
 Болотисту і наказав звести
 Не місто людям, а собі столицю,
 Явив свою могуть на всі світи.
 У зодчих є прислів'я пречудове:
 Рим будували люди, а богове —
 Венецію; та скаже той, хто зна,
 Як Петербурга зводились будови;
 Творитель цього міста — сатана.

Передмістя столиці

...Щоб цезарям звести театр,
 колись
 Пролито в Римі цілу річку золота.
 А тут, щоб ці палати возвелись,
 Падлючі слуги і царі-тирани



П. Ткаченко. Петербурзькі ночі.
 1996 р.

Пролляли сліз і крові океани;
 Щоб камені звести для цих будов,
 Скільки придумано таємних змов,
 Скільки невинних вигнано чи вбито,
 Скільки зграбовано несамовито
 Країв — щоб закупити все, що є —
 В Парижах, в Лондонах —
 ну, що там ціни! —
 За кров Литви, за сльози України,
 За золото Польщі — все добро сіє
 Збудовано, возведено чертоги,
 Вином шампанським вимито
 підлоги...

Переклади Д. Павличка

У Петербурзі Достоєвського життя набуває фантастично потворних обрисів, усе перевертається «з ніг на голову»: реальність нерідко уподібнюється кошмарному видиву, а марення і сон — реальності. Атмосфера цього Петербурга — атмосфера безвиході й безпорадності. Недаремно Свидригайлов зауважив, що Петербург — *«це місто напівбожевільних... Мало де знайдеться стільки темних, різких і чудних впливів на душу людську, як у Петербурзі. Чого варті самі лиш кліматичні впливи! Тим часом це адміністративний центр усієї Росії, і характер його повинен відбиватися на всьому»*. Остання фраза — своєрідне узагальнення або й ключ до розуміння історіософської концепції Достоєвського. Адже відчуття задухи й безвиході в житті петербуржців (мешканців столиці) можна сприймати як символ духоти й безвихідності для всієї тогочасної Російської імперії, яка втратила традиційні моральні та духовні орієнтири.

Петербург закладено в 1703 р. (столиця Російської імперії — з 1709 р., після Полтавської битви) фактично на голому місці, на хлипких тванях чухонських¹ боліт, за вказівкою «прозахідно» налаштованого агресивно-енергійного Петра I. Є відомості, що він видав указ, згідно з яким усі, хто приїздив до Петербурга, мусили привозити із собою каміння, яким потім гатили болота. З одного боку, це місто розташоване дуже вигідно як фортеця, військова база, що дає змогу контролювати вихід до Балтики і є для Росії «вікном у Європу». Проте з іншого — воно малопридатне для постійного проживання вже хоча б через клімат, болотяні хвороботворні випаровування (як згодом жартували російські поети, зелені в Петербурзі немає — *«лише обличчя зеленіють»*...). Багатьма російськими інтелектуалами це місто сприймалося як химерне, «антислов'янське», «антихристиянське» і навіть «антихристове». «Західна» столиця Російської імперії (як символ «західництва») в їхній свідомості своєрідно протистояла «питомо російській» Москві (як осередку слов'янофільства).

Як мовилося, Достоєвський не сприймав західного шляху розвитку, уважаючи його для Росії неприйнятним (зверніть увагу: у романі «Злочин і кара» розвінчані передовсім саме західні, європейські ідеї). Тож не дивно, що Петербург постає у творі своєрідним привидом, фантомом, розтлінному впливу якого (теорія Раскольникова) може протистояти лише християнська ідея (Соня, оповідь про Лазаря), а також сповідуване Достоєвським т. зв. «почвенничество» (від *рос.* почва — ґрунт, земля), тобто тенденція до зближення російської інтелігенції з народом (згадаймо потепління ставлення каторжників до Родіона після його каяття) на відміну від притаманних Європі революцій, конкуренції, еґоїстичного праґматизму.

¹ *Чухонці* — стара назва карело-фінського населення околиць Петербурга.

Отже, образ Петербурга в романі Ф. Достоєвського «Злочин і кара» є глибоко символічним. З одного боку, він є тлом, на якому розгортаються події твору, а з іншого — сам виступає важливою дійовою особою, своєрідним «співучасником» страшного злочину Раскольникова. У цьому фантастичному образі міста, ворожого людині й природі, утілений протест письменника-гуманіста проти пануючого зла, проти ненормально влаштованого суспільства.



1. Складіть план характеристики образу Семена Мармеладова та доберіть до неї цитати. **2.** З уроків зарубіжної літератури в 9 класі пригадайте характерні ознаки образу «маленької людини». Кого з героїв Достоєвського можна віднести до цієї категорії? **3.** На що більше заслуговують «маленькі люди» Достоєвського: на зневагу та презирство чи на співчуття? Це комічні, трагікомічні чи трагічні персонажі? Відповідь аргументуйте. **4.** Яку роль відіграє родина Мармеладових у житті Раскольникова та ствердженні чи спростуванні його теорії? **5.** Петербург — одне з найкрасивіших міст Європи. Яким воно постає на сторінках роману Достоєвського? Чому письменник акцентує увагу саме на негативних рисах тодішньої столиці Російської імперії? Як це пов'язано з його світоглядом і філософією? **6.** Чи пов'язаний опис Петербурга (урбаністичний пейзаж) і житла героїв із концепцією письменника? Якщо так, то як конкретно? **7.** Чи згодні ви з тим, що Петербург є не лише місцем дії, а й персонажем роману «Злочин і кара»?



8. Підготуйте повідомлення (мультимедійну презентацію з використанням фрагментів фільмів) «Образ "маленької людини" у творах великого письменника». **9.** Порівняйте зображення Лондона (Ч. Діккенс. «Пригоди Олівера Твіста») і Петербурга (Ф. Достоєвський. «Злочин і кара»). Що є спільного, а що специфічного для кожного з письменників? **10.** Чи є щось спільне в зображенні Петербурга М. Гоголем («Шинель») і Ф. Достоєвським («Злочин і кара»)? Відповідь проілюструйте прикладами з тексту. **11.** Порівняйте зображення долі Олівера Твіста (Ч. Діккенс. «Пригоди Олівера Твіста») і дітей Катерини Іванівни Мармеладової. Що в них спільного, а що специфічного для кожного з письменників? **12.** Напишіть твір-роздум (варіант: підготуйте запитання до дискусії) «Чого заслуговують "маленькі люди" Достоєвського: презирства чи співчуття? (За романом Ф. Достоєвського "Злочин і кара")». **13.** Відтворіть біографії Семена Мармеладова та Катерини Іванівни: яку освіту та виховання вони мали; коли і за яких умов познайомилися; причини переїзду до Петербурга; умови життя в столиці; ставлення до дітей; стосунки із Соною; останні хвилини життя. **14.** Порівняйте використання символики кольорів у романах Стендаля «Червоне і чорне» і Ф. Достоєвського «Злочин і кара». Що в них спільного, а що специфічного для кожного з письменників? **15.** Як ви вважаєте, чому Свидригайлов сказав, що Петербург — «це місто напівбожевільних»? Чи витікає це з тексту роману? Відповідь аргументуйте. **16.** У чому конкретно — у злочині чи карі Раскольникова — Петербург бере «активнішу участь»? **17.** Порівняйте образ Петербурга в текстах роману Ф. Достоєвського та віршів А. Міцкевича. Що спільного та відмінного є в баченні обома письменниками XIX ст. столиці Російської імперії?



ЛЕВ ТОЛСТОЙ

(1828–1910)

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

Ф. Достоевський

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

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

Він прожив літо в селі й розчарувався невдалим господарюванням на нових, вигідних для кріпаків умовах (ці події зображені в повісті «*Ранок поміщика*» (1857)). Восени 1847 р. Толстой поїхав спочатку до Москви, а потім до Петербурга, аби скласти кандидатські іспити в університеті. Стиль його життя в цей період часто й докорінно змінювався: він то цілодобово готувався й складав іспити, то пристрасно захоплювався музикою, то мав намір розпочати кар'єру чиновника чи мріяв стати юнкером у полку кінної гвардії. Релігійна стриманість, що доходила іноді до аскетизму, чергувалася з періодами насолоди «легким життям». Родичі вважали його легковажним, і дійсно, свої тогочасні борги він зміг повернути лише через багато років. Однак саме тоді в його душі відбулися



Обкладинка до повісті Л. Толстого «Козаки»

напружений самоаналіз і боротьба із собою, що втілювалося в щоденнику, який письменник вів протягом усього життя. Тоді ж у нього виникло серйозне бажання писати й з'явилися перші незавершені художні нариси.

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

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

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

У листопаді 1855 р. Л. Толстой приїхав до Петербурга й став учасником гуртка відомого часопису «Современник» (там друкували свої твори Некрасов, Тургенєв, Островський та ін.), де його сприймали як «велику надію російської літератури» (М. Некрасов). Він брав участь в обідах і читаннях, співпрацював з фундацією Літературного фонду, долучався до суперечок і конфліктів письменни-

ків, однак у їхньому середовищі почувався чужим, про що згодом докладно розповів у «*Сповіді*» (1879–1882): «Люди ці мені обридли, і сам собі я обрид». Восени 1856 р. Толстой, вийшовши у відставку, переїхав до Ясної Поляни, а на початку 1857 р. — поїхав за кордон. Він побував у Франції, Італії, Швейцарії (швейцарські враження зображені в оповіданні «*Люцери*»), Німеччині, восени повернувся до Москви, а потім — знову до Ясної Поляни.

У 1859 р. письменник відкрив у Ясній Полянці школу для селянських дітей, допоміг організувати понад 20 шкіл у навколишніх селах, і це заняття настільки захопило його, що в 1860 р. він удруге поїхав за кордон, аби ознайомитися зі шкільництвом Європи. Толстой багато подорожував, зокрема жив у Лондоні, вивчав популярні педагогічні системи, проте в основному вони його не задовольняли. Власні ідеї він виклав у спеціальних статтях, доводячи, що основою навчання має бути «бажання учня» навчатися й незастосування насильства щодо нього. У 1862 р. Л. Толстой видавав педагогічний журнал «Ясна Поляна» з додатком — книжками для читання, що стали в Росії класичними зразками дитячої літератури.

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

З осені 1863 р. Толстой захопився літературним задумом, що тривалий час мав назву «Тисяча вісімсот п'ятий рік» (майбутній роман-епопея «*Війна і мир*»). Час створення роману був періодом духовного піднесення, сімейного щастя й спокійної усамітненої праці. Письменник читав спогади й листування людей олександрівської епохи (зокрема, матеріали Толстих і Волконських), працював у архівах, вивчав масонські рукописи, їздив на Бородінське поле. Внаслідок багатьох редакцій робота рухалася повільно. В переписуванні сотень тисяч сторінок рукописів йому дуже допомагала дружина, тож для літератури її подвижництво є неоціненним. Лише на початку 1865 р. в «Російському віснику» було надруковано першу частину «*Війни і миру*». Роман сприйняли захоплено, він викликав багато відгуків, уразивши читачів поєднанням епічного розмаху з тонким психологічним аналізом, живою тканиною приватного життя, органічно вплетеною до національної історії. Сам Толстой характеризував свій задум як спробу «написати історію народу» і вважав неможливим визначити його жанрову природу однозначно й остаточно: «...не підійде ні під яку форму, ані роману, ані повісті, ані поеми, ані історії».

У 1870-х роках письменник жив у Ясній Полянці й продовжував навчати селянських дітей і розвивати в пресі свої педагогічні погляди,



Лев Толстой з родиною. 1892 р.

а також працював над романом *«Анна Кареніна»*. Це був новаторський твір про життя сучасного йому суспільства. Він побудований на зіставленні двох сюжетних ліній: сімейна драма Анни Кареніної й родинна ідилія молодого поміщика Костянтина Левіна, образ якого схожий на самого письменника як за способом життя, так і за переконаннями. Початок роботи збігся із захопленням прозою Пушкіна. Толстой прагнув до просто-

ти викладу, зовнішньої об'єктивності тону. Лише тенденційна критика інтерпретувала роман як любовний. Сенса існування «освіченого суспільного стану» й глибока правда мужицького життя — ось питання, які прагне розв'язати Левін, але вони чужі більшості його героїв, навіть симпатичних авторові (серед них і Анна). Ці питання пролунали гостропубліцистично для багатьох сучасників, насамперед для Ф. Достоевського. Він уважав цей твір художньо досконалим соціальним романом. Так «думка сімейна» (головна в романі, за словами Толстого) була спрямована в соціальне русло.

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

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

Соціальна декларація Толстого базувалася на уявленні про християнство як моральне вчення, а його етичні ідеї осмислені ним із

гуманістичних позицій як основа всесвітнього братерства людей. Цей комплекс проблем зумовив аналіз Євангелія й критичний перегляд богословських творів, яким присвячені релігійно-філософські трактати «Дослідження догматичного богослов'я» (1879–1880), «У чому моя віра» (1884), «Царство Боже усередині вас» (1893). Заклики до прямого й невідкладного виконання християнських заповідей викликали в суспільстві бурхливу реакцію. Особливо широко обговорювалася його проповідь «неспротив злу насильством» (рос. «непротивление злу насилием»), що стало імпульсом до створення багатьох художніх творів — драми «**Влада темряви**» (1887) і народних оповідань, написаних у навмисно спрощеній, «невибагливій» манері.

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

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

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

Поховали Льва Толстого в Ясній Полянці.



І. Рєпін. Лев Толстой на оранці. 1891 р.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості Льва Толстого.
2. Як ви розумієте вислови «діалектика душі», «неспротив злу насильством», «толстовство»?

«АННА КАРЕНІНА»: ТВОРЧА ІСТОРІЯ ТА ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ



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

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

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

Така позиція давалася письменнику-філософу дуже нелегко, він здобував її в постійній внутрішній боротьбі. Про це яскраво свідчать десятки тисяч написаних, перекреслених, а згодом — ще й ще раз переписаних його дружиною Софією Андріївною сторінок, які зберігаються в архівах. Ідеологічні вподобання Толстого — це патріархально¹-селянський демократизм. Ось де виток його дивних як для графа-аристократа «селянських» занять: оранка, косарство тощо, звідси й утілене в наступних творах оспівування народних цінностей (наприклад, поетизація образу селянина Фоканича, який живе по совісті). Ці переконання й уподобання зумовили виникнення відомої фрази: «До цього графа справжнього мужика в літературі не було».

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

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

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

Паралельно з «Анною Кареніною» письменник працював над «Сповіддю», де шукав відповіді на питання про сенс життя «освічених людей». Він переказав східну притчу про подорожнього, який побачив дикого звіра й вирішив заховатися в сухій криниці, але на її дні сидів дракон. Тоді він учепився за гілки куща, корені якого почали гризти чорна й біла миші. Подорожній знає, що загине, адже ані назад, ані вперед шляху немає. Проте, незважаючи на



Обкладинка до роману Л. Толстого «Анна Кареніна»

ТОЛСТОЙ І ДОСТОЄВСЬКИЙ: БАЧЕННЯ «ШЛЯХУ РОСІЇ»

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

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

безвихідь, він помітив краплі меду на листку куща й почав злизувати їх. У романі «Анна Кареніна» Толстой зображує чотири шляхи вирішення ситуації, що склалася.

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

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

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

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

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

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



Художня своєрідність роману. «Діалектика душі» героїв

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

У цьому намаганні Толстой схожий на інших видатних письменників-реалістів XIX ст. Проте для нього передовсім важливі не стільки соціальні, скільки філософські аспекти. Якщо Стендаль, Бальзак і Діккенс досліджували насамперед соціальну

дійсність, то Достоевського й Толстого значно більше цікавив внутрішній світ персонажів. Тобто творчість Толстого позначена філософічністю, хоча варто ще раз зазначити, соціальні проблеми в його творах є надзвичайно важливими.

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

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

Чи не найбільшим здобутком літератури ХІХ ст. є її психологізм. Проте якщо в Стендаля це переважно внутрішній монолог, у Бальзака — деталь, у Достоевського — дослідження психології людини в екстремальній ситуації, Толстой зображає діалектику душі — спонтанний рухомий («самодвижущийся») психічний процес.

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

Головна героїня цього твору Анна Кареніна зображена в романі в абсолютно різних іпостасях. Якщо на початку твору це приваблива дружина столичного сановника, упевнена в собі, лагідна, дружелюбна, людина, яка живе в злагоді зі світом, то в кінці роману це вже зовсім інша жінка: вона втратила внутрішню гармонію, привітна й дружелюбна зі сторонніми, вона нестримана й часом навіть



*І. Рєпін. Лев Толстой.
1887 р.*

жорстока з Вронським, Кареніним і, зрештою, сама із собою. На початку роману вона їде наводити лад у чужій сім'ї (Стіви і Доллі Облонських), а згодом зникає спокій у її власній оселі.

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

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

Ще однією особливістю роману є те, що авторська позиція в ньому неприхована, відкрита. Зокрема, її видно в прямих авторських характеристиках: так, у Левіна «розумне, мужнє обличчя»; подібні авторські коментарі до образів Вронського, Доллі, Кіті, Стіви не ви-

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

Письменник майстерно використовує внутрішній монолог. Найяскравіший приклад — монолог Анни перед самогубством, у якому можна виокремити декілька фрагментів. Це спогади про минуле (розмова з Тютюкіним, згадка про Кареніна й Сергійка), думки про це, споглядання навколо себе (бачить п'яного, жебрачку), аналіз стосунків із Вронським. Усе це пов'язано між собою асоціативно: малюючи уявну картину

Nota Bene

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

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

життя з Вронським після отриманого розлучення, Анна згадує Кареніна, бачачи гімназистів, — Сергійка і намагається проаналізувати свої почуття до нього.

Для Толстого внутрішній монолог — це засіб проникнення в духовну таїну людини. З подібною метою цей прийом використовував і Стендаль. Проте Толстой (і це споріднює його з Достоевським) відтворює не стільки логічно впорядковану думку (згадаймо стрункий «математичний» підхід Стендаля до аналізу найтонших порухів душі Жульєна Сореля), а те, що не підвладне розуму, логіці, свідомості як такій, щось туманне й напівсформульоване, тобто те, що перебуває в підсвідомості. За допомогою саме цього прийому йому вдається відтворити той хаос, що панує в душі головної героїні, особливо перед її фатальним кроком.

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

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

Лев Толстой використовує також певні символічні, випереджальні натяки й деталі, що інтригують читача, натякаючи на майбутні трагічні події. Так, загибель працівника залізниці під час приїзду Анни до Москви асоціативно пов'язана з її майбутнім саможубством. І зрештою, те саме можна сказати про маленького чорного чоловічка, який уперше примарився Анні після одужання й переслідував її в останні хвилини життя. Чи не виникають образи майбутнього символічного роману наприкінці сьомої частини:

ЛЕВ ТОЛСТОЙ І МОДЕРНІЗМ

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

«І свічка, при якій вона читала сповнену тривою, обманів, горя і зла книжку, спалахнула яскравішим, ніж будь-коли, світлом, освітила їй усе те, що раніше було в темряві, затріщала, стала меркнути й назавжди погасла»? Зазначимо, що ця алегорично-символічна лінія твору пов'язана насамперед з Анною. Чому? Чи не тому, що її сюжетна лінія пов'язана з Толстим-письменником, а Левіна — з Толстим-філософом?



1. Перші критики роману «Анна Кареніна» докоряли Толстому композиційною недосконалістю твору: зі смертю головної героїні роман, на їхню думку, потрібно було б закінчити. Чи згодні ви з цим?
2. Яка роль епіграфа у творі? Чому перше речення роману іноді називають його «другим епіграфом»? Відповідь аргументуйте.
3. Знайдіть слова, словосполучення та речення, набрані курсивом, та поясніть їхню роль у тексті. Навіщо письменнику знадобилася ця «гра шрифтами»?
4. Чому, на вашу думку, попри тісні родинні зв'язки, Анна й Левін зустрічаються лиш один раз наприкінці роману безпосередньо перед самогубством Анни?
5. Простежте еволюцію духовних шукань Левіна. Чи знаходить він сенс життя? У чому?

ГОЛОВНІ ОБРАЗИ РОМАНУ «АННА КАРЕНІНА»



Образ Анни Кареніної і головний конфлікт роману

Доля Анни Кареніної (утім, як і весь твір) сповнена глибокого драматизму. Ця жінка мала неординарну красу, душевну глибину, незалежність і гідність. Завжди спокійна й розсудлива, уважна дружина, любляча мати, вона раптом відкрила в собі пристрасну натуру. Анна начебто й намагається боротися зі своїм гріховним почуттям до Вронського, та воно виявляється сильнішим за неї.

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

оцінка своєї успішної суперниці, зроблена зневаженою Вронським Кіті.

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

Хто в цій ситуації правий, однозначно відповісти важко (щоправда, може саме цього граф Толстой і прагнув?). З одного боку, якщо вже вищий світ був насправді таким вимогливим до моральності «вершків суспільства», то чому аристократи, які добре знали й навіть не без задоволення пліткували про таємні інтрижки, не зневажали Бетсі Тверську, не кажучи вже про Стіву Облонського? Чому, доки Анна, маючи потаємний зв'язок з Вронським, жила в домі свого законного чоловіка й дотримувалася зовнішніх правил благопристойності, представники вищого світу навіть сприяли їй побаченням із коханцем? І лише після того, як Анна стала жити з Вронським відкрито, ці великосвітські «моралісти» раптом оговталися, прозріли й різко засудили перелюбницю. Причому, з точки зору Бетсі, «неправильність» становища Анни полягала не в подружній зраді, а в її відкритості, в абсолютному небажанні Кареніної хоча б якось приховувати свій гріховний зв'язок, «гроти» за неписаними, але загальноприйнятими для деяких людей їхнього кола «правилами». То зрештою, що ж суспільство й вищий світ засуджують насправді: подружню невірність і порушення материнського обов'язку як такі чи невміння (або небажання) приховувати їх?

Анна не розуміє, чому імітація зовнішньої благопристойності виявилася начебто прийнятною і для самої «постраждалої сторони» — її чоловіка. Вона відчуває, що чоловіка дратує не тільки й навіть не стільки її зв'язок із Вронським (хоча, звісно, для Кареніна це неприємно і вкрай принизливо), скільки відкрите афішування нею цього зв'язку, небажання зберігати хоча б зовнішню благопристойність. А її дратує його «напівправда». Адже, уважає Анна,



Листівка.
Анна Кареніна.
Початок ХХ ст.

якби Каренін ревнував її як зраджений чоловік, нехай навіть убив її чи коханця з ревнощів — то це була б «правда його почуттів». Однак він вимагає не розірвання її зв'язку з Вронським, не покарання її чи Вронського («Якби убив він мене, убив Вронського, — каже Анна про чоловіка, — я б поважала його»), а бодай зовнішньої імітації благопристойності. Тому така позиція чоловіка, з її точки зору, теж є своєрідною брехнею, нещирістю. Отже, здавалося б, Толстой устами Анни Кареніної розвінчує лицемірство й нещирість вищого світу, і це узгоджується з його життєвою позицією зближення з народом, «опрощення», про яку вже йшлося.

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

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

У процесі розгортання сюжету розкривається вся жахлива глибина й невирішуваність конфлікту, який має глибоке коріння. Розумна й спостережлива жінка, Анна виокремлює серед петербурзьких аристократів три кола. «Кареніна, — пише Толстой, — мала друзів і тісні зв'язки в трьох різних колах». Перше — це товариші Олексія Кареніна по службі, до яких вона спочатку ставилася з «почуттям майже побожної пошани». Проте, познайомившись із

ними ближче, утратила до них будь-який інтерес. Адже *«це коло урядових, чоловічих інтересів ніколи, незважаючи на повчання графині Лідії Іванівни, не могло цікавити її, і вона уникала його»*.

Друге коло було те, за допомогою якого Каренін зробив свою кар'єру. У його центрі стояла Лідія Іванівна. Спочатку Анна поважала це коло, навіть мала друзів у ньому. Однак незабаром і цей осередок став нестерпним для неї. Анна цінувала свої зв'язки в цьому гуртку, але після повернення з Москви розірвала їх, усвідомивши, що всі ці люди лицемірні, лише прикидаючись добродесними, а насправді — злі й лицемірні. Вона не змогла спілкуватися з ними після знайомства з Вронським.

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

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

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



Кадр із кінофільму «Анна Кареніна».
У ролі Анни – Тетяна Самоїлова

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

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

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



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

Однозначно визначити роль образу Левіна в структурі роману складно. Більшість дослідників вважає, що в цьому творі два головних героїв: Анна Кареніна та Костянтин Левін. Та й обсяг тексту, присвячений сюжетним лініям цих персонажів, приблизно однаковий. Як зазначалося, образ Левіна з'явився лише в четвертій редакції роману, проте одразу став його важливою частиною. Анна та Левін зустрічаються лише раз, безпосередньо перед її самогубством. І якщо до зустрічі він її засуджував, уважав її вчинок неприпустимим, то після розмови з нею його ставлення до Анни змінилося ледь не на протилежне.

Навіщо Толстой створив образ Левіна? Мабуть, відповідь на це запитання потрібно шукати в сюжетній лінії головної героїні роману. Навіть аби доля Анни склалася інакше: світське товариство не відвернулося б від неї, Каренін погодився б на розірвання шлюбу, Сергій залишився б з нею, вона не народила б позашлюбної дитини від Вронського, — то й тоді навряд чи її проблеми були б вирішені, оскільки Толстой зображує конфлікт не зовнішній, а внутрішній. Анна захотіла абсолютної свободи: бути тільки жінкою і ніким більше — ні матір'ю, ні дружиною (до речі, дружиною Вронського!). Більше того, це питання (саме в такій його постановці) неможливо взагалі вирішити. Жодної щасливої розв'язки тут не існує, і письменник утілив це геніально у своєму творі.

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

Зовнішнє життя Левіна начебто буденне й майже безконфліктне (відмову Кіті вийти за нього заміж аж ніяк не можна порівняти зі зрадою Стіви чи Анни). Суспільство вважає його майже невдахою.

Тому він і сприймає небажання Кіті одружитися з ним як закономірний результат своєї «сірості». *«З погляду рідних він невидна, недостойна партія для чарівної Кіті. — А сама Кіті не може кохати його».*

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

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

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

Проте Левін водночас і не антагоніст Анни. Так, подібним є їхнє ставлення до церкви. Вони втратили віру в того Бога, якого проповідувала офіційна релігія. Однак атеїстами їх назвати не можна, бо в найдраматичніші хвилини свого життя вони подумки зверталися до Бога. Останні слова Анни: *«Господи, прости мені все!»* Перед тим як кинутися під поїзд, вона перехрестилася! Повертається до Бога й Левін. Однак це для нього не Бог церкви, православ'я чи магометанства, а Бог мужика Фоканича, що *«для душі живе. Бога пам'ятає»*. Жити треба для того, щоб укласти в життя, у кожному його хвилину «сенса добра» — ось кінцева мета напружених духовних пошуків Левіна. Цього не було в житті Анни, вона відчувала тільки «зло й безглуздя життя»...

«АННА КАРЕНІНА» — ГЕНІАЛЬНА ПОСТАНОВКА НЕВИРІШУВАНИХ ПИТАНЬ?..

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

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

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

Потрібно звернути увагу на подібність образу Левіна з Л. Толстим. «Автобіографізм образу Левіна безсумнівний, як безсумнівне й те, що його шлях до віри відтворює шлях особистих толстовських пошуків «сили життя», яка знищує «страх смерті».

Думки, які Толстой укладає у свідомість Левіна, його ставлення до селян, природи, суспільного життя, релігії, родини, заняття гімнастикою, катанням на ковзанах нагадують самого автора. Так, Левін — «гімнаст, що підіймає одною рукою п'ять пудів», напрочуд схожий на Толстого, який, за спогадами сучасників, що бували в Ясній Полянці, міг підтягтися на перекладині однією рукою. Та найяскравіша відповідність — це опис косарства Левіна. Письменник передає нам найменші нюанси не лише психологічного стану, а ніби стенографує зміну фізичного почуття. Так точно цей процес могла описати тільки людина, яка була вправним косарем, а саме таким був Толстой. Ім'я героя не випадкове, адже, за наведеною вище думкою Ю. Тинянова, у художньому творі «всі імена говорять». Прізвище персонажа «Левін» безумовно пов'язане з ім'ям Толстого — Лев. Водночас ототожнювати образ Левіна з автором не можна, оскільки він містить лише найзагальніші автобіографічні риси.



**Анна, Левін
і побудова роману**

Плідним є дослідження ролі образів Анни й Левіна як у втіленні авторської концепції та проблематики роману, так і в будові твору. Ці персонажі неначе приречені зустрітися одне з одним: Левін — друг Стіви Облонського, Анна — його сестра, маєтки Левіна та Вронського поряд. Проте зустріч героїв відбулася майже в кінці твору. І саме після розмови Левіна з Анною обидві їхні сюжетні лінії наближаються до завершення: вона йде з життя (частина 7), а він — відроджується для повноцінного життя, знаходячи його справжній сенс (частина 8).

Простежимо «присутність» Анни й Левіна в романі впродовж розгортання його сюжету:

Частина	Анна	Левін
1	Приїздить до Москви примирити родину брата. Знайомиться з Вронським. Їде до Петербурга	Приїздить до Москви зробити пропозицію Кіті. Знайомиться з Вронським. Отримавши відмову, повертається у свій маєток
2	Розвиток роману з Вронським. Вагітність. Перегони	Заняття господарством. Намагання забути Кіті. Розмова з Облонським про долю Кіті, жінок і сім'ю
3	Розмова з Кареніним. Відмова від розриву стосунків з Вронським	Приїзд брата Сергія Івановича. Спроба перебудови господарства: нові стосунки із селянами. Поїздка до Свияжського, який намагався звести Левіна зі своєю родичкою. Розмови про економічний стан країни. Побачив карету, у якій їхала Кіті. Приїзд брата Миколи. Думки про смерть. Від'їзд за кордон
4	Пологи. Хвороба. Спроба самогубства Вронського. Передчуття катастрофи. Сон про чоловічка, що кує залізо. Відмова розлучитися. Від'їзд за кордон	За кордоном перебував у промислових містах, а не в столицях (про це він розповідає Стіві). Зустріч із Кареніним. Примирення з Кіті
5	Перебуває з Вронським за кордоном. Приїзд до Петербурга. Сцена в опері	Весілля. Внутрішнє незадоволення сімейним життям. Смерть брата Миколи
6	У маєтку Вронського. Приїзд Доллі. Розмова з нею про дітей. Сварка з Вронським за затримку на виборах. Рішення їхати до Москви з Вронським. Прохання до Кареніна про розлучення	У маєтку. Гості. Сварка з Васею. Вибори. Зустріч із Вронським. Приїзд у Москву для пологів Кіті
7	Зустріч із Левіним і розмова з ним. Сварки з Вронським. Передчуття катастрофи. Телеграми. Видіння маленького чоловічка. Самогубство	Спроба вести інтелектуальне життя в Москві. Зустріч і розмова з Анною. Пологи Кіті. Суперечливе враження від народження сина
8		Сергій Іванович їде до Левіна в село. Питання віри. Роздуми про сутність смерті. Внутрішній розлад. Близькість до самогубства. Роздуми про сенс життя. Гроза. Примирення із самим собою



Одним із головних персонажів роману є граф Олексій Вронський, багатий і красень. Проте автор постійно «приземлює» свого персонажа, привносячи до його образу непритаманні для традиційного «героя-коханця» риси, наприклад неодноразові згадки про облісіння: *«Вронський справді передчасно починав лісити... і, насунувши кашкет на лисину, вийшов і сів у коляску»*.

Прізвище «Вронський» є не випадковим, його використав О. Пушкін у нарисі «На розі маленької площі», що став одним із джерел роману (пишучи «Анну Кареніну», Толстой перебував під сильним впливом творчості Пушкіна). Обставини життя, зовнішність, характер Вронського, а також його сюжетна лінія можуть бути співвіднесені з традицією зображення героїв «світських повістей» 30-х років XIX ст.

Олексій Вронський був вихованцем Пажеського корпусу. Він не знав сімейного життя, рано залишився без батька, шанував матір, проте не любив і не поважав її через численні романи й легковажний світський спосіб життя. У такому ставленні до матері його антиподом був Левін, який асоціював повагу до сімейного життя з повагою до матері: *«Левін ледве пам'ятав свою матір. Поняття про неї було для нього священним спогадом, і майбутня дружина його мала бути в його уяві повторенням того чарівного, святого ідеалу жінки, яким була для нього мати»*.

Серед товаришів по службі в елітному гвардійському полку Вронського вважали бездоганно чесною та порядною людиною. Недаремно ж *«квартира Вронського завжди була пристановищем усіх офіцерів»*. Він навіть мав «романтичну» репутацію, оскільки ще в дитинстві врятував жінку, яка тонула, а потім хотів віддати свій статок братові й до зустрічі з Анною дійсно відмовлявся на його користь від більшої частини своїх прибутків.

Однак, попри цілісність натури, доброту, мужність і шляхетність, Вронський — людина неглибока, практично позбавлена серйозних інтелектуальних запитів. Йому притаманні типові для великосвітської «позолоченої молоді» (*Л. Толстой*) шаблонні уявлення про життя й «кодексне» ставлення до людей. Вронський уважав смішними й застарілими щирі вчинки й почуття, родинний затишок і міцність сім'ї, цнотливість і подружню вірність, а чи не найсмішнішою постаттю для нього є зраджений чоловік (це проявляється спочатку презирливим ставленням Вронського до Олексія Кареніна). А щодо людей нижчих суспільних прошарків, то представникові «позолоченої молоді» вони взагалі видаються не гідними будь-якої уваги. Так, ці якості героя проявилися у взаєминах з Кіті Щербацькою, почуттями якої Вронський свідомо грався задля насолоди спостерігати силу свого впливу на недосвідчену дівчину, але не маючи серйозних намірів і не переймаючись ані її почуттями, ані тим більше репутацією.

Проте під впливом кохання до Анни Вронський змінюється: окрім сильного почуття, у ньому проявляються щирість і здатність до жалю й співчуття. Враження від зустрічі з Анною діє на нього майже стихійно, і *«на обличчі Вронського, завжди такому твердому й незалежному»* з'явився *«вираз розгубленості й покірності, схожий на вираз розумного собаки, коли він у чомусь винен»*.

Вронський їде за Анною до Петербурга, усюди переслідуючи її й домагаючись зближення. Поступово його почуття переростає в справжнє кохання. Водночас в Олексії для Анни також було щось стихійне й навіть жахливе, незалежне від розуму й волі, про що свідчать описи Толстим їхнього першого знайомства під час трагічної загибелі залізничного робітника або раптової появи Вронського з п'яними дорогою до Петербурга. Толстой постійно підкреслює в зовнішності Вронського якісь риси, що насторожують уважного читача, наприклад звичку, посміхаючись, *«виставляти густі зуби»* (варіант — *«гострі зуби»* тощо). Тож хижий вираз обличчя Вронського, згадуваний упродовж роману неодноразово, є важливим елементом у розумінні цього образу й авторського задуму взагалі. Можливо, це сліди найперших варіантів роману, де диявольська сила забороненого кохання порівнювалася з християнським смиренням зрадженого чоловіка, який усе-таки перемагав «звіра».

У сцені побачення Вронського з Анною прямо вказується на його подібність з убивцею, який схилився над своєю жертвою. Безпосередньо з цим епізодом пов'язаний інший, — перегони, коли Вронський, який за довголітню звичкою егоїстично думав винятково про себе, через недбалість і необережність спричинив загибель своєї улюбленої кобили Фру-Фру. Цей епізод має символічне значення, оскільки для сучасників Толстого кличка коня асоціювалася з назвою французької мелодрами Мейлока *«Frou-frou»* (1870), героїня якої загинула внаслідок зради чоловікові.

Зблизившись з Анною, Вронський був задоволений цією ситуацією, яка не вимагала від нього яких-небудь рішень або змін у житті, тим більше, що любов відволікла його від честолюбних планів. Однак народження позашлюбної дочки, хвороба Анни й, головне, прощення її чоловіка змусили Вронського побачити у вчинку зневаженого ним Олексія Кареніна, який пробачив зраду дружині, *«щось вище і навіть недоступне йому в його світогляді»*. Окрім того, Вронський *«почував усю тяжкість свого і її (Анни. — Авт.) становища, усі труднощі при тій виставленості для очей усього вищого світу, у якій вони перебували»*. Його, як і Анну, починає мучити необхідність *«приховувати своє кохання, брехати й обманювати; і брехати, обманювати, хитрувати й завжди думати про інших тоді, коли пристрасть, яка зв'язувала їх, була така сильна, що вони обоє забували про все інше, крім свого кохання»* і це отримує їхні стосунки.

Складні трагічні обставини ще сильніше змінили графа Вронського. Розпач від втрати коханої, підсвідоме моральне приниження спонукають його до спроби самогубства, після якої коханці знову помирилися й поїхали після відставки Вронського до Італії, а потім — у його маєток. Спільне життя з Анною не поглинає всіх інтересів цього чоловіка: він захоплено й успішно займається перебудовою свого господарства на європейський лад (ще один удар Толстого по «західницьких» настроях у Росії), бере участь у дворянських виборах, усіяко відстоює свою незалежність і волю. Незважаючи на сильне почуття, жалість і увагу до Анни, він не може цілком зрозуміти ані її страждань, ані всієї складності її двозначного становища, і це призводить до частих сварок, взаємного роздратування, відчуження і зрештою загибелі головної героїні. Вронський надзвичайно важко переживає її смерть, він морально зломлений і вирішує поїхати добровольцем до Сербії з неприхованим бажанням загинути. Таким у загальних рисах є образ того, задля кого Анна зважилася на зміну своєї долі й померла багатомисною.

Проте чи не найголовнішою є ще одна метаморфоза Вронського. Цей блискучий красень, який донедавна ставився до сім'ї, подружніх стосунків і сімейних людей зверхньо й навіть із неприхованим презирством, раптом сам дуже захотів створити сім'ю...

Недаремно ж Толстой казав: «Для того, щоб твір був гарним, треба любити в ньому головну, основну думку. Так, у «Анні Кареніній» я люблю думку сімейну». Що ж це таке — «думка сімейна»?



1. Знайдіть персонажів і сюжетні лінії, що не мають безпосереднього зв'язку з історією Анни. Поясніть їх роль. **2.** Доберіть цитати, які характеризують образ Анни Кареніної найяскравіше. Чому саме вони привернули вашу увагу? **3.** Підготуйте розгорнуту розповідь про Анну Кареніну за планом: соціальний стан і матеріальне становище; причини шлюбу з Кареніним і стосунки з ним після одруження; причини подружньої зради і стосунки з Вронським; ставлення до дітей; причини самогубства. **4.** Прослідкуйте, як змінюється ставлення персонажів роману до Анни Кареніної. **5.** Знайдіть у романі місця, де Анна говорить про своє ставлення до чоловіка, Вронського й дітей. Чи змінюється воно протягом роману? **6.** Порівняйте душевний стан, стосунки із суспільством, ставлення до життя Анни Кареніної на початку і наприкінці роману. Як ви вважаєте, якби Анна могла зазирнути в майбутнє і дізнатися, до чого призведе її захоплення Вронським, чи піддалася б вона своїй пристрасі, чи знайшла б у собі сили протистояти їй? **7.** Образ Левіна з'явився тільки в четвертій редакції роману. Навіщо він знадобився письменнику? Яку роль він відіграє в романі? **8.** Складіть план характеристики образу Левіна й доберіть до неї цитати. **9.** У чому полягає принципова різниця між пошуками щастя в Левіна й Анни Кареніної? Хто з цих образів реалістичніший і чому? **10.** Чи можемо ми назвати образ Левіна автобіографічним? Яку позицію займає Толстой у творі, яку роль відіграє? Порівняйте її з роллю тих письменників, чію творчість ви вже вивчали раніше.

ДУМКА СІМЕЙНА В РОМАНІ «АННА КАРЕНІНА»

Проблема сім'ї — одна з визначальних у духовних пошуках Л. Толстого і, зокрема, в романі «Анна Кареніна». Зауважимо, що «думка сімейна» хвилювала письменника ще в романі-епопеї «Війна і мир», але там вона була складовою «думки народної», бо події твору розгортаються на тлі французько-російської війни 1812 р. Натомість в «Анні Кареніній» саме тема сім'ї є тим стрижнем, що з'єднує всю сюжетну конструкцію твору від центру до периферії. Навіть такі, по суті, епізодичні персонажі, як Сергій Кознишев, важливі для розкриття центральної теми роману — «думки сімейної» (цей персонаж не наважується одружитися з Варєю, оскільки боїться, що сімейне життя зажадає від нього руйнування звичного світу книжкових формул, у якому він живе).

Не випадково, починаючи вже з першої редакції, головна героїня була заміжною жінкою з вищого суспільства. Причину трагедії Толстой спочатку вбачав саме в Анні, але в процесі роботи над романом погляди автора на героїню та її чоловіка дещо змінюються. Доля Анни Кареніної замальована як безвихідно трагічна. А Олексій Каренін поступово набуває відразливих рис і починає нагадувати не людину, а якусь машину, хоча читач і співчуває його горю.

Письменник не лише відтворив життя суспільства, а й зобразив основні «моделі» сімей, що існували в ньому. Тому дехто з критиків убачає в першій фразі роману ще один епіграф до нього. Можна сказати, що ці слова — афористично виражена основна думка твору: *«Усі щасливі родини схожі одна на одну, кожна нещаслива родина нещаслива по-своєму»*.

Для підтвердження цієї думки автор розповідає про родину Стіви Облонського. Уже на початку твору подано коротку, але глибоку її характеристику: *«Усі члени родини і домочадці відчували, що нема смислу в їхньому співжитті і що на кожному заїзді люди, які випадково зійшлися, більше зв'язані між собою, аніж вони, члени родини й домочадці Облонських»*. Для самого Стіви сім'я — зовнішня оболонка, необхідна частина суспільного устрою. Показові його міркування про те, що не може ж він насправді бути вірним своїй дружині. Він розкаювався не в тому, що зрадив її, а *«тільки в тому, що не вмів краще приховати це від дружини»*. Однак Облонський не позбавлений і позитивних рис: він добрий, чесний і *«почуває вагу свого становища й поважає дружину, дітей і себе самого»*. Коли дружина прощає його, Степан Аркадійович відчуває щастя й радість, його світ знову набув стабільності. Найімовірніше, згодом усе буде так, як і раніше, хіба що він, дійсно, буде ретельніше приховувати свої захоплення. Дуже влучно характеризує розуміння родини й ставлення до подружньої вірності таких людей, як Стіва, його сестра

Анна в бесіді з Доллі: *«Я знаю таких людей, як Стіва, як вони дивляться на це... Ці люди роблять невірності, але своє домашнє вогнище і дружина — це для них святиня. Яюсь у них ті жінки залишаються в зневазі й не заважають родині. Вони якусь риску проводять непрохідну між родиною і цим. Я цього не розумію, але це так».*

Родина Кареніних представляє інший тип стосунків. Доллі згадує, що коли вона перебувала в Петербурзі в Кареніних, *«їй не подобався самий дім їх; щось було фальшиве в усьому складі їхнього родинного побуту».* Хоча Каренін — абсолютно інший тип людини, аніж Стіва, їхнє розуміння родини багато в чому подібне. Для Олексія Олександровича Кареніна сім'я — це не тепло родинного вогнища чи довірливі стосунки між її членами, а передовсім офіційно узаконена форма відносин.

Дізнавшись про почуття Анни й Вронського, Каренін *«почував себе безсилим»* щось змінити, *«він знав наперед, що всі проти нього і що йому не дадуть зробити те, що здавалося йому тепер таким природним і добрим, а примусять зробити те, що позане, але їм здається належним».* Цей яскравий факт підтверджує, що він живе в системі суспільних умовностей і норм. Не можна сказати, що це зовсім погано, адже він по-своєму дбав про майбутнє Анни, Сергійка й своє. Проте рішуча й радикальна Анна настільки несхожа на свого поміркованого чоловіка, наскільки різними є їхні уявлення про життя. Звісно, за такої різниці між цими людьми їхня сім'я трималася, мабуть, на певному ритуалі, зовнішній видимості, що й відчула Доллі, для якої сенс життя — родина й насамперед діти. Можна сказати, що Каренін, який живе не почуттями, а тільки розумом, — один із «гвинтиків» державного механізму. Тому сімейна драма Анни набуває глибшого змісту, адже йдеться про зіткнення живої людської душі із системою суспільних устоїв. Особиста драма героїні набуває певного соціального «присмаку».

Отже, навряд чи родина Кареніних міцніша й щасливіша, аніж сім'я Стіви й Доллі Облонських. Адже сімейний корабель Облонських усе-таки витримав життєвий шторм. Можливо, завдяки тому, що їхня сім'я тримається на материнській самопожертві Доллі.


Відчайдушна спроба Анни й Вронського створити родину закінчується крахом. Варто зазначити, що Вронський позбавлений єдності й узгодження всіх інтересів, оскільки для нього родина й справа — це абсолютно різні речі. Однак таке поєднання всіх інтересів є характерною рисою улюблених героїв Толстого, яким він довіряє висловлення власних поглядів на життя.


На думку письменника, задля створення міцної сім'ї чоловіка й жінку, окрім широкого кохання, мають пов'язувати ще й спільні інтереси. Вронський же, хоч і широко кохає Анну, проте відкриває їй лише частину своєї душі. У такому випадку створити щасливу родину

неможливо. Для більшості героїнь Л. Толстого ідеальна родина — це щире й спільне щастя. Тому трагедія Анни Кареніної у своїй основі є саме сімейною, адже її ідеал — це кохання безкомпромісне й усеохоплююче. Переконавшись, що для неї надії на таке почуття немає, і водночас не вбачаючи сенсу в іншому житті, вона гине.

Інший шлях для вирішення подібної ситуації намагається знайти в романі Костянтин Левін. Однак, ставши щасливим сім'янином, він водночас переживає трагедію, що змушує його не раз думати про самогубство. І лише сильний переляк, щире переживання за дружину й сина, які потрапили в грозу, неначе стають тим поштовхом, який яскраво засвідчив, що сім'я й долі всіх її членів стали сенсом його життя. Для нього, як і для автора твору, будувати свою родину — це будувати життя.

Недаремно наприкінці роману Левін виражає своє головне моральне відкриття, суголосне з позицією Льва Толстого: *«Усе моє життя, незалежно від того, що може трапитися зі мною, має безсумнівний сенс добра, який я владен укласти в нього!»*

 **1.** Визначте всі сюжетні лінії роману «Анна Кареніна» та знайдіть, де вони перетинаються. **2.** Визначте родинні стосунки між персонажами роману. Чи можна стверджувати, що шанс створити справжню сім'ю мають лише ті герої, які з дитинства всотали в себе родинні цінності? Відповідь аргументуйте. **3.** До якого літературного напрямку належить творчість Л. Толстого? Відповідь аргументуйте. **4.** Які родини в романі ми можемо назвати щасливими, а які — нещасними? У чому Толстой убачає витoki родинного щастя чи нещастя? Чи погоджуєтеся ви з ним? Відповідь аргументуйте. **5.** Чи можна стверджувати, що роман Л. Толстого «Анна Кареніна» є художнім дослідженням сімейних стосунків? **6.** Складіть цитатні плани історії сімейних стосунків родин Кареніних, Облонських, Щербацьких, Вронських і Левіних. Чи можна стверджувати, що для кожної з них сім'я є основою людського буття? Відповідь аргументуйте. **7.** Чи можна стверджувати, що самотність героїв у романі викликана руйнуванням зв'язків між людьми в родині й суспільстві? **8.** Знайдіть у романі «Анна Кареніна» алегоричні й символічні образи та сцени. З ким із героїв роману вони зазвичай пов'язані? З якою метою автор їх використав? Яке смислове навантаження вони несуть? Чи вони прикрашають твір, чи, навпаки, заважають його сприйняттю? **9.** Проаналізуйте останній монолог Анни перед самогубством. Що стало останньою краплею, яка переповнила чашу її терпіння і штовхнула в обійми смерті? Чи був у Анни інший вихід?

 **10.** Складіть план порівняльної характеристики образів Кареніна й Вронського, доберіть до неї цитати. Чи можна стверджувати, що причина трагедії Анни в тому, що на її шляху трапилися недолугі чоловіки? Відповідь аргументуйте. **11.** Порівняйте поведінку героїв на початку та наприкінці твору. Чи вмотивована її зміна? До кого з героїв роману ми можемо застосувати вираз «діалектика душі»? Чому? **12.** Роман «Анна Кареніна» часто екранізують. Спробуйте створити власний сценарій кінофільму. Кого з відомих акторів ви б запросили на головні ролі, якому режисеру довірили б екранізацію? **13.** Напишіть есе на тему «Хто з героїв Л. Толстого мені найближчий і чому?».

ТРАДИЦІЙ ТА НОВАТОРСЬКИ ЗРУШЕННЯ В ПОЕЗІЙ середини — другої половини ХІХ ст.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОВІДНИХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ ПОЕЗІЙ СЕРЕДИНИ ХІХ ст.

Замайорить колись крилатий стяг поезій
над сивим черепом нездарного ума.

П. Верлен

Різні роди й навіть жанри літератури мають «свою історію», періоди злетів і занепаду. Так, доба романтизму була епохою розквіту лірики (Дж. Байрон, Г. Гейне, А. Міцкевич, ранні О. Пушкін, М. Лермонтов, Т. Шевченко та ін.). Доба реалізму — це період безумовного домінування прози, великих епічних форм, зокрема соціального роману, а доба раннього модернізму позначена відродженням інтересу до лірики, а також драми, хоча й у нових її реалізаціях. Такий розподіл є досить умовним, адже тимчасова перевага одних жанрів зовсім не означає абсолютного зникнення інших.



Реалізм і «пізній романтизм» у поезій середини ХІХ ст.

У літературі середини ХІХ ст. все більшої сили набирав реалізм. Саме тоді на літературній вершині творчого злету перебували Стендаль, Бальзак, Діккенс, Достоевський, Толстой, які були «власителями дум» своєї доби. Усі вони були творцями передовсім великих епічних полотен: романів, епопей.

Цей період не був епохою злету поезій, особливо якщо йдеться про поезію реалістичну. Етичні й естетичні засади реалістичної, соціально спрямованої лірики втілилися передовсім у творчості видатного російського поета, «співця страждань народних» **Миколи Некрасова**. Відоме його гасло: «Поетом можеш ти не бути, громадянином бути мусиш».

Картина провідних шляхів розвитку поезій середини ХІХ ст. буде неповною, якщо не згадати романтичну лірику. Це був період «пізнього романтизму», до якого належить поезія французького

Ad Fontes

На відміну від прози, лірична поезія в європейських та американській літературах і в епоху реалізму залишалася переважно романтичною... Від цієї «норми» літературного процесу епохи реалізму істотно відхиляється хіба що російська поезія, у якій справді розвинулася реалістична течія, представлена передусім М. Некрасовим і його школою.

Д. Наливайко

Ш. Бодлера, американця В. Вітмена, які не лише увіччали своєю творчістю розвиток романтичної традиції, а й передбачили настання нової, модерністської епохи, а також росіянина **Федора Тютчева**. Так, модерністи вважали **Шарля Бодлера** своїм попередником, а **Волг Вітмен** універсальністю та масштабами поетичного мислення пов'язаний із філософією трансценденталізму.

Російський пізній романтик Ф. Тютчев змальовував трагізм людського життя на тлі універсальності буття Всесвіту й природи. Його ліриці притаманна глибока філософічність. Він, зокрема, розробляв тему самотності людини у світі й принципової неспроможності людей зрозуміти одне одного. «*Як серцю висловити себе? Як іншому збагнути тебе?*» — запитую поет в одній зі своїх програмових поезій із показовою назвою «Silentium» (дослівно з латини — «Мовчання»). Він порушив проблему відчуження й самотності людини у світі — одну з основних у літературі майбутнього — ХХ ст.



Принципи «чистого мистецтва» в поезії

У середині ХІХ ст. стара теорія «чистого мистецтва» («мистецтво для мистецтва») відома ще від античних часів, отримала нове дихання. У Франції її прихильники — поети **Шарль Леконт де Ліль** (1818–1894), **Теофіль Готьє** (1811–1872), **Жозе-Марія де Ередіа** (1842–1905), **Теодор де Банвіль** (1823–1891) — об'єдналися в групу «**Парнас**» й надрукували три збірки «**Сучасний Парнас**» у 1866, 1871 і 1876 рр. Уже сама назва цього угруповання свідчить про небажання його учасників порушувати соціальні проблеми, притаманні реалізму. Адже в давньогрецькій міфології Парнас — це гора, де перебували Аполлон і Музи, які служили тільки високому мистецтву. Водночас парнасців не влаштовував і емоційний суб'єктивізм романтиків, які звеличували творчу розкутість митця (атрибутом якої, як ви вже знаєте, часто була принципова незавершеність, «геніальна хаотичність» художніх творів). Парнасці ретельно «шліфували» кожний твір, кожен його рядок, кожне слово, а також активно використовували культурні надбання попередніх епох і особливо захоплювалися ремінісценціями¹.

Від романтизму парнасці успадкували його прагнення до екзотики, неприйняття сучасного їм світу, осілювання страждання й самотності. Утім, їхній песимізм позбавлений бунтівної сили романтизму. Художня досконалість творів, прагнення відкривати нові поетичні обрії перетворили творчість парнасців на визначне художнє явище. Щоправда, іноді їм дорікали, що їхня поезія неемоційна, «холодна». «То й що ж. — відповідали вони на такі закиди, — адже мрамур античних статуй теж холодний, але попри це вищої краси людство не знало».

¹ *Ремінісценція* (від латин. *reminiscentia* — спогад) — риси, що наводять на спогади про інший твір мистецтва.

З презирством ставлячись до моралізаторства деяких творів реалізму, вони стверджували, що висока моральність притаманна винятково високому мистецтву (сліди цієї естетичної установки ми згодом побачимо у творчості **Оскара Уайльда**, який стверджував: «Немає книжок моральних або неморальних. Є книжки добре написані або погано написані. Ото й усе»). Одним із найавторитетніших парнасців був **Т. Готье**, який з викликом заявив: «Прекрасним є лише те, що нікому й нічому не служить, а все корисне — потворне», а чи не найталановитішим із них вважався **Ш. Л. де Ліль**, небезпідставно проголошений «королем поетів».

У Росії принципи «чистого мистецтва» сповідував **Афанасій Фет (Шеншин)**. Його бачення ролі мистецтва було діаметрально протилежним позиції «поета-громадянина» М. Некрасова. Тому в тогочасній російській поезії визначалися два спрямування: «некрасовське» (громадянська лірика) і «фетівське» (інтимна лірика). Афанасій Фет — надзвичайно тонкий і віртуозний лірик. Деякі його твори написані так майстерно, що їх можна читати не лише від початку до кінця, а й у зворотному порядку майже без утрати сенсу! Ось, наприклад, його шедевр, у якому немає жодного дієслова:

Шепіт... Ніжний звук зітхання...

Солов'їний спів...

Срібна гра і колихання

Сонних ручаїв.

Ночі блиск... Тремтіння тіней...

Тіні без кінця...

Ненастанні, дивні зміни

Милого лиця...

У хмаринках — пурпур рози.

Відблиск янтаря...

І цілунок пал, і сльози,

І зоря, зоря!

Переклад М. Рильського

Такими є найзагальніші штрихи до портрета дуже непростого й розмаїтого періоду розвитку світової поезії — середини ХІХ ст.

Nota Bene ГРУПА «ПАРНАС» І УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ

На початку ХХ ст. українські поети почали шукати нові шляхи розвитку літератури, орієнтуючись на кращі світові зразки. Так, група «неокласиків» і, зокрема її очільник Микола Зеров, звернули пильну увагу на творчість «парнасців». Як поетичний маніфест звучить його вірш «Pro domo», у якому названі згадані нами імена французьких поетів:

Яка ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий
смак,

Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!
Що не митець, то флегма і

сіряк,
Що не поет — сентиментальна
кваша...

О ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не загруз у твані неборак.
Класична пластика, і контур
строгий,

І логіки залізна течія —
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередія,
Парнаських зір незахідне

сузір'я
Зведуть тебе на справжні
верхогір'я.



МИКОЛА НЕКРАСОВ

(1821–1877)

Некрасов як поет має стояти слідом за Пушкіним і Лермонтовим.

Ф. Достоевський

Микола Некрасов народився 28 листопада 1821 р. в м. Немирові (нині Вінницька обл.), де квартирував полк, у якому служив його батько, поручик Олексій Некрасов. Свого часу привабливого офіцера покохала варшав'янка Олександра Закревська, добре освічена донька багатого орендатора земель на Херсонщині. Батьки не погоджувалися віддати її заміж за небагатого військовика. Однак, попри їхню незгоду, шлюб Некрасова й Закревської відбувся, хоча й не став щасливим. Ця ситуація нагадує перше одруження Катерини Іванівни, дружини Мармеладова, героя роману Ф. Достоевського «Злочин і кара». Микола дуже любив матір, яка передала йому любов до мистецтва, уміння цінувати красу, свій особливий світогляд (поляки, навіть лояльні до російського самодержавства, дещо по-іншому сприймали ситуацію в імперії, аніж росіяни). Згодом М. Некрасов говорив про неї як про жертву грубого й темного оточення. Крім того, тепло спогадів про матір відізналося в його творчості співчуттям до *«руської доли жіночої»*, адже — *«тяжкої серце не зна!»*. І взагалі думка про жіночу долю назавжди залишиться в поезії Некрасова, він повертатиметься до цієї теми і в ліриці, і в сатирі, і в поемах (окрім хіба що сатиричних). Мало хто з поетів усього світу для оспівування дружин і матерів зробив так багато, як нібито суворий і «черствий» представник «музи помсти й смутку».

Дитинство Некрасова пройшло в родовому маєтку в с. Грешнево Ярославської губернії, куди батько переселився після виходу у відставку. Велика сім'я (Некрасов мав 13 братів і сестер!), занедбане господарство й низка судових процесів щодо володіння маєтком змусили офіцера-відставника піти працювати урядником. Під час роз'їздів він часто брав із собою Миколу. Приїзд урядника до села завжди означав щось сумне або трагічне: збирання з бідних людей недоїмок чи похорон. Усе побачене глибоко запало в душу майбутнього «співця страждань народних».

З 1832 по 1837 р. М. Некрасов навчався в ярославській гімназії, керівництво якої недолюблювало його за сатиричні вірші. Батько мріяв про військову кар'єру для сина, тому в 1838 р. Микола поїхав до Петербурга, аби записатися в дворянський полк. Однак майбутнього поета приваблювала не військова, а літературна діяльність. Незважа-

ючи на погрози батька залишити його без матеріальної підтримки, він поступив на філологічний факультет університету як вільний слухач.

Як і очікувалося, для студента в столиці почалася страшна матеріальна скрута: «Рівно три роки, — писав він згодом, — я відчував себе постійно голодним. Неодноразово доходило до того, що я ходив до одного ресторану на Морській, де дозволяли читати газети, навіть коли відвідувач нічого не замовляв. Візьмеш, бувало, для годиться газету, а сам підсунеш собі тарілку з хлібом і їси». Отже, ставши вже визнаним поетом, Некрасов описував горе народне, зокрема й голод, відчувши всі негаразди життя на власному досвіді. Недаремно Ф. Достоєвський сказав про витоки своєрідного світогляду й навіть певною мірою поезики Некрасова так: «Це було поранене на самому початку життя серце; і ця невилгою рана була виток і джерелом усієї його жагучої, страждальницької поезії на все наступне життя».

Проте завдяки твердому характеру й невтомній працьовитості справи Некрасова незабаром налагодилися: він давав уроки, писав статті до газет, складав дитячі абетки й казки у віршах під псевдонімом Перепельського, ставив водевілі на Александринській сцені.

А в 1840 р. опублікував збірку своїх віршів «Мрії та звуки». Назвати своє прізвище автор не наважився, підписавшись двома першими літерами свого імені та прізвища, як вони звучать російською мовою «Николай Некрасов» — «Н. Н.». І, мабуть, така пересторога була зовсім не зайвою, оскільки авторитетний тоді критик Віссаріон Белінський відгукнувся про цю збірку вкрай негативно, дорікнувши дебютантові «знайомими і затертими почуваннячками» (в оригіналі — «чувствованьями»), «загальними місцями, гладенькими віршиками». Суворі критика цієї поетичної «проби пера» була справедливою. Проте молодому поетові, який до того ж мав неабияке почуття власної гідності, необхідно було виявити непересічний характер і силу волі, аби продовжувати літературну

Ad Fontes

20-річний Микола Гоголь розпочинав як поет, підписавши ідилію «Ганс Кюхельgarten» псевдонімом В. Алов. Однак він негайно викупив нерозпродані примірники книжки. Об'єднавши свої написані вірші в невелику збірку під назвою «Мрії та звуки», вільний слухач Петербурзького університету Микола Некрасов відніс їх до Василя Жуковського, щоб той висловив свою думку. Поет попросив навідатися за три дні. Некрасов прийшов і почув, що з усієї збірки лише два вірші варті уваги: «Якщо ви хочете друкувати, то видайте без імені, згодом ви напишете краці, і вам буде соромно за ці вірші». Некрасов видав збірку, підписавши її ініціалами «Н. Н.». Зрозуміло, що критики відгукнулися так, як і передбачив Жуковський, отож Некрасов теж забрав із книгарень решту накладу і спалив свої перші «Мрії». Ось чому «Ганс Кюхельgarten» та «Мрії та звуки» стали бібліографічною рідкістю.

І. Артемчук

діяльність. Микола Некрасов невпинно працював над удосконаленням своєї письменницької майстерності й був справедливо винагороджений, ставши одним із кращих російських поетів. Адже згодом його ім'я поставлять поруч з іменами Пушкіна й Лермонтова (див. епіграф до цього розділу).

На початку 1840-х років Некрасов став співробітником авторитетного в Росії журналу «Отечественные записки». А з 1868 р. він очолював це видання й забезпечив йому нечуваний успіх у читача, учетверо збільшивши наклад. У цьому часописі друкувалися українські письменники Г. Квітка-Основ'яненко та Є. Гребінка. Некрасов поміщав в очолюваних ним часописах твори Т. Шевченка. У 1843–1846 рр. поет видав кілька збірок, у одній з яких («Петербурзький збірник») було надруковано повість «Бідні люди» Ф. Достоевського. Отже, один геній російської літератури допоміг іншому знайти дорогу до читача.

Микола Некрасов працював з повною самовіддачею — перед кожним випуском журналу перечитував тисячі сторінок тексту. Його працездатність була не меншою, аніж у О. де Бальзака чи Е. Золя. «Бувало, замкнуся, запалю свічку і пишу, пишу, — згадував Некрасов про цю титанічну роботу, — мені траплялося писати без відпочинку більше доби... Вогні горять, не знаєш, чи день, чи ніч; приляжеш на годину-другу — і знову те саме». До того ж ця працелюбність множилася на безумовний редакторський талант. Некрасов зробив ставку не на фінансовий бік справи (урізання гонорарів, економію на послугах друкарні), а на талант авторів і новизну їхніх ідей. Розрахунок був точним — такою популярністю, як його часописи, не користувалося жодне періодичне видання Росії: їх наклади росли, а отже, зростали й прибутки видавців. Не дивно, що наприкінці 1846 р. Некрасов і Панаєв придбали журнал «Современник», заснований О. Пушкіним. Протягом 1847–1866 рр. Некрасов був його редактором і видавцем.

Коли ж у 1866 р. з політичних міркувань журнал було закрито, М. Некрасов разом зі своїм колишнім опонентом А. Краєвським

А В ЦЕЙ ЧАС В УКРАЇНІ...

Наляканий вільнолюбними настроями в суспільстві, царський уряд Російської імперії вирішив нанести підступний удар по самостійницьким прагненням України. 18 липня 1863 р. був оголошений сумнозвісний Валувєвський циркуляр (від прізвища міністра внутрішніх справ П. Валувєва), яким наказувалося призупинити видання всіх книжок «малоросійською» (тобто в тогочасній імперській термінології — українською) мовою, окрім творів красного письменства. Переконавання, що «никакого малоросийского языка не было, нет и быть не может», були твердою позицією цього міністра. Цар «височайшим повелінням» підтримав цей шовіністичний антиукраїнський документ. Некрасов ще раз продемонстрував свою громадянську мужність, виступивши проти його запровадження.

редагував «Отечественные записки», які стали такими ж популярними, як і «Современник».

Проте незаперечний талант редактора, яким володів Некрасов, не заважав розквіту й виявленню його власного поетичного хисту. Так, у 1847–1866 рр. він створив ліричні вірші, поеми й цикли віршів про міських бідняків («*На вулиці*», «*Про погоду*»), народну долю («*Незжата смуга*»), селянське життя («*Селянські діти*», «*Забуте село*», «*Орина, мати солдатська*», «*Мороз, Червоний Ніс*»). При цьому поет створив оригінальний, не подібний на жодний інший стиль. Його мова часто наближалася до простонародної й була пересипана словами й висловами, «зірваними з народних уст». Улюблений розмір його творів — «плакучий дактиль» — допомагав створити сумний настрій, що так відповідав тематиці «страждань народних». У зображенні повсякденного побуту міських низів (Некрасов — один із перших у світовій літературі «поетів міста»), селянських буднів, жіночої долі та світу дитинства митець звертав особливу увагу на несправедливість і людські страждання.

Однак, незважаючи на те, що більшість творів поета присвячена зображенню найпохмуріших картин народного горя, основний настрій його творчості, безсумнівно, є оптимістичним. Поет не знічується перед скорботною дійсністю, а сміливо вступає в бій із темними силами. Він вірить у перемогу справедливості, у те, що Росія стане «вільною, гордою і щасливою».

У період суспільного піднесення 1850–1860 рр. і відміни кріпосного права в Росії творчість Некрасова досягла найбільшого розквіту. Були опубліковані програмові твори «*Поет і громадянин*», «*Роздуми біля парадного під'їзду*», а також поема «*Коробейники*». Тоді ж він потоваришував із дуже авторитетними в демократичних колах тогочасної Росії письменниками й літературними критиками М. Чернишевським і М. Добролюбовим, яких також залучив до роботи в «Современнике».

У 1862 р. Некрасов побував у рідних краях — селах Грешневому й Абакумцевому. Свої враження він утілює у поемі «*Лицар на го-*

Nota Bene

«Урбаністичні мотиви розроблені М. Некрасовим широко й розмаїто. У художньому втіленні цієї теми він випередив поетів-сучасників і провістив «міську» поезію початку ХХ ст.» Це було відзначено ще В. Брюсовим, який високо оцінив заслугу М. Некрасова в цій царині: «Після Пушкіна, Достоевський і Некрасов — перші в нас поети міста...» Французький дослідник Ш. Корбе в книжці «Некрасов як людина й поет» пише, що Некрасов був, зокрема, попередником Шарля Бодлера.



Обкладинка до збірки поезій М. Некрасова



І. Крамської. Портрет
М. Некрасова. 1878 р.

дину» (1862). Тоді ж він придбав садибу Карабіха, неподалік Ярославля, куди приїжджав щоліта, проводячи час на полюванні та спілкуючись із друзями з народу.

В останні роки життя поет працював над поемою *«Кому на Русі жити добре»* (1866–1876), написав поеми про декабристів та їхніх дружин (*«Дідусь»*, 1870; *«Російські жінки»*, 1871–1872). Крім того, надрукував свої сатиричні твори, вершиною яких стала поема *«Сучасники»* (1875). Для пізньої лірики Некрасова характерні елегійні мотиви: *«Три елегії»* (1873), *«Ранок»*, *«Зневіра»*, *«Елегія»* (1874), пов'язані з утратою багатьох друзів,

усвідомленням самотності, тяжкою хворобою. Тоді ж були написані твори *«Пророк»* (1874) *«Сівачам»* (1876).

На початку 1875 р. Некрасов тяжко захворів. Звістка про смертельну хворобу поета піднесла його популярність на найвищий рівень. З усіх кінців Російської імперії він отримував листи й телеграми з побажаннями здоров'я й висловленням щирого захоплення його поетичним талантом і громадянською мужністю. Вони приносили хворому розраду в його стражданнях.

Написаний у цей час цикл віршів *«Останні пісні»* (1877) за щирістю почуттів, що зосередилися майже тільки на спогадах про дитинство й матір, належать до кращих творінь Некрасовської Музи. У душі вмираючого поета ясно вимальовувалася і свідомість його значення в історії російського слова. У прекрасній колисковій *«Батьки-баю»* як заповіт і втіха водночас лунають слова його матері (шира любов до неї не покинула його до останніх хвилин життя). Вона каже поетові, що він таки побачить свою Батьківщину *«вільною, гордою і щасливою»*, адже він так багато для цього зробив. Тож нехай не боїться «гіркого забуття», оскільки його пісню (тобто вірші, творчий доробок) буде чути на всіх великих ріках Росії — *«над Волгою, над Окою, над Камою»*, що є свідченням усенародної любові та шани до поета.

Микола Некрасов помер 27 грудня 1877 р. Незважаючи на лютий мороз, на похорон прийшли кілька тисяч чоловік, переважно молодь. Біля могили поета в Новодівичому монастирі Федір Достоевський виголосив прощальну промову, у якій підкреслив величезну роль особистості та творчості Миколи Некрасова для російської літератури.

«ТРОЙКА» (1846)

У середині XIX ст. в Петербурзі завдяки українцю Є. Гребінці неабиякої популярності набули пісні про дівочі мрії та жіночу долю, які він привіз із Пирятина (Полтавщина): «Поїхав далеко козак на чужину» та «Коли я ще молодичею була!», відома в російському варіанті як «Когда я ещё молодушкой была!». Ця українська мелодія породила безліч переспівів, серед яких і вірш Некрасова «Тройка» («*Чом ти пильно зориш на дорозу...*»), який переклав М. Терещенко. Ця поезія була не лише покладена на музику, а й потрапила до багатьох народних пісенників, тож дуже швидко почала сприйматися як російська народна пісня, популярний міський романс.

Сюжет вірша простий: молода дівчина здивилася на дорогу, по якій стрімко мчить тройка, і мріє про кохання красеня корнета, який сидить у колясці. Вірш написаний у формі роздумів ліричного героя над долею дівчини-красуні, яка, на його думку, варта кохання і щастя:

*Задивитись на тебе не диво,
Покохать тебе кожен не прич:
В'ється стрічка червона грайливо
У косі твоїй, чорній як ніч;
Крізь рум'янець на щічці смуглявій
Пробивається ніжний пушок,
Сміло дивиться погляд лукавий
З-під твоїх напівкруглих брівок.
Дивний погляд чорнявки-дикунки,
Повний чарів, що збуджують кров,
Старика підіб'є на дарунки,
Кине в серце юнацьке любов.*

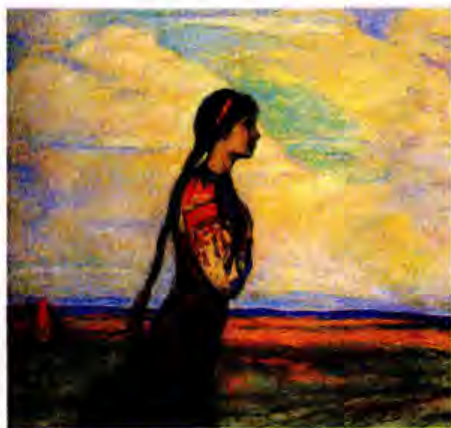


О. Орловський. Кур'єр,
що їде тройкою. Середина
XIX ст.

Проте, милуючись красунею, ліричний герой ніби передбачає її майбутнє, у якому немає місця ані коханню, ані щастю:

*Буде бить чоловік без горілки,
Дні отруїть свекруха твої.
Одцвітеш від важкої роботи
Ти, не встигши розквітнуть, за мить.
І поринеш ти в сон і турботи,
Будеш няньчити, їсти й робить.*

Зникне «рум'янець на щічці смуглявій», а на лиці, «повнім горіння і життя», «миттю з'явиться жах», «вічний вираз тупого терпіння, і безглуздий, страшний переляк». Перед читачами постає ще одне зруйноване жіноче життя:



І. Глазунов. Ілюстрація до вірша «Тройка». 1970 р.

*І сховають в глибоку могилу,
Коли шляхом ти пройдеш своїм,
Надаремне розтрачену силу
І життя, не зігрте нічим.*

Вислів «надаремне розтрачена сила» напрочуд суголосний відомій формулі тогочасної української літератури — «пропаща сила» («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика). Особливого ліризму віршу «Тройка» надає своєрідне обрамлення: у двох перших строфах ліричний герой звертається до дівчини з риторичними запитаннями, а у двох останніх дає на них відповіді:

*Не дивися ж, сумна, на дорогу
І за тройкою ти не спіши,
І тужливу на серці тривогу
Назавжди ти в собі заглуши!*

Отже, у цій перлині некрасовської лірики зображена важка жіноча доля — провідна тема творчості «поета скорботи народної».

«УЧОРА В ШОСТІЙ НА СІННУ...» (1848)

Ця лірична мініатюра — перший із численних віршів, у яких Некрасов звертається до Музи, визначаючи призначення поета й поезії. Твір наповнений контрастами й антитезами. Дія вірша відбувається на тодішній околиці Петербурга — Сінній площі. У середині XVIII ст. влада, боячись пожеж, здатних знищити все місто, перенесла торгівлю сіном, соломомою й дровами до передмістя. Через цю площу до Петербурга в'їжджали селяни, які приїздили торгувати, зокрема з Києва. Це був найдешевший ринок столиці, тож і публіка на ньому збиралася не найбагатша. А ще Сінна площа була відома тим, що в першій половині XIX ст. на ній відбувалися публічні покарання за крадіжки, шахрайство та несплату податків. Звинувачених прилюдно шмагали батогами чи нагайками. Таке покарання поет і змальовує у вірші. Достеменно невідомо, за що саме карають молоду селянку, але автор безумовно їй симпатизує, він захоплюється її мужністю та силою характеру: *З грудей ні звука, ні зітхань, // Лиш бич по тілу свище...*

Ця змучена й страждена жінка стає для ліричного героя рідною сестрою його Музи. Вірш написаний енергійним ямбом, що органічно поєднується зі спонукальним характером останнього речення: *І Музі я сказав: «Поглянь! // Сестра твоя найближча»*¹.

У тогочасній поезії це було своєрідним викликом усталеним смакам. Адже літературна традиція від античних часів зазвичай змальовує Музу як молоду прекрасну богиню (аж ніяк не селянку!), яка з вершин Парнасу чи Гелікону дарує поетам натхнення. Образ Музи й зображення «горя народного» як важливого завдання поезії перетворилися на один із провідних мотивів усієї творчості М. Некрасова.

«РОЗДУМИ БІЛЯ ПАРАДНОГО ПІД'ЇЗДУ» (1858)

Основою вірша «Роздуми біля парадного під'їзду» є історія, свідком якої був М. Некрасов. Вікна його квартири в Петербурзі виходили на парадний під'їзд російського високопосадовця, тодішнього міністра М. Муравйова, якого за криваве придушення польського повстання 1863 р. вся Європа знала як «вішателю». На великі свята поет бачив, як *«місто все — хто в кареті, хто в бричці»*, під'їжджало до парадного під'їзду, щоб привітати урядовця, розписавшись у книжці, яка зберігалася у швейцара спеціально для цієї нагоди. А в будні йому доводилося споглядати, як будинок покидали зі сльозами на очах просителі — *«удовиці та сироти вбогі»*. Якось поет став свідком того, як двірник і городовий (на кшталт Очумелова — героя оповідання А. Чехова «Хамелеон») проганяли від будинку селян-прохачів, які прийшли, імовірно, здалеку. У російській бюрократично-чиновницькій столиці ходоки-прохачі від сільської громади були рідкістю. Лише нагальна потреба й безпросвітні злидні могли примусити їх вирушити в дальню путь.

Побачене надзвичайно обурило письменника. Так народився задум вірша «Роздуми біля парадного під'їзду»², який через цензуру тривалий час не міг бути надрукований, тому поширювався серед російської інтелігенції в рукописному варіанті.

У цьому вірші Муза Некрасова, яку він сам називав «Музою гніву і печалі», заговорила на повний голос. Жанрова замальовка перетворилася на справжній вирок існуючій владі. Можновладця, який повинен дбати про народні інтереси, *«від голоти... верне»*. Він *«покірною челяддю пещений і життям безтурботним розбещений»* спить, і його не хвилюють жалі й нещастя знедолених пілігримів, усі статки яких — це:

¹ Переклад М. Терещенка.

² Переклад М. Терещенка.

*Сірячина, та ще й у латках,
По торбині на спинах горбатих,
Хрест на шиї і кров на ногах
Від старих личаків кострубатих...*

і для яких він, можливо, є останньою надією на милосердя та справедливість. Ніщо не засмутить вельможу, який «поривання найкращі» вважає забавою. Він не боїться Господньої кари, адже в його руках — кара земна. «Безнадійність і горе в серцях» голодних просителів його не турбує, адже його власне життя сповнене достатку й задоволення. Некрасов — віртуоз антитези. У цьому вірші він протиставляє нужденних, обірваних і голодних селян (від дарунка яких зневажливо відмахується навіть швейцар, який стоїть біля парадного під'їзду) ідилічній картині життя цього можновладця (проклятого потай вітчизною) десь «під сонячним небом Сицилії».

Ліричний герой прагне знайти бодай маленький клаптик землі, де б не страждав простий мужик, де б йому «жилося весело, вільготно». Однак такого куточка на Русі немає:

*Стогне він на полях, по дорогах,
Стогне він по в'язницях-острогах,
В темній рудні на ржавім цепу,
Під стогами, в повітках убогих,
На ночівлі під возом в степу.
Стогне в хаті нетопленій вдома,
Світлу божого сонця не рад.
І в селі, і в містечку глухому,
У під'їздах судів і палат.*

Уособленням «горя народного» є тяжка праця бурлаків, які тягнуть кораблі по мілководдю найбільшої російської ріки Волги. Цей всенародний плач ятрить ліричному героєві серце й душу:

*Де народ, там і плач... Ех, сердешний!
Що він значить, твій плач безконечний?
Чи проснешся ти, сповнений сил,
Чи, підкорений долі зловісній,
Все, що міг, ти давно вже створив, —
Наче стогін, створив свою пісню
І духовно навіки спочив?..*

Чи знайде народ у собі сили, щоб скинути зі своєї шиї ярмо й прокинутися для нового життя? Відповіді на це запитання безпосередньо у вірші автор не дає. Проте вона є — у тій пісні, що подібна на стогін і яку знала вся Росія. Це знаменита «Дубинушка»:



І. Рєпін. Бурлаки на Волзі. 1870–1873 рр.

*І на Волзі-ріці, по коліна в піску
Ми ламаємо ноги і спина,
Надриваємось ми, а щоб легше тягти,
Ми співаєм про рідну дубину.*

*Та проснеться народ — ось приспіє пора,
Розігне він могутнюю спину,
На панів, на попів, на самого царя
Відшукає міцну він дубину.*

Переклад Ю. Ковбасенка

«НА СМЕРТЬ ШЕВЧЕНКА» (1861)

Вірш «На смерть Шевченка»¹ був написаний М. Некрасовим безпосередньо напередодні похорону поета і вперше надрукований у Львові в 1886 р. (у журналі «Зоря»), а в Росії він вийшов друком лише в 1904 р., бо тривалий час був під цензурною забороною.

Смерть геніального українського Кобзаря боляче вразила російського поета. Тарас Григорович був тісно пов'язаний із журналом Некрасова «Современник», у якому друкувалися не лише переклади його віршів, а й статті про творчість і життя. Передчасну смерть Шевченка Некрасов сприйняв як особисту трагедію. Поезія просякнута неймовірною тугою. Так оплакують не лише громадського діяча й великого національного поета-пророка, а насамперед близьку й рідну людину. Скільки гіркого болю звучить уже в перших рядках твору:

¹ Переклад М. Терещенка.



Ф. Каменський.
Тарас Шевченко.
1862 р.

*В сум не вдавайтесь — це передбачено, —
Дехто й бажав його смерті завчасної.
Так загинати Всевишнім призначено
Кращій людині Росії сучасної...*

Микола Некрасов захоплювався талантом Тараса Шевченка, силою його характеру, нескореністю і прагненням до волі. У дванадцяти рядках вірша вмістилося все життя Кобзаря від «*сміливих промов*» і «*боротьби безнадійної*» «*в дні юності мрійної*» до «*довгочасного ув'язнення*». У цьому стриманому переліку мук і страждань, майже позбавленому епітетів, відчувається неприхована любов до людини, яка постраждала за свій народ:

*Звідав бідаха тюрми петербурзької,
Нагляду, допитів, ласки жандармської,
Звідав роздолля землі оренбурзької
І безпросвітної долі солдатської...
Муштру, нужду і знущання, не каючись.
Там він терпів, у казарму закинтий;
Міз від різок він, звичайно, й загинути,
Може, і жив він, на те сподіваючись.*

Однак смерть прийшла тоді, коли, здавалося, уже й страждань, і нещастя були позаду, коли життя почало налагоджуватися:

*Муки скінчились. Йому вже всміхалося
Все дороге його серцю бентежному,
Все, що зазнати раніш не судилося.
Бог тут позаздрив сердешному:
Серце спинилося.*

Підкреслена беземоційність поезії вражає читача. Здається, що кожен рядок обпікає болючим запитанням: «Чому? Як таке могло статися? Невже доля «*кращої людини Росії сучасної*» має бути саме такою?» Життя Кобзаря обірвалося якраз тоді, коли треба було жити й насолоджуватися життям, працювати й творити. Тому така «беземоційність» викликає в читача більше емоцій, аніж патетичні рядки-ридання. І поступово прощальне слово, реквієм перетворюється на звинувачувальний вирок царизмові.

Для свого вірша поет обрав чи не «найсумніший» з-поміж віршових розмірів — чотиристопний дактиль, що за ритмом нагадує плач. Два останні рядки — укорочені: спочатку тристопний, а потім (останній рядок) навіть двостопний дактиль, які своїм уривчастим

ритмом передають трагізм і непоправність того, що сталося. Останній рядок вірша обірваний так само несподівано, як і життя Тараса Шевченка, як биття серця Великого Поета.



1. Яка література називається *реалістичною*? Чи можна назвати реалістичною поезію М. Некрасова? **2.** Складіть хронологічну таблицю життя і творчості М. Некрасова. **3.** Підготуйте розповідь про його журналістську діяльність. Чи вплинула вона на творчість поета? Якщо так, то як саме? **4.** Визначте провідні теми й мотиви лірики Некрасова. **5.** Як ви вважаєте, чому поезія «Тройка» («Чом ти пильно зориш на дорозу...») стала народною піснею? Якими настроями просякнутий вірш? Чим вони викликані? **6.** Чому ліричний герой вірша «Тройка» вважає, що життя дівчини-красуні буде «надаремне розтраченим»? Чи стосується це трагічне пророцтво долі лише конкретної героїні? Відповідь аргументуйте. **7.** Символом чого у вірші є тройка, що мчить дорогою? **8.** Пригадайте все, що ви знаєте про Муз. Порівняйте Музу, до якої, наприклад, звертався на початку своїх поем Гомер, із Музою Некрасова. Чому російський поет акцентує увагу на тому, що його Муза не богиня, а сестра простої селянки? Що дає таке «зниження» образу? Чи випадково пізніше поет назвав її Музою «помсти і печалі»? **9.** Чому місцем дії вірша «Учора в шостій на Сінну...» є Сінна площа? Відповідь аргументуйте. **10.** Знайдіть у вірші контрасти й антитезу. Яку роль вони відіграють у творі? **11.** Чому поезія «Роздуми біля парадного під'їзду» була під цензурною забороною? **12.** Якими у вірші постають селяни-пілігрими? Які почуття викликають вони в ліричного героя твору? Чого в них більше: співчуття до знедолених, гіркоти через їхнє нужденне життя чи докору за безкінечне терпіння? Відповідь аргументуйте. **13.** Яким може бути майбутнє країни, якщо її нововладці поведуть себе так, як герой вірша М. Некрасова? Чи можемо ми стверджувати, що проблема відносин влади і звичайних людей, про яку пише М. Некрасов, відійшла в минуле? **14.** Як ви розумієте рядки: «Хоч і проклятий потай вітчизною, все ж лишишся прославленим ти!...»? Кого так характеризує поет? **15.** Чому у фіналі віршів так багато питальних речень? Яку відповідь шукає поет? **16.** Уважно роздивіться картину І. Рєпіна «Бурлаки на Волзі». Чим вона суголосна віршам М. Некрасова й народній пісні «Дубинушка»? Чому поета й художника зацікавили саме волзькі бурлаки? **17.** Прослідкуйте, як змінюється емоційне забарвлення та інтонація вірша «Роздуми біля парадного під'їзду». Чим це викликано? Чи випадково кінець цього твору став улюбленою піснею російських студентів другої половини XIX ст.? **18.** Якими були стосунки між М. Некрасовим і Т. Шевченком? **19.** Якими настроями просякнуті рядки вірша «На смерть Шевченка»? **20.** За допомогою яких зображально-виражальних засобів М. Некрасов передає трагізм долі великого Кобзаря? **21.** Як ви вважаєте, чию втрату — друга, близької людини чи видатної особистості — насамперед переживає ліричний герой? Обґрунтуйте свою думку. **22.** Чи випадково для поезії «На смерть Шевченка» автор обрав віршовий розмір чотиристопний дактиль? Чому два останні рядки укорочені? **23.** Чому М. Некрасова називають «співцем горя народного»? Чи згодні ви з такою оцінкою творчого доробку письменника? Відповідь аргументуйте.



ВОЛТ ВІТМЕН

(1819–1892)

Музо! Я приношу тобі наше «тут»
і наше «сьогодні»...

В. Вітмен

Сивобородий патріарх американської поезії, прикутий до інвалідного візка, учасник і свідок бурхливих подій американської історії XIX ст., уособлення американського духу в найвищих його проявах... Вірші поета, сповнені пружної динаміки новітнього часу, бурхливого й мінливого, такі несхожі на сучасні їм європейські декадансні... Це Волт Вітмен – дивна постать, дивне життя, дивний поет...

Волт Вітмен народився у звичайній родині, предки якої в пошуках кращої долі покинули рідну Голландію та подалися до Америки. Їхній будинок стояв на березі океану, тож згодом поет пригадував: «Ще хлопчиком я мріяв написати щось про морське узбережжя, про той таємничий обрій, що розділяє, об'єднує, як у шлюбному союзі, непорушне й мінливе... про велике зіткнення дійсного з ідеальним...»

Його батько, тесля й будівельник, сподівався, що названий на його честь син Вальтер також зводитиме будинки. Проте він, називаючись Волтом, спробував опанувати не одну професію (з 16 до 21 року працював друкарем у Нью-Йорку, шкільним учителем на Лонг-Айленді, заснував і майже рік видавав місцевий тижневик «Лонг-Айлендер»), подорожував Сполученими Штатами Америки, ніде довго не затримуючись, до пуття нічого не навчився й зажив слави ледачого дивака.

Мандрі країною були чимось надзвичайно важливим і необхідним у грандіозному плані, який, здавалося, виношував Вітмен. За 1848 р. він пішки обійшов 17 штатів, легко заводив знайомства й викликав людей на відвертість, але сам ніколи не розкривав свого серця. Любив слухати, а сам мовчав. Працюючи газетярем, спробував себе в письменництві. Його перші спроби були невдалими. Однак у 36 років Вітмен написав книжку, створення якої, здавалося, ніщо не віщувало. Цей філософський прорив духу називають «загадкою Вітмена», убачаючи в ньому щось містичне.

Перше видання збірки *«Листя трави»* побачило світ у 1855 р. Автор брав участь у наборі та друкуванні свого твору й видав книжку в Нью-Йорку власним коштом (для покриття витрат він навіть продав свій будинок) і анонімно. Відкривалася вона «Піснею про себе». «Прапор... почуттів, зітканий із зеленої тканини кольору надії», який підняв у своїй збірці поет, вимагав особливого поетичного ритму. Верлібр був знаний у європейській поезії, звичайно, і до Вітмена.

Проте американець дав йому друге життя. Якось поет сказав про вільний ритм: «Цей вірш, як морські хвилі: вони то набігають, то відступають — променисті та тихі в ясний день, грізні в бурю; вони такі схожі, та все ж не знайдеш і двох однакових за розміром і силою».

У Біблії є слова, які привернули увагу багатьох талановитих людей різних націй і професій, зокрема й Вітмена: «Пророка нема без пошани, хіба тільки у вітчизні своїй, та в родині своїй, та в домі своїм». Дивні вірші без звичних строф і рим Америка не сприйняла. Друзі відверталися від поета, плітки переслідували його, а родина вважала себе зганьбленою...

Через рік до другого видання збірки він додав 20 нових поезій, а в третьому (бостонському) виданні 1860 р. було вже 154 вірші. Так упродовж усього життя поет дописував єдину свою книжку, залишаючись лагідним і спокійним, за що й зажив слави «доброго сивого поета». Ліричний герой збірки — людина соціально активна, яка завжди перебуває у вирі життя. Однак сам Вітмен був не зовсім таким. Скажімо, він не воював проти рабства зі зброєю в руках, але прихильність до ідеалів свободи втілена у творах поета. Відомим є фрагмент його «Пісні про себе», у якій автор описує, як прихистив раба, що втікав на Північ. Закінчується цей уривок промовистою деталлю: «*кремнева рушниця стояла в кутку*». Тобто у разі потреби зброю застосовували б.

У вир Громадянської війни між Північчю і Півднем Америки В. Вітмен також потрапив випадково: у 1862 р. він поїхав до Вірджинії шукати молодшого брата і знайшов його пораненого в шпиталі. Маленьке тоді містечко Вашингтон на річці Потомак, яка стала своєрідним кордоном між Півднем і Північчю, було переповнене

«НЕМА ПРОРОКА У СВОЇЙ ВІТЧИЗНІ...»?

«Вітмен — це класик», — сказав про великого американського поета видатний ірландський драматург Джордж Бернард Шоу. Однак у перші роки після видання збірки «Листя трави» до її автора ставилися зовсім не так. Американські критики мовчали, а майже всі, кому Вітмен подарував свою першу книжку, повернули її авторові. Навіть американський поет і філософ Р. У. Емерсон, який схвально відгукнувся про незвичні вірші, згодом почав кепкувати із себе, ніби вибачаючись за «помилкове» захоплення. Книжку Вітмена вважали не вартою уваги, а коли в наступних виданнях автор доповнив збірку віршами про адамових дітей, його стали називати аморальною особою. Один поважний поет навіть кинув «хуліганську» збірку у вогонь...

Проте Волт Вітмен реалізував у повному обсязі заклик Емерсона, який своїм відомим гаслом «Довірсья самому собі!» підкорив усю Америку: «Не сумнівайся Поете, а твори! Скажи усім: "Це в мені і це вийде з мене"! Обстоюй це вперто й неухильно, обстоюй, коли голос твій затремтить, а язик залякне, обстоюй, коли тебе обплывуватимуть і засвистуватимуть, обстоюй і борись!..» Визнання до поета прийшло з Великої Британії, де авторитет Вітмена протягом усього його життя був значно вищий, аніж у його вітчизні — США.

пораненими. Людей, які б обслуговували армію, не вистачало. Тоді поет почав працювати там писарем, а у вільний час — санітаром. Після закінчення Громадянської війни В. Вітмен видав прозову книжку «*Демократичні перспективи*», де висловив тривогу й стурбованість щодо духовного стану американського суспільства.

Уже згодом, коли поет став визнаним класиком, його невеличкий будиночок у Кемдені (штат Нью-Джерсі) часто відвідували гості, з якими господар був надзвичайно уважний і привітний, часто дарував автографи своїх віршів. Він погоджувався на друкування збірки за невеликі гонорари, чим були не задоволені його родичі, бо на книжках колись невизнаного поета можна було вже добре заробити...

На жаль, в останні десятиріччя життя Волта Вітмена розбив параліч, проте його могутній дух залишився незламним. У 1892 р. поета не стало. А на його могилі на високому пагорбі поставили гранітний пам'ятник, який він сам замовив...

ЗБІРКА «ЛИСТЯ ТРАВИ» (1855–1891)



Творча історія,
сенс заголовка

Задум своєї книжки Вітмен пояснив так: «Листя трави» — це переважно спроба виразити мою власну емоційну й особистісну природу...» Це розповідь про духовну еволюцію поета протягом усього його життя. Ліричний герой — сам Поет, син Людства, Землі та Всесвіту. Можливо, саме тому протягом усього життя В. Вітмен удосконалював, доповнював і шліфував своє творіння. Автор порівнював це постійне вдосконалення чи то з деревом, яке з року в рік нарощує кільця свого стовбура, чи то із собором, що добудовується і зростає крізь риштування — усе вище й вище до неба.

Збірка «Листя трави» була вперше надрукована в 1855 р. і складалася з 12 поезій, які не мали назв. Так поет підкреслював нерозривну єдність, цілісність свого твору як ліро-епічного монологу в поемах і віршах. Він власноручно набирав текст у друкарні, художньо оформив видання. На зеленій обкладинці зображені стебла трави і відтиснута назва — «Leaves of Grass». Про ім'я автора читач дізнавався з віршів, оскільки замість імені й прізвища Вітмен помістив на титульному аркуші гравюру зі свого портрета, на якому він зображений у сорочці, робочих штанах і капелюсі, одягненому набакир.



Титульна сторінка
до збірки «Листя трави».
США. 1900 р.

За життя поета книжка перевидавалася дев'ять разів, в останній редакції міститься вже 400 різних за жанрами поезій: від невеличких віршів до значних за обсягом поем, таких як «Пісня про себе», «Пісня відкритого шляху», «Пісня про сокиру» та ін.

Про назву збірки написано немало. Слова, ужиті в її заголовку, в англійській мові є багатозначними. Так, слово «grass», яке означає «трава, пасовисько», неодноразово обігрується в тексті («О, на-решті я усвідомив: трава промовляє назліченними язиками»). Показовим є уривок, де поет дає волю своїй бурхливій фантазії, індивідуально-авторським асоціаціям:

*Послухай-но, що це — трава? — повні жмені простягши, дитина
спитала.*

Що відповім я дитині? Я ж бо не більше від неї знаю про це.

*Може, це прапор зелений вдачі моєї, зітканий із різнотрав'я
надій.*

Може, це хусточка Бога,

Дарунок запашний, на згадку зумисне кинутий,

*З іменем власника десь у куточку, щоб ми спостерігали, і міркували,
і говорили: — Чиє?*

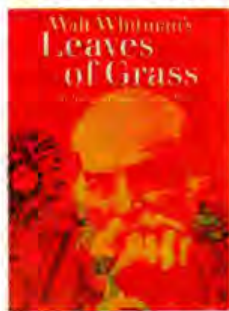
*Може, трава й сама — дитина, новонароджене малятко
рослинне...*

Переклад С. Хміля

Слово «leaves» англійською мовою означає «листки», «паростки», а ще — «стулки дверей» і навіть «аркуші паперу». Існує версія, що це також сучасний Вітменів друкарський термін — «аркуші рукопису, сторінки набору книжки». Адже не забуваймо, що він працював у друкарні та брав участь у наборі своєї книжки. Це, до речі, видно з її розмаїтого і рідкісного для того часу оформлення. Отже, ніжні листочки трави, що пробиваються крізь земну твердь назустріч сонцю, прикриті взимку снігом, шовесни заново відроджуються. Можливо, через цю асоціацію вони й стали для поета символом безкінечності життя, його вічної циклічності (перетворення матерії на інші види, її незнищенність, вічне оновлення світу).

Назва збірки відобразила поетове світосприйняття: трава (незнищенна, як і саме життя) стала метафорою, яка найточніше передає пафос його творчості. Так, багатозначність слів, ужитих у заголовку твору, викликає думки про багатозначність його смислів.

Та й поетичний хист Вітмена колись нагадував маленький пагінець майбутнього



Обкладинка до збірки поезій «Листя трави» В. Вітмена

могутнього дерева, який ховається в траві, нічим не вирізняючись на її тлі. Однак пройшов час, коли він стрімко звівся вгору, сягаючи верховіттям небес...



Вітмен і трансценденталізм

На світогляд і творчість Волта Вітмена значний вплив справили **трансценденталізм** (від латин. transcendens – той, що виходить за межі) – філософсько-літературна течія в США в 1830–1860 рр., основними ідеями якої були рівність людей соціально і перед Богом, їхнє духовне самовдосконалення, близькість до первісної природи, інтуїтивне осмислення якої веде до абсолюту («наддуші») і морального очищення (насамперед від «вulgarno-матеріальних» інтересів).

Трансценденталізм був реакцією проти раціоналізму XVIII ст. і втіленням загальної гуманістичної тенденції розвитку думки XIX ст. Основою цього руху була віра в єдність світу й Бога. Душа кожного індивіда вважалася тотожною всьому світу і являла його в мініатюрі.

В есе **«Про довіру до себе»** Р. У. Емерсон висловив головні ідеї: необхідність нового національного бачення світу, використання людиною особистого досвіду, поняття космічної наддуші. Усі ці ідеї були викладені в його першому трактаті «Природа» (1836), що вважається маніфестом трансценденталізму й починається так: «Наше століття звернене до минулого. Воно будує склепи своїм предкам. Воно пише біографії, історії, критичні статті. Минулі покоління споглядали Бога й Природу; вони дивилися в очі одне одному. Ми ж дивимося на все їхнім поглядом. Чому ми не здатні насолоджуватися нашим споконвічним зв'язком з Усесвітом? Чому ми не можемо мати поезію інтуїтивну, поезію внутрішнього бачення, а задовольняємося поезією традиційною? Де та релігія, що стала б для нас одкровенням, а не тільки історією релігій?.. Так давайте ж займемося нашою власною роботою, нашими власними законами, нашим власним служінням Богові».

Найзначущішими для В. Вітмена були трансценденталістські ідеї «довіри до себе», духовної незалежності, божественності людського «Я», природної рівності людей, а також пантеїстичного сприйняття. З цієї точки зору потрібно сприймати, наприклад, вірш «Погляд», де поет сприймає природу (зорі) не як «формули та цифри», а як частину Всесвіту, до якого причетний і він сам:

КНИЖКА УСЬОГО ЖИТТЯ

Книжка віршів «Листя трави» побачила світ у 1855 р. і за життя Волта Вітмена перевидавалася в 1856, 1860, 1867, 1871, 1872, 1876, 1881, 1889, 1891 роках, постійно доповнюючись і змінюючись.

*Коли я слухав ученого астронома,
Коли переді мною вишикували стовпчиками формули й цифри,
Коли мені показували графіки й карти, щось додаючи, ділячи й
вимірюючи,
Коли я сидів в аудиторії, слухав лекцію астронома й оплески,
Дивовижно швидко мені стало нудно і зле аж так,
Що я мусив підвестися й вислизнути, і блукав сам
Серед таємничої вологої ночі, час від часу
Позираючи в цілковитій тиші на зорі.*

Переклад М. Стріхи

«ПІСНЯ ПРО СЕБЕ» (1855)

Поема «Пісня про себе», яка відкривала перше видання збірки «Листя трави», вважається *програмовим твором* Вітмена. Що в цьому випадку означає слово «програмовий»? Так називають твір, який є своєрідним осереддям творчості автора, яскраво втілюючи в собі особливості стилю і світогляду митця.

У збірці «Листя трави» ця поема посідає чільне місце. У ній повною мірою проявилися особливості вітменівського стилю, що піднесли його на вершину літературної слави. Спочатку поет збирався назвати твір «Волт Вітмен». Недаремно ж «тридцятисемирічний» ліричний герой, який шукає свою душу, напрочуд схожий на самого автора. За формою «Пісня про себе» є безсюжетною поемою, що побудована на перевтіленнях ліричного героя в людей, яких він зустрічає на безмежних просторах своєї духовної подорожі. Це звичайні люди, на яких ніхто не звертає уваги, уважаючи їх надто прозаїчними. Однак для Вітмена ці «маленькі» люди — справжні творці життя:

*Я закоханий в тих, що ростуть просто неба,
В людей, що живуть серед стад, що скуштували життя
над берегом океану, чи в нетрях,
У стерничих і в будівничих суден, у майстрів із сокирами й
довбнями, в кучерів, що правлять кіньми.*

Переклад М. Стріхи

Перед читачем постають образи людей Америки різних професій у різні хвилини їхнього життя. Своєрідний «монтаж» цих картин створює яскравий і живий «колективний» портрет епохи й народу. Ліричний герой поеми має багато облич. Це і юнаки, які загинули на війні, і старий артилерист, і заплакана вдова, і дружина машиніста з дитиною на руках... Поет писав про своїх героїв так: «У мене є один центральний образ — сильна людська особистість, типізована через мене самого».

*В усіх людях я бачу себе, не більше й ні на ячмінне зернятко
менше,
І, добре чи зле мовлю про себе, — це стосується їх також.*

Переклад Л. Герасимчука

У поемі помітна стилістика біблійних псалмів, наївна зачарованість індіанськими гімнами й монументалізм гомерівського осягнення світобудови. Вітмен не приховує, що його цікавить насамперед: «Що ж таке людина? хто такий я? хто такі ви?»

Поет стверджує, що життя безмежне й між людьми немає кордонів, як немає кордонів між людьми і Всесвітом. Ідея злиття індивідуального буття людини з космосом є однією з провідних у поемі:

*До мене постійно плінуть поєднані речі Всесвіту, —
Це послання до мене — я мушу їх прочитати.
Я знаю, що я безсмертний,
Я знаю, що орбіту мою не зміряє циркулем тесля,
Я знаю, що не вмру, як зникає вогненний зигзаг, який
діти малюють поночі у повітрі палаючим прутком.*

Переклад Л. Герасимчука

Волт Вітмен захоплюється людиною, природою й життям. Він розчиняється в людстві й водночас є його уособленням, усвідомлюючи себе частиною природи і Всесвіту. «Пісня про себе» пронизана життєствердним оптимізмом і любов'ю до всього живого.

Літературне Відлуння

Ярослав Врхліцький

Волт Вітмен

- Хто ти? — Я атом, що життям співає.
- Куди спішиш? — До неньки, що мене
У наокозжя принесла земне
В своєму лоні. Більших див немає!
- Що бачиш ти? — Усе, що в пісні грає!
- В що віриш? — В працю, у чоло ясне!
- Хто друг твій? — Всі. — Кого язик твій тне
У спорі? — Кожен власну правду має.
- Що найдорожче? — Вільність день у день.
- Боїшся смерті? — Зміна це лишень.
- Чи любиш славу? — Як дзижчання мухи.
- Твої закони? — Я закон свій сам.
- Мета? — Ловити вірним почуттям
Хвиль космосу непереможні рухи.

Переклад М. Рильського



У «Пісні про себе» найповніше втілилася ідея братерства, природної рівності всіх людей і органічного злиття індивідуального буття з космосом. Важлива тема твору — це сенс людського буття. Вона містить у собі мотиви божественності людського «Я», нерозривного зв'язку душі й тіла, еволюції форм життя, рівності всіх живих істот на Землі.

Вірш *«Себе я оспівую»* відображає всі головні теми й поняття лірики Вітмена: особистість, демократія, людський загал (єдність, спільнота):

*Себе я оспівую — просту, окрему Особу,
Проте вживаю слово «Демократичність»
і термін «Людський загал».*

...
*Я оспівую жінку нарівні з чоловіком;
І життя неосяжне в жазі своїй, серцебитті та моці:
Веселе — для найвільнішого з можливих діянь
створене, за найбожистішим законом.*

Сучасну людину я оспівую.

Переклад В. Коротича

Багато тем для своїх поезій Вітмен брав із життя. Так, на події Громадянської війни між Північчю та Півднем Америки за скасування рабства він відгукнувся циклом *«Бий, барабане!»*.

Вірш під такою назвою вперше було надруковано у вересні 1861 р. після поразки армії Півночі, завданої їй військами Півдня. Цим твором Вітмен прагнув піднести бойовий дух борців проти рабства:



М. Тіо. Волт Вітмен.
2005 р.

*Бий! бий, барабане! — сурми, сурмо, сурми!
Не приставай на замирення, вмовлянь жодних не слухай,
Не зважай на полохливих — нехай собі скімлять та моляться! —
Не зважай на старого, що юнака хоче стримати,
Будь глухою до голосів дитячих і благань материнських, —
Хай навіть мари здригнуться, де мертві лежать, чекаючи
похорону,
Так грізно гримши ти, о барабане, — так гучно сурмиши ти, сурмо.*

Переклад М. Стріхи

Ad Fontes

Можливо, найкраще в сучасній поезії — це плач Вітмена за Лінкольном... До кінця його пісні здається, що вся земля — у жалобі, від моря до моря.

Х. Марті

Свої переживання, викликані загибеллю Авраама Лінкольна (підступно вбитого через п'ять днів після капітуляції армії рабовласників), поет відобразив у кількох поезіях, найвідоміша з яких «**О Капітан! мій Капітан!**». Він тяжко переживав загибель президента США, з яким пов'язував майбутнє американської демократії:

*О Капітан! мій Капітан! Позаду путь трудна,
Всі бурі корабель здолав, і слава нам луна,
Нас гавань жде, і дзвін гуде, і люд радіє з нами,
Несхибний витримали курс ми поміж бурунами;
Та крові! крові! крові!
Твій плин почервонив
Ту палубу, де капітан
Упав і занімів...*

Переклад М. Стріхи

Цікавить поета і важка доля індіанців, корінного населення Америки (це провідна тема віршів «Донька Інки» та «Оцеола»), а цикл «Діти Адама» поетизує любовні почуття. Отже, можна зробити висновок, що тематика збірки «Листя трави» така ж розмаїта, як і американська дійсність «як вона є». Розповідь ведеться від імені «простої людини», одного з «галереї простих американців» — робітників, докерів, фермерів, скотарів. Автор ніби стирає індивідуальні риси, зображуючи «Людський загал».

Слово «Демократія» Вітмен завжди писав з великої літери, і це промовистий факт. Американці, які постійно наголошують на своєму шанобливому ставленні до особистої свободи й прав людини, дуже пишаються своїм способом життя і потребували свого, американського, «епічного спілувача» цінностей демократичного суспільства. Ним став Волт Вітмен. Як програма в цьому сенсі сприймається його поезія «**Йдучи травною степовою**»:

*Йдучи травною степовою, вдихаючи її духмяність,
Питаю в неї взірця наснаги,
Для людей питаю найщедрішої, найтіснішої приязні,
Питаю, аби стеблинки постали словом, ділом, живими
істотами,
Людьми з осяяною сонцем душею відкритою, новою, широкою,
щирою,*

*Людьми, котрі торують найперші шляхи, ступаючи впевнено,
гордо і вільно.
Людьми відваги незгасної, людьми здорових, красивих і чистих
тіл,
Людьми, що безжурно дивляться в обличчя президентів і
губернаторів, немов кажучи: — А хто ти?
Людьми нестримними й простими, палкими й непокірними,
Людьми Америки.*

Переклад М. Тупайла

На думку Вітмена, який народився і виріс у США («*Народжений тут від батьків, народжених тут батьками, котрі так само тут народилися*»), справжній американець не допустить жодної запопадливості, чиношанування чи натяків на зігнуто в підлабузницькому поклоні спину ані перед керівництвом, ані перед губернатором, ані перед президентом, ані перед будь-яким високопосадовцем. Навпаки, він щохвилини може спитати урядовця будь-якого рангу: «А хто ти?» Оце і є суто американське розуміння демократії, народовладдя, яке так цінує Америка й сьогодні.

Однак у поетичному світі Вітмена демократія не обмежується суто республікансько-демократичним устроєм США. Це утопічна мрія про нове світове суспільство без класової, майнової та расової нерівності, бідності, експлуатації, «де товариші любитимуть один одного». Демократія — це рівність усіх без винятку: білого й чорного, багача й жебрака, чоловіка й жінки.

Дещо суперечливу спробу поєднати «окрему Особу» і «Людський загал» поет пояснював тим, що демократія як рівність не заперечує типово американської філософії — індивідуалізму. Кожний гідний любові та шані:

*Ось я зроблю континент неподільним,
Я засную найліпшу расу, якої ще не бачило сонце,
Я створю божественно привабливі краї,
Де товариші любитимуть один одного,
Я рясно насаджую товариські чуття, немов дерева над річками
Америку, і по берегах Великих Озер, і скрізь по преріях.
Я створю нерозлучні міста, що покладуть свої руки одне
одному на плечі,
Міста, повні любов'ю товаришів.
Для тебе все це від мене, о Демократіє, я слугую тобі, дружино
моя.
Для тебе, для тебе співаю я ці пісні.*

Переклад В. Коптілова

Універсальний закон життя, на думку Вітмена, — це любов. Це поняття не обмежується почуттями чоловіка і жінки, а є любов'ю до

Ad Fontes

Усе обертається навколо мене, концентрується в мені, виходить із мене самого. У мене є лише один центральний образ — усезагальна людська особистість, типізована через мене самого. Однак моя книжка («Листя трави». — Авт.) примушує кожного читача поставити себе на головне місце, зробитися живим джерелом, головною дійовою особою, що переживає кожну сторінку, кожне почуття, кожний рядок.

В. Вітмен

всього світу. На противагу романтикам, які оспівували піднесено-духовну сторону кохання, він поєднав духовне й тілесне в людині («Я — поет Тіла, і я — поет Душі...»). Тіло таке ж цінне й гідне поезії, як розум, причому не лише прекрасне й досконале тіло, а й знеможене втомою чи хворобами.

Для поета немає неважливого. У «Пісні про себе» стверджується, що «стеблинка трави важлива не менш, ніж тяжка робота зірок». Для нього дійсність не була надто грубою, щоб не відтворювати її в поезії в живих і зримих образах. «Непоетичне» для нього є так само естетично цінним, як і витончене та піднесене.

Звісно, на той час багато рядків Вітмена могли шокувати американського читача вже на рівні формулювання висловлювань. Наприклад, слово «фізіологія» в тогочасного загалу взагалі не асоціювалося з поезією (у Європі подібні тенденції є у творах натуралістів):

...Оспіваймо фізіологію: бо від маківки до мізинчика на нозі — все
оспівування вартє;
Не лише про лице співаймо, не лише про людський мозок — не
тільки вони
гідні Музи, я скажу, співаймо про цілість тугих
довершених форм, вони тільки гідні її...

«Себе я оспівую». Переклад В. Коротича

Волт Вітмен — один із перших поетів, які створили образ великого сучасного міста, що сприймалося ними як наочне втілення «загальних зв'язків у світобудові» і зображалося з репортерською точністю описання найрізноманітніших проявів його повсякденного життя. Чудеса техніки, триумф «індустрії» викликали в поета захоплення. А, наприклад, локомотив, цей «горластий красень», що на величезній швидкості мчить крізь дику прерію, здавався Вітмену символом суто американського невпинного поступу, адже безмежний простір і шалена швидкість — це ж так «по-американськи».

Оскільки Вітмен зробив техніку, індустрію та міські квартали предметом поезії, то його (як і росіянина Миколу Некрасова та француза Шарля Бодлера) вважають одним із засновників *урбаністичної* (від латин. *urbī* — місто) поезії:

*Свій похід натомість починай, Індустріє!
Виводь свої безстрашні армії, Техніко.
Геть розмови про війну.*

Переклад В. Мисика

Ліричний герой збірки Вітмена — це узагальнений портрет «ідеального» американця, якому притаманні гранична демократичність поглядів, незатьмарений оптимізм, здатність налагоджувати дружні стосунки з усіма людьми, які трапляються на його шляху, зберігати любов до життя в усіх його деталях. У його поезіях часто йдеться не про одну особу, а про вже згаданий «узагальнений портрет» молоді американської нації, про мільйони американців і американок, людей різних професій:

*Чую — співає Америка, різні пісні я чую,
Співають робітники, кожен співає свою гучну і радісну пісню,
Тесля співає, вимірюючи дошку чи брус,
Каменяр співає, готуючись до роботи чи закінчуючи роботу,
Човняр на човні своєму співає, матроси палубні — на чардаку
пароплава,
Швець співає, сидючи на ослінчику, шапкар наспівує стоячи,
Лісоруб співає, співає ратай, рушаючи зранку в поле,
опівдні відпочиваючи, скінчивши надвечір роботу,
Чудова пісня матері, чи молоді дружини за працею, або дівчини
за шитвом чи пранням,
Кожен співає своє, те, що йому або їй тільки належиться,
Вдень — що належиться дневі, а надвечір міцні, здружені хлопці
гуртом
Співають на повен голос гучних, мелодійних пісень.*

Переклад М. Стріхи



Особливості поезики

Волт Вітмен стверджував, що «нові люди, нові перспективи потребують нові мови», тому й почав розробляти свою власну індивідуально-авторську стилістику. Він рішуче відмовився від традиційних поетичних розмірів і рими, оскільки, на його думку, вони занадто штучні, тому сковують творчу індивідуальність поета. Вважаючи, що його вірш має бути природним, як дихання людини, поет відкинув традиційні поетичні форми й заклав основи нової поезики, що набула надзвичайно інтенсивного розвитку у ХХ ст., особливо в англійських країнах. Щоправда, інколи він уживає ямб, але переважно шукає ритми в природі, «у гуркоті хвиль і шелесті вітру між дерев».

Nota Bene

Верлібр (фр. *vers libre* — вільний вірш) — вірш, який не має метра рими і відрізняється від прози лише наявністю членування на віршові відрізки (відмічені на письмі графічним розташуванням рядків, а в усній мовленні — інтонацією). Відомий із часів середньовіччя, відроджений німецькими преромантиками, Волтом Вітменом і французькими символістами.

М. Гаспаров

Улюблена форма поезій Вітмена — **верлібр**, вільний вірш без рими, з рядками різної довжини. Цікаво про «вільну творчість» у жанрі «вільного вірша» висловився відомий поет Томас Стернз Еліот: «Автор верлібру вільний в усьому, якщо лише не брати до уваги необхідність створювати гарні вірші».

Стиль Вітмена — новаторський. Він використовував такі основні художні засоби:

- оформлення рядка як закінченої думки, речення;
- діалог із читачем або собою;
- постійні повтори початку віршового рядка (анафора) чи його закінчення (епіфора);
- перефразування й переосмислення чужих висловів;
- синтаксичний паралелізм (однотипні речення);
- тяжіння до метафори та символу;
- інтенсивне вживання антитези, контрасту;
- ораторські прийоми (звернення, риторичні запитання, наказовий спосіб мовлення);
- детальний перелік предметів і явищ, названий «вітменівським каталогом».

Ad Fontes

Загалом творча спадщина Вітмена належить романтизму, однак у ній чітко простежується та нова художня проблематика, яка мала отримати осмислення вже в межах нової естетичної системи — реалізму.

А. Зверев

Розглянемо останній із названих художніх засобів — «вітменівський каталог» (у цьому американець нагадує Гомера). На перший погляд декому він може видатися чудернацьким малопов'язаним переліком того, що оточувало поета. Однак за цією монотонною одноманітністю криється всеосяжність філософської думки, яка прозирає видимі й невидимі зв'язки між усім сущим:

Я дивлюся на зорі яскраві й думаю про гармонію всіх світів і про майбутнє.

Подібність безмежна все обіймає:

Всі сфери — великі, малі, довершені, недовершені, сонця, місяці та планети,

Всі відстані в просторі — які б вони не були великі,

Всі відстані в часі, форми всі неживі,

*Всі душі, тіла всі живі, які б не були вони різноманітні, в яких
 світах не жили б,
 Всі гази, рідини, рослини, каміння, риб і тварин,
 Всі нації, всі прапори, варварство, цивілізацію, мови,
 Всі особистості, що існували чи існуватимуть на цій планеті
 чи будь-якій іншій,
 Всі смерті і всі життя — в минулому, теперішньому й
 майбутньому,
 Ця подібність безмежна з'єднала і з'єднувала одвіку,
 І буде довіку з'єднувати, купи тримаючи.*

«Погляд». Переклад М. Стріхи

Волт Вітмен повертає поезії її первісну музичність, магічно-заворожуючу функцію. Дійсно, деякі його рядки напрочуд суголосні шелесту хвиль на узбережжі його рідного Лонг-Айленда (пригадайте, що подібну відповідність ми відзначали, коли вели мову про суголосність Гомерового гекзаметра ритму морських хвиль біля Еллади).

Домінуюче в поезії Вітмена почуття нескінченної широти й розмаїття світобудови сполучається з настільки ж органічним відчуттям вічної динаміки, мінливості, діалектичною контрастністю буття (у цьому відчувається вплив на творчість поета філософії трансценденталізму). Воно не визнає ієрархії цінностей, оскільки справжнє життя — це неперервний цикл, постійний рух у часі та просторі, нескінченні трансформації й метаморфози.

Волт Вітмен віддав своє творче натхнення людям, «щедро себе розкидав для всіх і назавжди» й залишився в пам'яті нащадків як поет, який уславив життя в усіх його проявах. Деякі його рядки звучать як заповіт, як довічна обіцянка поета про любов і підтримку всім без винятку прийдешнім поколінням, «на які він чекає»:

*...Порохві земній себе я заповідаю, щоб прорости травною любовю,
 Якщо буду вам знову потрібний — шукайте мене під подошвами
 черевиків своїх.*

*Навряд чи ви зрозумієте, хто я і що я хочу сказати,
 Та все ж я буду для вас добрим здоров'ям,
 Очищу й зміцню вам кров.*



Т. Іткінс.
 Портрет В. Вітмена.
 1887–1888 рр.

*Не знайшовши мене відразу — духом не підупадіть,
Не заставши мене в одному місці, шукайте в іншому,
Десь я стою і чекаю на вас.*

Переклад М. Стріхи



1. Поясніть значення понять «трансценденталізм», «урбаністичний», «верлібр», «гомерівський каталог», «вітменівський каталог».
2. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості В. Вітмена.
3. Як творчість В. Вітмена пов'язана з романтизмом і реалізмом? До якої мистецької системи, на вашу думку, — романтизму чи реалізму — ближча поезія В. Вітмена? Відповідь аргументуйте.
4. У чому виражається новаторство поета?
5. Поясніть назву збірки В. Вітмена «Листя трави» та підтвердіть свої судження цитатами з поезій. Для Шандора Петефі (вірш «Коли ти муж — будь мужнім...») трава — символ шляху кволих духом («Будь дубом, котрий буря з корінням вирива, але який не гнеться від вітру, як трава»). Символом чого є трава у Вітмена?
6. Як формувалася збірка «Листя трави»? Що її об'єднує з «Кобзарем» Т. Шевченка?
7. Охарактеризуйте ліричного героя збірки.
8. Проілюструйте поняття «верлібр», «вітменівський каталог» аналізом конкретного твору поета.
9. Як ви розумієте вислів «Людина з великої літери»? Чому у своїх віршах В. Вітмен часто пише слово «Людина» з великої літери?
10. У вірші «Себе я оспівую» словосполучення «Людський загаль» пишеться з великої літери. Чи зміниться значення цього вислову, якщо його написати з маленької літери?
11. Знайдіть у вірші «Чую — співає Америка» каталог і поясніть його роль.
12. Знайдіть у «Пісні про себе» розгорнуті порівняння і каталоги. Чи перевертуються вони з порівняннями й каталогами, які ви зустрічали в поемах Гомера? Яку роль виконують ці засоби поетичної виразності у творах таких різних поетів?
13. У 20-й строфі «Пісні про себе» та «Баладі прикмет» Ф. Війона використана одна й та ж анафора: «Я знаю...» Порівняйте провідний настрій (пафос) цих поезій. Чи однакову роль виконує анафора в тексті? Як це характеризує В. Вітмена як поета?
14. Знайдіть у поезіях В. Вітмена всі загальні слова, які він пише з великої літери. Чому саме їм він надає такого виняткового значення? Яку роль відіграють ці поняття у світогляді поета?
15. Чому у творах В. Вітмена так багато окличних речень? Чи можна стверджувати, що він — поет оптимістичного світосприяття? Відповідь аргументуйте.



16. Напишіть твір за поезіями В. Вітмена на одну з тем:
 - «Себе я оспівую...»;
 - «Йдучи травую степовою...»;
 - «Ловити вірним почуттям хвиль космосу непереможні рухи»;
 - «Добрий сивий поет...».
17. Спробуйте написати вірш за мотивами лірики В. Вітмена чи на довільну тему, використовуючи верлібр і вітменівський каталог.



ШАРЛЬ БОДЛЕР

(1821–1867)

Уславлені поети давно поділили між собою найбагатші терени поетичних володінь... Отже, я повинен започаткувати щось нове...

Ш. Бодлер

Якщо ми подумки спробуємо досягнути розвиток літератури, щоб зрозуміти, про кого наші нащадки говоритимуть наприкінці наступного тисячоліття, то, безперечно, серед них буде й бунтівний, шокуючий і ліричний Шарль Бодлер. Донині літературознавці, письменники й читачі сперечаються про твори цього самобутнього поета, який започаткував так багато нового в літературі, де, здавалося б, з огляду на її тисячолітню історію і винайти щось нове неможливо.

Шарль Бодлер — помітне ім'я у всесвітній літературі. З ним пов'язують появу декадансу, у його творчості знаходять витoki символізму. Зрештою, саме він заговорив про необхідність створення літератури на нових творчих і естетичних засадах, яку й назвав просто і ясно — новою (модерною або модерністською). Уже потім цим словом зарясніли сторінки мистецьких журналів і поважних академічних фоліантів, воно втратило внутрішню форму й національну належність, перетворившись на термін, який не тільки почав характеризувати певне явище в літературі або мистецтві, а став художньою емблемою століття. Дуже багато в житті письменника було такого, чого не лише пересічна, а й мистецьки розвинена особистість навряд чи змогла б сприйняти. Проте нас передусім мають цікавити його твори, а не подробиці особистого життя. Хоча дуже вже принадною є спроба пояснити суперечливу оригінальність бодлерівської спадщини конкретними фактами його біографії, а декадентські настрої віршів, уселенське зло, зображене у творах, зумовити конкретними ударами долі й розчаруваннями. Безперечно, певний зв'язок тут є, та чи доречно його абсолютизувати?

Часто здається, що життя Шарля Бодлера — це низка нещастя, розчарувань і випробувань. Він народився у Парижі в трохи дивній родині сенатора Жозефа Франсуа Бодлера. І справа навіть не в тому, що між батьками була надзвичайно велика різниця у віці. Це були люди різних епох: батько сповідував дух Просвітництва, а мати — матеріальні «принципи» буржуазного суспільства. Після смерті чоловіка мадам Бодлер вийшла заміж за командира батальйону Жана Опіка, який згодом займав досить високі службо-

ві посади. Стосунки вітчима й пасинка не склалися, це були зовсім різні люди. Для Жана Опіка маленький Шарль був неслухом, важкою дитиною, яку потрібно було зробити добропорядним громадянином. Мати схвалювала все, що робив чоловік, аби з хлопчика вийшло щось путяще. Бодлер пізнав гнітючість самотності й нерозуміння: його рішення зайнятися літературою та присвятити їй своє життя обурило батьків. А тут ще й спосіб життя, який він обрав після закінчення коледжу: випадкові знайомі, веселі дівчата з Латинського кварталу, ексцентрична поведінка. Відчуження між вітчимом і пасинком збільшувалося.

Щоб якось виправити становище й навернути «блудного пасинка» на путь істинний, Опік вирішив відправити його до південних колоній, виклопотавши Бодлеру посаду вчителя. Шарль вирушив у морську подорож. Десять місяців, упродовж яких він подорожував на кораблі південними морями й океанами, уразили поета. Йому не сподобався лише капітан, якому доручили наглядати за юнаком і керувати його діями. На острові Бурбоні Бодлеру вдалося втекти від наглядача й іншим кораблем повернутися до Франції. Оскільки після завершення цієї одиссеї Шарль досяг повноліття, то він вступив у права власності батьковою спадщиною, розірвав стосунки з родиною і почав жити окремо.

На той час поведінка письменника була зумовлена двома «правилами», які він сам собі придумав: по-перше, уміння бути несправжнім, ненатуральним і, по-друге, дивувати всіх, не дивуючись. Сучасники згадували його вишукані, але дещо неприродні манери, мовленнєві звороти, які ніколи не почувеш за звичайних обставин. Це іноді було досить кумедним, але саме таким був імідж «апостола модернізму».

Однак усе це було лише видимою частиною життя Бодлера. Епатаж і дивацтво приховували велику духовну роботу: широкі знайомства у світі мистецтва, напружена праця в бібліотеках, надзвичайно серйозне ставлення до всього, що він робив. Те, що для пересічного митця могло бути лише додатковим заробітком (скажімо, переклади чи критичні статті), для нього стало важливою та копіткою працею. Його переклади творів Едгара По є найдовіренішими (під час кампанії засудження «Квітів зла» Бодлера презентували саме як перекладача творів Е. По), а мистецькі статті стали надбанням естетичної думки Франції XIX ст. Усе своє життя він шукав і оспівував Красу: «Я знайшов визначення Прекрасного, мого Прекрасного. Це щось полум'яне й сумне, щось трохи розпливчате, що залишає місце для здогаду... Таїна, жаль — також ознаки краси... Я не переконую, що радість не могла б сполучатися з красою, але Радість — одна з її найвувльгарніших прикрас, тим часом як Меланхолія — улюблена подруга».

Водночас не варто уявляти Бодлера таким собі анахоретом, який жив у вигаданому світі, що нічим не пов'язаний з реальністю, він — поет соціальний. Щоб упевнитися в цьому, досить хоча б перегорнути сторінки розділу «Паризькі картинки» зі збірки «Квіти зла». З огляду на це не здаватиметься дивним поява поета на барикадах 1848 р. Проте головне в його житті — це вірші й насамперед збірка «*Квіти зла*», над якою поет працював протягом усього свого життя.

Однак життя брало своє. Тож у квітні 1864 р. Шарль Бодлер, рятуючись від кредиторів, вимушений був поїхати до Бельгії, марно сподіваючись заробити на життя лекціями. У квітні 1866 р. після серцевого нападу безпомічного поета друзі перевезли до Парижа. 31 серпня 1867 р. Шарль Бодлер помер на руках у матері. Серед тих, хто проводжав поета в останню путь, був і Поль Верлен.

Уже після смерті поета були надруковані третє видання «Квітів зла» та збірники статей про мистецтво, яке, на думку Ш. Бодлера, повинне характеризуватися особливою глибиною і духовністю, а через особливу манеру відчувати — прагнути до нескінченного.



Обкладинка до збірки поезій Ш. Бодлера «Квіти зла»

ТРАГІЧНА СКЛАДНІСТЬ І СУПЕРЕЧЛИВІСТЬ СВІТОГЛЯДУ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ БОДЛЕРА

За Шарлем Бодлером, мистецтво — «свідоцтво єдине про достоїнність людини» чи, в іншому перекладі, «роду людського достоїнство й можуть» і саме воно виконує роль духовного маяка. У критичних статтях поет виступав проти прямолінійного моралізаторства в мистецтві: «...справжній твір мистецтва не має потреби в звинувачувальній промові», моральним є те, що правдиве. Він уважав, що мистецтво, яке викривлює зображуване життя, навіть і з найбагатороднішими намірами, — шкідливе, а першочерговим завданням поезії є «пізнання зображуваного з метою його повного й правдивого вираження» (Д. Наливайко).

У статтях Ш. Бодлер вимагав від поетів звернутися до актуальних, сучасних тем і проблем, щоб творити нову сучасну літературу. Французькою *modern* — новітній, сучасний. Тому й нову літературу, яка з'явилася під впливом творчості Бодлера, назвали «модерністською». Його вірш «Відповідності» став своєрідним маніфестом символістів (младомодерністів). Символістам був близький і погляд Бодлера на поета як на посередника між природою та

людиною, якому відкриваються «взаємного зв'язку невидимі закони».

У збірці «Квіти зла» постав поет нової формації, який не повторював чужі здобутки, а пішов неторованою поетичною стежкою. Він випередив свій час і ніби зазирнув у майбутнє. Шарля Бодлера називають то пізнім романтиком, то першим символістом.

Література романтизму — це література незвичайного, непересічного героя та незвичайної, непересічної ситуації. Звертаючись до почуттів читача, вона все ж таки утворює певний кордон між ним і літературним твором: усе ніби за склом — водночас і близько, і далеко. Дуже часто сюжети романтичних творів (наприклад, «східні поеми» Байрона) були далекі від повсякденної реальності, а внутрішній світ ліричного героя хоча й розчулював читача, був для нього чужим. Романтики творили свій власний світ, а читач був не частиною цього світу, а його спостерігачем.

Зовсім інший світ і герой у Ш. Бодлера. З одного боку, романтична особистість, душа якої — «гробу, кладовища похмурі», «надтріснута»:

*Що моє серце? Бруд, пристанище облуди,
Колись — палац, тепер — запльована корчма...*

«Сповідь». Переклад Д. Павличка

З іншого боку, цей персонаж дуже нагадує не літературного героя, а реальну людину, яка живе в реальному «зболеному, закутому світі», «в багні шукаючи краси». Для Бодлера надзвичайно важливим було поняття краси. Її природа, як і природа людини, двоїста і, зрештою, чи не єдина веде до спасіння:

*«Заради мене ви любіть лише Прекрасне,
Я — Ангел-захисник від нищості і зла,
Мадонна й Муза я, і сяйво непогасне!»*

«Ще цього вечора, моя душе убога...».

Переклад Д. Павличка

Ліричний герой Бодлера сам себе усвідомлює як «зла й добра переплетіння», чиїх таємниць нікому не розгадати:

*Не звідав ще ніхто глибин твоїх, людино!
О море, і твоїх не звідано скарбниць!
Нікому не дасте дійти до таємниць,
Що їх бережете так ревно й безупинно.*

«Людина і море». Переклад Д. Павличка

Ліричному героєві Бодлера залишається «не смерть і небуття, а пекло й лютий біль» (подібні мотиви очищення через страждання, хоча й в іншій художній системі, ми вже знаходили в романі

Ф. Достоевського «Злочин і кара»: «Страждання й біль завжди обов'язкові для широкої свідомості і глибокого серця»:

*Я добре знаю: біль — єдине благородство,
Яке не прогризуть ні пекло, ні земля...*

«Благословення». Переклад Д. Павличка

І тоді «ангел будиться в гидкій душі помалу», а краса «долає зло і творить чудеса». Зрештою, не так уже й важливо, що несе із собою краса, уже саме її існування може зробити людину щасливою:

*Красо небачена! Чудовна ти і вбога,
Мене твоя брехня, як те вино, п'янить,
Твій жах і біль — моя всолода і тривога,
Твоя гірка сльоза — моя щаслива мить!*

«Маска». Переклад Д. Павличка

Шарль Бодлер — нещадно правдивий поет. Так і хочеться порівняти пафос його творів із гнівом старозавітних пророків: «Світ зникне... Що йому далі робити під сонцем? Припустивши, що він продовжує тривати матеріально, чи можна зробити висновок, що це гідне існування? Техніка настільки американізує нас, прогрес настільки атрофує в нас *д у х о в н і с т ь*, що ніякі криваві, блюзнірські та протиприродні мрії фантазерів не зможуть порівнятися з наслідками. Це станеться від опошлення сердець... Час цей близький. Хто знає, чи не прийшов він уже і чи не заважає наша товстошкірність його розпізнати?» («Моє оголене серце» Ш. Бодлер).

Юний Артюр Рембо вважав Бодлера богом поезії. Бодлер — поет не лише змісту, а й форми. Здавна в поетичній практиці існує два протилежні підходи до віршування: посилена увага до форми й посилена увага до змісту, пафосу твору. Один неначе уособлював класицизм, інший — романтизм. Бодлер поєднує у своїй творчості ці два антитетичні підходи до поезії: надзвичайна експресивність його віршів поєднується з філігранною вишуканістю форми.

Бодлер любить сонет, який завжди вважався однією з найскладніших віршованих форм. «Відповідності», «Хвора муза», «Продажна муза», «Хиренний чернець», «Ворог», «Передіснування», «Мандрівні цигани», «Краса», «Ідеал», «Велетка», «Екзотичний аромат» — ось далеко не повний перелік сонетів зі збірки «Квіти зла», де поет не лише демонструє вишукану техніку, а й наповнює їх надзвичайною експресивністю.

Шарль Бодлер використовує рідкісне строфічне обрамлення, коли перший і останній вірш строфи однакові: «Балкон», «Спокута», «Moesta et errabunda»¹. Особливо вражає гармонією між змістом і

¹ Смутні й заблукані думки (латин.).

надзвичайно вишуканою формою вірш «Вечорова гармонія», який має 16 рядків.

Здається, нічого принципово нового Бодлер у віршуванні не відкрив: і до нього існували вірші, побудовані на зіставленні конкретного, предметно-чуттєвого з абстрактним, духовно-психологічним. За такою схемою створений вірш «Альбатрос»: історія птаха порівнюється з долею Поета. За таким принципом побудований і диптих «Кістяк-землероб»: споглядаючи в букіністичній крамниці анатомічні книжки, ліричний герой згадує виснаженого землероба.

Незвичні метафори-асоціації¹ стають стрижнем бодлерівської поезики: це й небо-покришка, маяки-художники, велетка як уособлення ідеалу тощо. Бодлер часто застосовує оксиморон: «тендітний титан», «ангел з хижими очима», «брудна величність», «божественна гидота» тощо. Без перебільшення можна сказати, що поєднання непоєднуваного — важлива особливість бодлерівської поезики.



Поезія в прозі

Шукаючи нових засобів художнього вираження, поет використовує принципово нову форму, яку він називає «маленькою поезією в прозі». Лірична проза існувала й до Бодлера, наприклад ліричні відступи в поемі М. Гоголя «Мертві душі». В європейській поезії вірші в прозі виникають під впливом релігійної лірики й французької традиції перекладати іншомовні поезії прозою. (Пригадаймо, що шлях у літературі Шарль Бодлер починав саме як перекладач віршів Едгара По). Першою подібною книжкою вважається твір А. Бертрана «Гаспар із п'їтьми» (1842), а от термін належить Бодлерові.

Маленькі поезії в прозі були надруковані в Парижі під назвою «**Паризький сплін**» уже після смерті поета (1869). Назва свідчить про їх генетичну спорідненість із «Квітами зла»: «Паризькі картини» ніби об'єдналися зі «Спліном та ідеалом», але вірші в прозі мають значно виразніше соціальне спрямування.

ЗБІРКА «КВІТИ ЗЛА»

У цю жорстоку книжку я вклав усе своє серце, усю свою ніжність, усю свою релігію (вивернуту), усю свою ненависть.

Ш. Бодлер



Творча історія

Збірку «Квіти зла» Шарль Бодлер створював протягом усього життя, як Тарас Шев-

¹ Видатний український поет І. Франко вважав, що саме асоціація дає змогу «знайти наукове пояснення процесу поетичної творчості, з'ясувати, так би мовити, механіку творчого натхнення...»

ченко «Кобзар» чи Волт Вітмен «Листя трави». Під назвою «Квіти зла» об'єднані декілька віршових циклів: «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт», «Смерть». До неї поет добрав усе найкраще й майже ідеально відшліфоване: шістнадцять років чекав оприлюднення знаменитий «Альбатрос» — Бодлер прагнув довершеності. Більшість віршів була написана протягом 1843–1844 рр. Уперше 18 віршів з майбутньої збірки під загальною назвою побачили світ у журналі «Ла Ревю де Де Монд» 1 червня 1855 р. «Квіти зла» були опубліковані окремим виданням у червні 1857 р., а вже на 20 серпня того ж року за нібито провокативний характер «жорстокої книжки» над Бодлером розпочався судовий процес...

Назву збірки Бодлеру запропонував Іполит Бабу. Через багатозначність французького слова *du mal* назва також багатозначна: її можна перекласти і як «квіти зла», і як «квіти болю» або «хвороби». Матеріалу для таких тлумачень було достатньо. У всякому разі Бодлеру надзвичайно важливі були всі значення цього слова: традиційно назву перекладають як «Квіти зла», присвяту Теофілю Готье — як «хворобливі квіти», а боєм просякнутий чи не кожний вірш збірки.

Поет шукав гармонії між формою та змістом, не терпів чужого втручання у вірші й міг розгніватися навіть через звичайні орфографічні помилки: «Викиньте геть увесь твір, якщо в ньому вам не подобається кома, але не закреслюйте її: вона має своє значення». Тож не дивно, що він боляче відреагував, коли з його збірки «Квіти зла» були вилучені не якісь там коми, а шість віршів.

Поет наголошував, що «Квіти зла» — це не збірка окремих віршів, які можна читати в будь-якому порядку, а цілісний твір, який можливо зрозуміти лише тоді, коли прочитаєш усі вірші в порядку, визначеному автором. Тому й друкувати збірку без рівноцінної заміни вилучених віршів він не хотів. За життя Бодлеру так і не вдалося побачити головний твір свого життя без цензурних перекручень, тож бодлерознавці до цього часу намагаються віднайти внутрішній сюжет збірки.

Існує й інша думка: мовляв, вести мову про якусь внутрішню єдність збірки недоречно, швидше за все, вона впорядковувалася поспіхом, з уже написаних віршів, які поет захотів організувати так, щоб створити ілюзію цілісного твору. Звичайно, ці два



К. Швабе. Обкладинка до збірки поезій Ш. Бодлера «Квіти зла»

діаметрально протилежні погляди на архітектоніку «Квітів зла» будуть існувати доти, доки існуватиме й сама збірка. Шарль Бодлер у листі до Альфреда де Вінї писав: «Єдина похвала, якої я благаю для цієї книжки, — визнання, що це не простий альбом, що тут є початок і кінець».

Початок і кінець у цій книжці справді є. Циклу «Сплін та ідеал» передує звернення до читача, у якому, на думку бодлерознавців, поет намагався наслідувати Данте: на початку вірша перелічуються смертні гріхи, а сто віршів першої збірки нагадували 100 пісень «Божественної комедії». Є й певний внутрішній рух: на початку збірки ми ще можемо зустріти світлі картини омріяного ідеалу-раю:

*Понад долинами й блакитними вітрами,
Понад вершинами покритих льодом гір,
В надзоряні світи, де не тече ефір,
А тільки мерехтять світил найдальших брами,
Як легко, духу мій, возносишся й лешиш!
І наче той плавець, що зомліває в морі,
Ти мужньо й весело безмежжя неозорі
Долаєш, входячи в благословенну тиш.*

«Піднесення». Переклад Д. Павличка

Загальний настрій віршів наприкінці збірки протилежний:

*Я вмер без подиву, й світання володарне
Мене оповило. І що ж! І тільки це?
Завіса піднялась, а я все ждав намарне.*

«Мрія допитливого». Переклад М. Москаленка

Отже, поет шукав намарне — ідеалу нема? І йому, як і його геніальному співвітчизникові Ф. Рабле, залишалося тільки йти на пошуки «Великого Може Бути», про що свідчить абсолютний фінал збірки:

*Ти, Смерте, капітан! Пора! Напнім вітрила!
Цей край нестерпний нам — о Смерте, Смерте, час!
Хай небо й океан чорніші від чорнила —
Потужний жар промінь переповняє нас!
Твою отруту п'єм — хай сила наша скресне!
Вогонь, що мозок нам жере і душу рве,
В провалля зве — дарма, пекельне чи небесне, —
У глиб Незнаного, щоб осягти нове.*

Переклад М. Москаленка

Збірка «Квіти зла» має такі віршові цикли: «Сплін та ідеал» (I–XCIV), «Паризькі картини» (XCV–CXII), «Вино» (CXIII–

CXVII), «Квіти зла» (CXVIII–CXXVII), «Бунт» (CXXVIII–CXXX), «Смерть» (CXXXI–CXXXVI).

Уже за назвами цих циклів ми можемо зробити певні висновки про творчий задум поета. Можливо, у збірці йдеться про блукання у світі зла в пошуках ідеалу стражденної душі, яка підіймається на бунт і зрештою гине.

У «Квітах зла» виразно втілений мотив трагічної несумісності дійсності та ідеалу. Навряд чи у світовій поезії знайдеться багато віршів, у яких звучало б прокляття, що посиляє мати щойно народженому сину-поету, митцеві. Проте саме таким твором з іронічно-символічною назвою «Благословення» Бодлер розпочинає свою збірку:

*Коли з'являється Поет на цьому світі,
Його родителька від розпачу й журби
На Бога кидає прокльони ядовиті,
І стівчутливо Бог сприймає ті клятьби:
«Чом народила я цей поглум? Чи не краще
На світ спровадити гадюк ціле кубло?
Будь прокляте моє кохання негодяще
І лоно трепетне, що блазня зачало!»*

Переклад Д. Павличка

Ліричний герой збірки, не маючи змоги жити в бруді нищих міст, над прірвою мерзот, у світі злочину й страждань, намагається знайти свій рай: чи то в далеких запашних тропіках, чи то в далекому дитинстві:

*Невинний рай утіх, блаженства і розрад,
Хіба не далі він од Індії й Китаю?
Чи він воскресне й знов повернеться назад,
Як срібним голосом із туги застіваю,
Невинний рай утіх, блаженства і розрад?*

Переклад Д. Павличка

Рай утрачено, але залишилося його «відлуння» — Краса. Ліричний герой Бодлера переймається двома питаннями: що таке Краса та що врятує Красу? Даючи розгорнуту, навіть шокуючу картину розкладу матеріального тіла, поет стверджує, що тільки мистецтво, поезія здатні зберегти справжню Красу: «*Ваші форми я зберіг, моя богине, // Зберіг мого кохання суть!*» До речі, тут відчувається і певний перегук з одою Горация «До Мельпомени», адже все матеріальне — тлінне, а творчість — безсмертна.

Можливо, краса для героя — це єдине, що здатне примирити його з цим убогим світом, тому для нього не має значення, чи з неба

вона, чи «з темної безодні». Краса, на думку Бодлера, не може бути моральною чи аморальною, вона — поза мораллю, вона — надія на спасіння:

*Це байдуже, хто ти. Чи Діва, чи Сирена,
Чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим,
Щоб лиш тягар життя, о владарко натхнення,
Зробила легшим ти, а всесвіт — менш гидким!*

Переклад Д. Павличка

То чи можна назвати Бодлера поетом зла? Ось як він сам про це говорить: «У кожній людині, у кожному хвилину живуть одночасно два пориви: один — до Бога, другий — до Сатани. Звернення до Бога, або духовне начало, — це бажання піднятися, сходінка за сходінкою; звернення до Сатани, або тваринне начало, — це «блаженство падіння». Подібна антитеза («людина — звір») нам уже траплялася в драмі П. Кальдерона «Життя — це сон», та й узагалі поетика Бодлера дуже нагадує барокову.

Його герой — дисгармонійна особистість, яка втратила душевну рівновагу й віру. Це герой майбутнього ХХ ст. Адже він — плоть від плоті дисгармонійного життя, і його оточують як «земні міазми», так і «шлях до вічності — ці небеса вгори».

«АЛЬБАТРОС»

Сонет «Альбатрос» належить до циклу «Сплін та ідеал». У вірші спостерігаються яскраво виражені автобіографічні мотиви. Подорожуючи майже рік південними морями та океанами, Бодлер спостерігав, як розважалися матроси. Ця картина збиткування над безпомічним птахом, що не міг злетіти з палуби, бо йому заважали непропорційно великі крила, що і давали альбатросу — «*королю небес*», «*висот владики*», «*королю блакиті*» — змогу вільно ширяти в небесній височині, долаючи великі відстані, стає у вірші алегорією стосунків поета і натовпу.

Поет порівнюється з альбатросом, який вільно ширяє в небесному просторі завдяки своїм велетенським крилам, проте через них же (творче окрилення) стає вразливим і безпомічним на землі, легкою здобиччю нудьгуючої, несамовитої юрби:

*Поет як альбатрос — володар гроз та грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та, вигнаний з небес, на падолі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.*

Переклад Д. Павличка

Сонет побудований на паралелізмі (поет — альбатрос), який має вагому асоціативно-символічну аргументацію та давню традицію у світовій літературі. Передусім, альбатрос належить до родини буревісників, а отже, не боїться бурі, шторму. А хіба справжній Поет боїться вихорів, штормів життя? Навпаки — він їх шукає, він «просить бурі» (*М. Лермонтов*).

Завдяки непропорційно великим крилам альбатрос є водночас і володарем висоти, «*королем блакиті*» (ширяє в небі дуже довго, планеруючи завдяки розмахові крил), і безпомічним на землі (ті самі крила заважають йому ходити, роблять ходу кумедною, він стає беззахисним, легкою здобиччю ловця). Альбатрос не може злетіти з рівної поверхні, як це роблять інші птахи, тому обирає для відпочинку місце на краю якогось провалля або на височенній щоглі корабля, щоб, у разі потреби, «*власти*» задля чергового польоту. А хіба Поет, безстрашний у злеті своєї творчої фантазії, володар висот духовності, не буває так само безпорадним «на падолі земному», у побуті, хіба не заважають йому ходити поміж нищих заздрісних людей велетенські крила таланту?

Отже, у сонеті «Альбатрос» Ш. Бодлер залишає читачеві величезний простір для «вгадування сенсів», твір має значний символічний потенціал.

Літературне Відлуння

У вірші українського поета, перекладача і літературознавця Ігоря Качуровського «**З наслідувань французькій**» помітне відлуння поезій А. Рембо («П'яний корабель») і Ш. Бодлера («Альбатрос»).

Заплутаним, кривим і ламаним зигзагом
Мандрує корабель з чимось гордим стягом,
З розбитим корпусом, зі зламаним рулем,
І білий альбатрос висить над кораблем.

Від сонця бронзові, обвітрені та босі
Знічев'я вештаються тут і там матроси
Усе їм байдуже, лиш ром був би огнистим
І сріблом гаманці побрязкували чистим.

У пасажирів — сплін. Нудьга їх пойняла.
Їх мізки мізерні спекота розпекла.
Їм правди не знайти і думки не збагнуть:
«Куди ж ми всі пливем? І де скінчаєм путь?»

Ніхто не відчува тривоги і омани,
Спокійні, як завжди, всі рухи капітана.
Та знає, де маяк, і гавань, і земля
Лиш білий альбатрос над носом корабля.

Переклад Ю. Ковбасенка

«ВІДПОВІДНОСТІ»

Сонет «Відповідності» з циклу «Сплін та ідеал» належить до найвідоміших віршів Бодлера і неодноразово переспівувався. Основна його тема — речі видимого світу є символами прихованої реальності — у світовій філософії та поезії не нова. Про це писав ще давньогрецький філософ Платон. Однак саме цей сонет Бодлера для французьких символістів став утіленням нової естетичної програми:

*Природа — це той храм, де від колон живих
Неясні голоси почути часом можна.
Там гаєм символів іде людина кожна,
Її нікуди тепер подітися від них.*

Переклад В. Ткаченка

Саме в цьому сонеті Бодлер визначив основне завдання поета — опанувати «усі безмежні речі», почути «підмурків та колон неясні голоси», відновити, возз'єднати втрачену гармонію або хоча б розповісти про неї, зрозумівши «взаємного зв'язку невидимі закони».

За принципом «відповідностей» Шарля Бодлера образи і метафори в художньому творі не використовуються для опису реальних предметів і явищ, а символічно позначають якісь ідеї, універсальні прояви буття, а також навіюють читачам певні настрої чи душевні стани.

У цьому вірші поет використовує **синестезію** — поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що спричиняє синтез кількох відчуттів: запахи, наприклад, «ніжні, як гобой», «щедрі, злі, липучі, як смола». Синестезія робить образ туманним і неясним, і разом із натяком, символом і звукописом є засобом творення *сугестій*:



В. ван Гог. Хліба та кипариси. 1889 р.

*Як верховинський лун, глухі, протяжні
гуки
Зливаються в акорд протяжний і
міцний,
Де все з'єдналося: і ніч, і день ясний, —
Так сполучаються парфуми, барви й
звуки.*

Переклад М. Драй-Хмари

Лише це злиття «барв і кольорів», «ароматів і тонів» у «могуть єдиного ества», що «в безкрай шириться, як і саме життя», здатне подарувати «екстазу дум» і «захват почуття».

«ВЕЧОРОВА ГАРМОНІЯ»

Вірш «Вечорова гармонія» теж належить до циклу «Сплін та ідеал». Уважається, що він пов'язаний з Аполлінарією Сабатьє, французькою художницею і господинею літературного салону, де Шарль Бодлер був одним із завсідників. Перед читачами розгортається чудова картина вечірнього пейзажу, у якому все зачаровує. Звук скрипки, серце якої *«десь тремкоче стоголосне»*, зливається зі співом *«росного стебла»* у неймовірному кружлянні *«меланхолійного вальсу»*. Душа ліричного героя перебуває в стані *«млосного очманіння»*:

*Надходить час, коли стебло співає росне,
Немов кадило, цвіт димує в тишині;
Мелодій повіви зринають запасні,
Меланхолійний вальс та очманіння млосне!*

Переклад Д. Павличка

У цьому вірші Бодлер віртуозно демонструє свою поетичну майстерність. Крім синестезії — запасні мелодії, співуче стебло, цвіт, що, немов кадило, «димувє в тишині», — він демонструє філігранне володіння поетичною технікою. Вірш насправді складається не з 16, а з 10 рядків, адже кожен другий та четвертий рядки попередньої строфи стає першим і третім у наступній, створюючи неймовірний, водночас заспокійливо-захоплюючий і піднесено-умиротворений ритм-настрій. Однак у цей гармонійний вечоровий пейзаж дисонансом



В. Відаль. Портрет пані Сабатьє.
1822–1889 рр.

Літературне Відлуння

Максим Рильський

Бодлер


В раю блаженних мук, де на тонких стеблинах
Ростуть, звиваються химерні квіти зла,
Подібні до очей жіночих і звіриних, —
В пекельному раю його душа жила.

Лякати буржуа, назватись людоїдом,
Що хтів би скуштувать малесеньких дітей;
Впиватися гірким, самотним, тонким медом
Нездійснених бажань і неживих ідей, —

І бачити в вині безстыдної таверни
Вино Причастія, єдину кров Христа...
Хіба таке життя, потворне і химерне,
Не зветься: красаота?

уриваються тривожні відчуття, що не дають спокою ліричному герою. Образи сонця, «світила життєносного», що *«упало в кров свою»*; серця скрипки, *«що труну ненавидить і в сні»*; небес високих і смутних навіюють тривогу і передчуття недовговічності цієї вечорової гармонії: *«А серцю вже набрид той нереальний світ, / Воно в минувшині бере своє коріння! / У крові сонячне втопилося проміння... / Мене твоїм образ, мов потир сьайний, сліпить!»* (Переклад В. Ткаченка).

Останній акорд поезії — звертання до невідомої жінки, порівняння її світлого лику та внутрішнього осяяння із сьайвом блискучої церковної чаші (потира) — просякнутий стриманим оптимізмом.

 **1.** Повторіть відомості про романтизм і реалізм як літературні напрями, визначення понять «декаданс», «песимізм». **2.** Назвіть риси, які відрізняють Бодлера від поетів попередніх епох. **3.** Назвіть характерні ознаки романтизму. Як вони співвідносяться з творчим доробком Бодлера? **4.** Охарактеризуйте ліричного героя бодлерівських віршів. **5.** У чому вбачає природу Краси та її призначення ліричний герой? **6.** Що, на думку Ш. Бодлера, здатне врятувати Красу? **7.** У чому письменник убачав сенс мистецтва? **8.** Поясніть назву збірки «Квіти зла». Визначте її новаторські риси. **9.** Як ви вважаєте, чи є в збірці якийсь сюжет? Якщо є, який саме? **10.** З яких циклів складається збірка? Поясніть назву цих циклів. Чи є внутрішній зв'язок між циклами? Який? **11.** Як вирішує Бодлер тему Поета та натовпу? Поясніть символіку образу альбатроса. **12.** Складіть план твору «Взаємного зв'язку невидимі закони (Шарль Бодлер)».

ЛЮБИ ВІДТІНОК І ПІВТОН...

Мистецтво імпресіонізму було представлено 15 квітня 1874 р. в Парижі, на бульварі Капуцинів, де відбулася виставка 30 молодих художників, картини яких проігнорували представники офіційного мистецтва. Центральним твором на ній стала картина Клода Моне «Враження. Схід сонця» (Музей Мармоттан, Париж). На полотні, створеному в 1873 р. у м. Гаврі, зображена майже ірреальна картина сходу сонця над водяною гладдю гавані. Кольори лише злегка позначені, усе вкрите легким сіруватим серпанком, через який прозирають розпливчасті силуети кораблів і кранів. І лише червоняста куля сонця проривається крізь ранковий туман, створюючи в центрі картини яскраву кольорову пляму. Якщо відійти від картини на певну відстань, то різкі мазки пензля перетворюються на легкі брижі на воді, надаючи зображеному дивовижної реальності чуттєвості. Вперше в історії живопису художник спробував відобразити не сам реально існуючий об'єкт, а своє враження («імпресію» — звідси «імпресіонізм») від нього. Луї Леруа, один із репортерів, яких було на тій скандальній виставці багато, зневажливо назвав Моне і його товаришів «імпресіоністами». Згодом це іронічне прізвисько закріпилося за художниками й дуже швидко втратило свій первинний негативний сенс. Імпресіоністи намагалися відобразити на полотнах короткі миті буття, як це роблять фотографи. Сюжети для картин художники брали з повсякденного життя, яке добре знали: міські вулички, ремісники за роботою, сільські пейзажі, знайомі будівлі тощо. Головним для них було співвідношення світла й тіні, химерна гра сонячних «зайчиків» на звичайних предметах. Митці почали використовувати принципово нову техніку письма: фарби на мольберті попередньо не змішували, а накладали на полотно пензлем окремими мазками.

Із поезії французького символізму

ІМПРЕСІОНІЗМ І СИМВОЛІЗМ ЯК МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА останньої третини ХІХ — початку ХХ ст.



Імпресіонізм

Імпресіонізм (від *фр.* *impression* — враження) — художній напрям, що виник у другій половині ХІХ ст. і заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, переживань. Зародившись у живописі, він згодом поширився в літературі та інших видах мистецтва. Термін «імпресіонізм» уперше був використаний з різко негативним значенням для критичної оцінки картини Клода Моне «Враження. Схід сонця».

Імпресіоністи намагалися відтворити витончені особисті враження та спостереження миттєвих відчуттів і переживань, зафіксувати мінливі ефекти світла й кольору. Недаремно один із дослідників зауважив, що вони, на відміну від своїх попередників, неначе замінили у фотоапараті звичайну чорно-білу плівку на надчутливу кольорову.

Імпресіоністи часто зображували не сам предмет, а особисті або чиїсь *враження від нього*. Так, письменники-імпресіоністи брати Едмон і Жюль Гонкур стверджували: «Бачити, відчувати, виражати — у цьому все мистецтво». Тому не дивно, що вони переважно орієнтувалися не на розум читача-глядача, а на його почуття.

Тому, аби скласти про картину імпресіоніста цілісне уявлення, на неї треба дивитися не зблизька (тоді мазки пістрявіють і «розсипаються»), а з невеликої відстані. При такому сприйнятті окремі чіткі мазки «змішуються в оці глядача» і картина «оживає». Подібні мистецькі твори зазвичай не мають чіткої композиції, кожний із них є окремою частиною мінливого світу.



К. Моне. Враження. Схід сонця. Фрагмент. 1873 р.

На відміну від інших художніх систем, предметом мистецької зацікавленості в імпресіоністів стають уривчасті фрагменти, відображені у свідомості персонажа. Показово, що один із художників-імпресіоністів пояснював своїм учням суть цього мистецького явища так: він заводив їх до темної майстерні й попереджав, що зараз на секунду ввімкне світло, а вони мали потім відтворити на папері ті деталі та враження («імпресії»), які кожному з них запам'яталися в цю мить «осяяння». Це дуже подібне до настанов Антона Чехова: «В описі природи треба зображувати дрібні деталі, групуючи їх так, щоб після прочитання, коли заплющиш очі, поставала картина. Наприклад, у тебе виникне картина місячної ночі, якщо ти напишеш, що на греблі яскравою зірочкою блиснуло скельце від розбитої пляшки й покотилася кулею чорна тінь собаки або вовка».

Засновниками літературного імпресіонізму є вже згадані брати Гонкур. Його ознаки притаманні також творчості Поля Верлена, Оскара Уайльда, Гі де Мопассана, Марселя Пруста, Кнута Гамсуна, Антона Чехова, Михайла Коцюбинського та ін.

Не дивно, що за такої уваги до суб'єктивного сприйняття світу митцем (який зображує «те, що бачить, і лише так, як він бачить»), створення враження на читача, вплив не на його інтелект, а на почуття, імпресіонізм був повною мірою подібним до символізму.



Символізм

Символізм — це напрям у європейському мистецтві (зокрема, літературі) останньої третини XIX — початку XX ст., що виник у Франції й поширився в багатьох країнах світу (зокрема — в Україні). Попри свій новаторський (ранньомодерністський) характер, він мав давнє й глибоке філософське підґрунтя. Так, деякі ідеї, що знайшли художнє втілення в літературі символізму, належали ще давньогрецькому філософу-ідеалісту Платону (V ст. до н. е.), який стверджував, що, крім реального, видимого світу, є ще й невидимий, вищий «світ ідей», до якого треба намагатися проникнути.

У другій половині XIX ст. в Німеччині (Ф. Ніцше), Франції (А. Бергсон) та інших країнах виникла «філософія життя» — філософська течія, для представників якої головним було поняття «життя» —

КОМУ НАЛЕЖАЛА КОРОНА «КОРОЛЯ ПОЕТІВ»?



Як літературний напрям символізм зароджувався в опозиції не лише до реалізму й натуралізму, а й до поетів-«парнасців». У цьому гуртку французьких поетів «найтитлованишим» був Шарль Леконт де Ліль, проголошений «королем поетів». А після його смерті цей титул успадкував один із зачинателів символізму Поль Верлен.

Ш. Л. де Ліль

цілісної реальності, яка може досягатися інтуїтивно і не є тотожною ані духу, ані матерії. Можливість раціонального пізнання світу вкотре ставилася під сумнів, тому актуалізувалося дослідження ірраціональних процесів. Необхідними ставали пошуки нових (модерних) шляхів пізнання всього того, що не підлягає пізнанню розумом: за допомогою натяку, інтуїції, символу. Цю непросту пізнавально-виражальну функцію взяла на себе художня література, оскільки письменники завжди вирізнялися творчою інтуїцією, здатністю проникати в глибини людської душі. Це те «філософське підґрунття», яке стало основою символізму.



П. С. Пюві де Шаванн. Надія. 1872 р.

Однією з причин виникнення цього напрямку було прагнення митців спрямувати свої творчі зусилля «на досягнення й вираження трансцендентних, тобто таких, що перебувають поза чуттєвим сприйняттям і досвідом, власне, потойбічних сутностей і таїн». Із цим важко не погодитися, особливо коли читаєш деякі твори поетів-символістів. Є й інші причини виникнення такого помітного мистецького явища, як символізм. «Сучасні дослідники пов'язують символізм, — зауважує український літературознавець Д. Наливайко, — із істотними змінами у світосприйманні, що відбувалися на межі сторіч, із зростанням у ньому ролі абстракцій і знаковості... Відбувається вивільнення безсвідомо-інтуїтивного, настроєвого і пошуки його неопосередкованого вираження, сугестивного слова, що діє поза «сенсами», «музикально» передає переживання, настрої, душевні стани».

Якщо наш світ неможливо досягнути розумом, якщо його можна збагнути лише інтуїтивно, на рівні підсвідомості, то найкращим засобом для цього є знак — **символ** (від грец. *symbolon* — умовний знак, натяк). Російський поет-символіст і філософ В. Іванов на початку ХХ ст., у період розквіту російського символізму, «успадкованого від Заходу» (О. Блок), віднайшов формулу, яка стала хрестоматійною: «Символ є справжнім символом лише тоді, коли він невичерпний і

ЯК «SYMBOLON» СТАВ СИМВОЛОМ?

Цікавою є історія виникнення поняття «символ». У давній Греції незнайомі люди (наприклад, торгові партнери) упізнавали один одного навіть у чужих краях, попередньо з'єднавши дві частини дощечки, завчасно розламаної навіп (вона й називалася «символоном», звідси згодом — «символ»). Тож якщо дві частини дощечок ідеально з'єднувалися, це означало, що перед тобою саме та людина, яку ти шукаєш.

безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною (ієратичною¹ і магичною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині»². Як, наприклад, однозначно й логічно розтлумачити такий поетичний рядок відомого французького поета-символіста Артюра Рембо: «*Рожево плакала зірниця в серці вух...*»? Тож закономірно, що символ починає відігравати вирішальну роль у художній системі символізму.

Символісти прагнули крізь видиму реальність пізнати «приховану (трансцендентну)», ідеальну сутність світу, його нетлінну красу. Основою їхньої естетики є ідеалістичне розуміння навколишнього світу. Згадане поняття про два світи, згідно з яким світ, даний нам у відчуттях (який можна побачити, почути, відчутти на дотик тощо), — це лише тінь, ширма, «символ» того світу Ідей, який недосяжний людському розуму, але може бути вгаданий інтуїтивно. Тому символісти вбачали своє художнє завдання не у *відтворенні* та дослідженні реальності, а в натяку на приховані, невидимі Ідеї. У цьому символізм завжди протистояв реалізму й натуралізму, які намагалися зобразити й дослідити реальну дійсність.

У знаменитому «Маніфесті символізму» (1886) французький поет Жан Мореас стверджує, що пряме зображення реальності, побуту спроможне лише «сковзатися на поверхні життя», не проникаючи в його глибини, у саму сутність. І лише за допомогою символу-натяку митець спроможний «прорватися за межі», досягнути «таємниці світу» інтуїтивно. Отже, завдання поета-символіста — не розповісти про той загадковий «ідеальний світ» (бо зробити це, мабуть, неможливо), а натякнути на нього за допомогою символів. Ось яскрава ілюстрація цієї позиції — рядки вірша «Напис на книжці» (1896) російської символістки Зінаїди Гіпшус:

*...Раба я загадкових
І незвичайних снів,
Та для речей чудових
Нема тутешніх слів.*

Переклад Ю. Ковбасенка

На думку символістів, поет має стати ясновидцем, пророком, своєрідним медіумом (посередником, провідником) між ідеальним і реальним світами. Вони вважали, що не треба закладати й шукати в художній літературі якогось раціонального змісту. Навіть значення слів (першоелементу літератури) їх не цікавило, часто вони його

¹ *Ієратичний* — тут: магичний, незрозумілий усім, той, яким користувались жерці («утаємнічені»).

² *Іванов В.* За зірками. — Санкт-Петербург, 1909. — С. 39.

свідомо, принципово ігнорували. Головним для них була музика слова й навіть звуків (яку так важко зберегти в перекладах). Звідси знамените Верленове «*Про музику лиш треба дбати...*» або «*Найперше — музика у слові...*» («Мистецтво поетичне»), прагнення «про неясне говорити неясно» і заохочення не до обмірковування та шліфування творів, а до спонтанного виявлення поетичної уяви. Узагалі, символісти вважали, що завдання справжньої поезії — вплив на підсвідомість людини, навіювання (*сугестія*).

У прагненні до заколисування читача, зменшення інформативно-розповідної функції поетичної мови й одночасної активізації сугестивної функції символісти своєрідно поверталися до першоджерел словесного мистецтва, коли слово супроводжувало обряд і мало магічний потенціал (пор. речитативи-заклинання шаманів, чаклунів).

Для символізму важливою була також «теорія відповідностей», що базувалася на вірі в наявність прихованої від пересічного людського розуму системи «відповідностей» між душевними станами людини і «знаками» їх виявлення у видимому світі. Поетичне втілення цієї теорії — сонет Шарля Бодлера, якого вважають предтечею символізму:

*Природа — храм живий, де зростають колони
Бентежні стогони і неясні слова,
Там символів ліси густі, немов трава,
Крізь них людина йде і в них людина тоне
Всі барви й кольори, всі аромати й тони
Зливаються в можуть єдиного єства.
Їх зрівноважують співмірність і права,
Взаємного зв'язку невидимі закони...*

«Відповідності». Переклад Д. Павличка

Остаточне утвердження символізму в літературі пов'язують з творчістю **Поля Верлена**, **Артюра Рембо** та **Стефана Малларме** (хоча самі вони й не вважали себе символістами). У їхній творчості можна виокремити такі спільні риси: прагнення до інтуїтивного пізнання світу через символ, заперечення раціоналістичних засад творчості, абсолютизацію музичності поетичного слова, мінімізацію інформаційно-розповідної функції мови на користь вільного поетичного самовираження.

Ad Fontes

Генетично й типологічно пов'язаний із романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що впливає з основ світовідчуття та особливостей поезики.

Д. Наливайко



ПОЛЬ ВЕРЛЕН

(1844–1896)

Найперше — музика у слові...

П. Верлен

Наприкінці XIX ст. в кав'ярнях на Монмартрі часто бував невисокий лисий опецькуватий чоловік із високим сократівським чолом. Він декламував вірші та роздавав автографи на серветках за скромне частування. Іноді біля нього збиралися молоді поети та художники. Здивованому обивателю пояснювали, що цей ще не старий чоловік, чимось схожий на фавна, — «король поетів». Обиватель дивувався, знизував плечима, бубонів собі під ніс щось про кінець світу, пригощав «короля поетів» і брав серветку з автографом. А незабаром його діти вигідно продавали ці серветки на аукціонах, а діти дітей за його віршами вчилися читати. Чарівна метаморфоза: з «проклятого» «король поетів» став хрестоматійним.

Поль Верлен народився в сім'ї із середніми статками. Батько, військовий інженер, уважав себе невдахою і для сина прагнув іншої долі. Цього хотів і Поль. Тільки для батька це асоціювалося з кар'єрою адвоката чи банкіра, а хлопець хотів якнайшвидше стати дорослою людиною та поринути в мистецьке життя. Його захоплювали вірші «парнасців», хоча насправді великим Поль уважав лише одного поета — Шарля Бодлера.

Значну роль у долі Верлена відіграло самоототожнення з тими, хто народився під знаком лиховісного Сатурна, планети, під впливом якої людина нібито втрачає розум, а натомість нею оволодіває неспокійна бентежна уява. Свою першу збірку поет так і назвав — **«Сатурнічні поезії»** (1866). Вона створена в традиціях романтизму, парнасців і Бодлера, у якій є характерні для них протиставлення яскравого минулого безбарвному сьогоденню, естетизація дійсності, специфічна пластичність і гармонія форми, надлишкова риторичність вірша. Однак уже в цих ранніх поезіях відчутна глибока своєрідність бачення світу, основу якого становить інтуїтивне осягнення того, що «співає всередині», угадується прагнення поета поєднати враження від дійсності з образами душевних станів, виникає неповторна мелодія верленівської строфи.

Поль Верлен почав писати поезії під час навчання в лицей Бонапарта. Після його закінчення він улаштувався працювати в міській ратуші Парижа, де спілкувався з іншими поетами. Потім захопився вишуканим мистецтвом XVIII ст. Результатом цього стала збірка **«Галантні свята»** (1869). Тоді ж Верлен одружився з Матильдою

Моте. Поет повірив у можливість сімейного щастя, утіленням якого стало народження дитини. Він опублікував збірку *«Добра пісня»* (1870), яка містила поезії, присвячені коханій Матильді. Віктор Гюго назвав цю збірку «квіткою в бомбі». Бомба вибухнула тоді, коли в дім Верленів прийшов юний Артюр Рембо. Цей «син сонця» нагадував Матильді варнака. Вона намагалася врятувати сімейне вогнище, але нічого з того не вийшло. Верлен теж захотів стати «сином сонця», досягти внутрішньої свободи й незалежності від обивательського оточення.



Г. Курбе. Поль Верлен.
1870-і роки

А що може бути вільнішим, аніж незалежне життя блукачів, які мандрують світом? Згадайте мандрівки багатьох поетів: від Мацуо Басьо чи вагантів до Григорія Сковороди чи Волта Вітмена.

Дворічна подорож Бельгією та Англією разом із Рембо стала чи не найпродуктивнішим періодом для становлення Верлена-поета. У цей час виникають основи Верленової поетики «пісні без слів». Поет прагнув досягнути природу художньої творчості, цікавився пошуками Моне, сугестивним впливом музики на людину.

Вершиною імпресіоністської лірики Верлена є збірка *«Романси без слів»* (1874), що складалася з віршів, які не стільки змальовували картини природи, скільки відтворювали внутрішній стан поета, «пейзажі його душі». Звісно, у Верлена є прикмети реального світу, але поет виокремлює лише те, що в певний момент є джерелом його вражень. Тому вірші перетворюються на емоційні ескізи, етюди, замальовки, фрагменти, не пов'язані ані єдиною темою, ані логікою розвитку. Надзвичайна музичність, на якій так наполягав Верлен, досягається за допомогою повторів, алітерацій, внутрішнього римування, особливим сполученням французьких голосних і приголосних звуків.

У 1874 р. Верлен написав знаменитий вірш *«Мистецтво поетичне»* (*«Art potique»*). Цей твір став своєрідним поетичним маніфестом (як свого часу «Мистецтво поетичне» Н. Буало — для класицизму) двох літературних напрямів: імпресіонізму й символізму (детальний аналіз цієї поезії див. далі).

Напружене інтелектуальне життя Верлена було контрастом до його богемних блукань, почуття провини перед дружиною, переживань Рембо. Дружні стосунки поетів погіршилися, між ними виникали сварки, під час однієї з яких Верлен вистрелив у Рембо й поранив його. Брюссельський суд виніс вирок Верлену про позбавлення волі терміном на два роки.

У в'язниці Поль Верлен звернувся до Бога, навіть спробував повернути до католицизму й Артюра Рембо. Після повернення до Парижа він намагався помиритися з дружиною, але ця спроба була невдалою. Поет вирішив розпочати нове життя. Він поїхав до Лондона й улаштувався там на посаду викладача в коледжі. Його життя стало іншим. Основне в ньому — Мудрість і Віра. Згодом Верлен повернувся до Парижа, довго не міг знайти роботу, зрештою став працювати вчителем.

У першій половині 1880-х років Верлен надрукував уже згаданий вірш «Поетичне мистецтво» (1882), а також книжку літературно-критичних статей *«Пробкляті поети»* (1884). У ній він охарактеризував найновішу школу поетів-символістів, визнавши геніями ще зовсім не відомих тоді Стефана Малларме, Артюра Рембо та ін. Успіх збірки викликав зацікавлення публіки не лише до них, а й до Верлена, тож поет отримав змогу видавати власні твори й одержувати за них гонорари.

Про Верлена пишуть статті, величають главою «школи декадентів», проголошують «королем поетів»... Він дійсно зажив слави. І, що рідко буває, — прижиттєвої.

Поль Верлен помер у січні 1896 р.

«ТАК ТИХО СЕРЦЕ ПЛАЧЕ...» (1874)

Вірш «Так тихо серце плаче...» належить до циклу «Забуті арієти» зі збірки «Романси без слів». І назва збірки, і назва циклу підкреслюють особливість віршування Верлена, яке надзвичайно влучно втілюється у формулі «найперше — музика у слові...» Арієта — це музичний термін, невелика арія, проста за викладом і пісенним характером мелодії. Такі ж вірші Верлена з цього циклу: невеликі за обсягом, можуть навіть здаватися надто простими, водночас нагадуючи знайому до болю мелодію, яку співає душа.

«Так тихо серце плаче...» — одна з найкращих і найвідоміших поезій Верлена. Як і багато символістських шедеврів, вона створює настрій, вимальовуючи знаменитий верленівський «пейзаж душі»: у місті починається дощ, а разом з ним починає плакати й серце. Поет не створює жодного зорового образу. Ми лише чуємо, як ніжно шумить дощ по дахах, по листю. Ніяких різких звуків, це ніби примушує ліричного героя прислухатися до свого серця, до того нестерпного суму, що охопив його. Звідки взялася журба «в осиротілім серці»? Відповіді на це запитання немає. Просто в місто прийшов дощ:

*О, ніжно як шумить
Дощ по дахах, по листю!*

*У цю тужливу мить
Як солодко шумить!*

Переклад М. Рильського

Душа ліричного героя, а з ним і читача (хіба в нас серце не завмирає від безпричинної туги, коли ми іноді чуємо, як шелестять краплі дощу?!) зливається воедино з природою. І вже незрозуміло, що чому передувало: чи то серце почало плакати, бо в місто прийшов дощ, чи то задощило через нестерпний сум на душі... У цьому вірші немає несподіваних метафор, складних символів і блискучих епітетів. Образи, які є в ньому, важливі не своїми предметними значеннями, а тими сенсами, асоціаціями, що їх навіюють певні настрої. Використання дієслів теперішнього часу допомагають письменнику «виривати мить із плину часу» (*В. Вордсворт*) і тим самим розчинитися у вічності, адже дії немає, бо немає ані минулого, ані майбутнього:

*Так тихо серце плаче,
Як дощ шумить над містом.
Нема причин неначе,
А серце ревно плаче.*

Переклад М. Рильського

Водночас іменники й прикметники: «*тужлива мить*», «*осиротіле серце*», «*зрада*», «*утрата*», «*журба*», «*нестерпний сум*» — мають спільне значення туги й болю. Та й дощ, який з найдавніших часів у літературі є алегорією сліз, плачу Бога й природи, підкреслює загальний меланхолійний настрій.

Поль Верлен — неперевершений майстер звукопису. Алітерація та асонанси в його вірші відіграють не меншу, а можливо, навіть і більшу роль, аніж змістове наповнення слів. У цьому вірші Верлен демонструє також віртуозну поетичну техніку, адже ритм поезії створюється повторами на різних рівнях тексту. Це обрамлення, коли останні слова першого й останнього рядків строфи повторюються, римування (а б а а), однорідні члени речення (синтаксичний повтор): «*ні зради, ні втрати*»; «*без гніву, без любові, без ревнощів, без дум*». Усе це створює ефект безкінечного руху по колу, що не має ані початку, ані кінця й напрочуд вдало збігається з монотонним ритмом дощу, який стає «пейзажем душі» ліричного героя.

«МИСТЕЦТВО ПОЕТИЧНЕ» (1874)

Вірш «Мистецтво поетичне» Верлен написав у 1874 р., коли Франція відзначала двохсотріччя створення «Мистецтва поетичного» Ніколя Буало. Традиції мистецтва класицизму з його жорсткими вимогами нормативності були у французькій поезії надзвичайно міцними.

Поети мали використовувати певну кількість складів у рядку та впорядковувати рими, узгоджувати мову з розміром, а словосполучення чи зв'язну частину речення не можна було, скажімо, розривати між рядками тощо. Ці правила сформулював Н. Буало. Поети-романтики їх заперечували, вони відмовилися від архаїзмів, потім почали використовувати у віршах розмовну лексику, але найрадикальніші зміни у французькій поетичній техніці зумовила творчість П. Верлена та А. Рембо. Маніфестом цієї нової поезії і став вірш «Мистецтво поетичне», уперше надрукований у збірці «Колишнє і недавнє», у розділі «Колишнє» (1882). Його присвячено Шарлю Морісу, літературному критику, який спочатку виступав проти модерністських явищ у поезії, а потім став їх палким прихильником і великим шанувальником творчості Верлена.

У своєму мистецькому маніфесті Поль Верлен виступає за нове бачення призначення поезії. Якщо раніше поет мав змалювати чи розповісти про предмети, явища чи стан душі, то Верлен хоче передати враження від предмета чи явища, висловити почуття та невловимі настрої, навіявши так певні емоції й читачам, розказати про невимовне:

*Так музики ж всякчас і знов!
Щоб вірш твій завше був крилатий,
Щоб душу поривав — шукати
Нову блакить, нову любов,
Щоб мчав, де далеч непохмура,
Де чари діє вітерець,
Де пахне м'ята і чебрець...
А решта все література.*

Переклад Г. Кочура

Літературне Відлучення

Оксана Забужко

Ars poetica. «Подражаніє» П. Верлену

De la musique avant toute chose?

Ох, знаю, чула, не учить:

Крізь торохтючий гравій прози

Зненацька скрипка прозвучить!

Отак прохопиться — мов скрикне, —

А ти, рвонувшись, на льоту

Накинеш тканку слів на скрипку

(Так прикривають наготу)!

Чи вдержати сніжинку в жмені?

Чи, до невловности прудка,

Ота стихія безіменна —

Набуде обрисів рядка?..

Та крізь одне неточне слово

(Так крізь шпарину дощ тече,

Крізь розпірку — мука в мішкові) —

Пролетється, вислизне, втече!

Так випаровується сила,

Що била — козирем у масть! —

З страшного «Требника» Могили,

З рядків «Макбетівських» відьмацтв,

Так чахнуть мертвих голоси,

Так починається халтура...

Ти слуху в Господа проси!

...А решта все — література.

Ніколя Буало, звертаючись до поетів, вимагав від них чіткості та ясності:

*Ви вчіться мислити, тоді уже писатъ.
Що справу ми собі здаємо виразніше,
То й наше твориво складається ясніше.
Рука не зрадить нас, як певна голова,
І легко ми тоді знаходимо слова.
Закони язика ви майте за священні,
Хоч би в найвищому писалося натхненні.
І мелодійністю не знайдити мене,
Як бачу слово я невірне чи чудне...*

Переклад М. Рильського

Натомість Поль Верлен таку позицію відкидає:

*Не клопочись добором слів,
Які б в рядку без вад бриніли,
Бо наймиліший спів — сп'янілий:
Він невиразне й точне сплів,
В цім — любий погляд з-під вуалю,
В нім — золоте тремтіння дня
Й зірок осіння метушня
На небі, скутому печалю.*

Переклад Г. Кочура

Більше того, Верлен навіть закликає «*хребет риторичі скрутити*», виступаючи проти будь-якого добре продуманого красномовства, майстерності, а то й віртуозності в уживанні різноманітних

КЛОД ДЕБЮССІ ТА ПОЛЬ ВЕРЛЕН



К. Дебюссі

Клод Дебюссі (1862–1918) — видатний французький композитор, піаніст і диригент, основоположник музичного імпресіонізму. Напевно, Дебюссі почув уперше ім'я Верлена десятирічним хлопчиком, коли брав приватні уроки музики в мадам Моте, тещі Поля Верлена, адже якраз тоді Верлен із дружиною мешкали в будинку її батьків на Монмартрі. Можливо, тоді й відбулася перша зустріч майбутнього композитора з молодим поетом. До того ж і формування мистецького таланту Дебюссі відбувалося під значним впливом поетів-символістів. Він віддавав перевагу гармонії над мелодією, уважаючи головними в музичному творі нюанси звучання, що мали виражати відтінки почуттів, відчуттів і вражень.

Протягом 1881–1891 рр. Клод Дебюссі створив низку вокальних мініатюр на вірші Верлена, серед яких і цикл «Забуті арієти», що складається з шести музичних інтерпретацій віршів зі збірки «Романси без слів», зокрема й поезії «Так тихо серце плаче...».

сталих мовних конструкцій. Він наполягає на природній музичності вірша, недомовленості, натяках і відтінках, бо лише вони можуть з'єднати непокдануване — «*сурму й флейту, мрію й сон*». Він проти надмірної приземленості поезії, адже від цього «*плач в очах блакиті*». Що може означати ця метафора? Це, за Верленом, теж неважливо, адже вона звернена не до розуму, а до почуттів читача, тож пробуджує в його уяві неймовірну кількість різноманітних картин і символів. А саме це і є завданням справжньої поезії, якій протистоїть... література, тобто поезія, що має бодай натяк на якийсь розгорнутий сюжет. А ось до неї поет ставився дещо іронічно...

Такими є найголовніші особливості поезиї П. Верлена.



1. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості П. Верлена.
2. Поясніть значення понять «символізм», «символ», «звукопис», «алітерація», «асонанс», «сугестія».
3. Як ви розумієте вислів «прокляті поети»? Чому Верлен вважав Бодлера «проклятим поетом»? Чи належав до їхнього кола він сам? Відповідь аргументуйте.
4. Чому символісти вважали Верлена одним із своїх попередників?
5. Визначте провідні теми й мотиви лірики Верлена.
6. Як ви розумієте вираз «пейзаж душі»? Чи можна назвати вірші Верлена «пейзажами душі»? Відповідь обґрунтуйте.
7. Порівняйте переклади «Осінньої пісні» П. Верлена М. Лукаша та Г. Кочура. Який із цих перекладів вам сподобався більше? Чому?
8. Яку роль у віршах Верлена відіграє звукопис?
9. Чому в поезіях Верлен найчастіше використовує дієслова теперішнього часу?
10. Визначте художні засоби, які Верлен використовує найчастіше.
11. Використовуючи вірш «Мистецтво поетичне», сформулюйте судження щодо того, якою, на думку Верлена, має бути справжня поезія.
12. Чи вдалося поетові у вірші «Так тихо серце плаче...» дотриматися тих вимог до віршування, які він проголосив у «Мистецтві поетичному»?
13. Знайдіть у вірші «Так тихо серце плаче...» обрамлення та інші повтори. Якою є їх роль у тексті?
14. Визначте у вірші «Так тихо серце плаче...» засоби сугестії. Яка їх роль у творі?
15. Як ви розумієте заклик Верлена до поетів: «Найперше — музика у слові»? Чи згодні ви з думкою Н. Буало, що треба вчитися мислити, а потім уже писати? Чия точка зору, Буало чи Верлена, у цій заочній дискусії вам ближча? Відповідь аргументуйте.
16. Знайдіть серед віршів Верлена той, який відповідав би «пейзажеві» вашої душі.
17. Напишіть твір на одну з тем за творами Верлена: «Про музику лиш треба дбати...»; «Так тихо серце плаче...»; «Послухайте цю ніжну пісню...»; «Туди, де далеч непохмура...»; «Неголосні м'які пісні...»; «Є така поезія Верлена... (Максим Рильський)».



18. Прочитайте вірш Верлена «Тихе небо понад дахом...» (переклад М. Рильського) та вірш М. Рильського «Є така поезія Верлена...». Що подібне й відмінне ви помітили в цих творах? Як ви розумієте вислів «Ні, рядком розпачливим Верлена я не хочу вечір свій зустріть»?
19. Використовуючи поради Верлена з «Мистецтва поетичного», створіть власний «пейзаж душі» (за бажанням).
20. Прослухайте вокальну мініатюру «Так тихо серце плаче...» Клода Дебюссі з вокального циклу «Забуті арієти». Чи вдалося композитору відтворити настрої вірша? Яку роль у музичному творі відіграє партія фортепіано?



АРТЮР РЕМБО

(1854–1891)

Хлопчик прийшов із Шарлевілю,
Мученик вернувся в Шарлевіль.

Л. Костенко

Молоді паризькі поети творили нову, модерну поезію й марили фантазмагоричними творами свого, як вони його називали, «учителя й бога», який десь несподівано зник. А в цей час він марив... мільйоном франків і заробляв його в африканських авантюрах, аби потім повернутися до Франції, одружитися, бажано з мільйонершою і, можливо, навіть видавати часопис... Скількох молодих геніїв вирвала смерть із літератури! Однак де це бачено, щоб геній сам відмовився від своєї геніальності?! А з Рембо трапилося саме так.

Жан Ніколя Артюр Рембо народився в містечку Шарлевілі в Арденах. Чи знав він, що таке материнська любов? Навряд. Принаймні багато дослідників пояснюють шокуєче бунтарство поета конфліктом із матір'ю. Є свідчення, що мати Рембо сама утримувала родину, навіть перебувала у своєрідній опозиції до мешканців Шарлевіля. Головним у житті для неї були гроші: поетичними спробами сина вона зацікавилася лише тоді, коли дізналася, що вони можуть принести певний прибуток. Проте вона завжди чекала на повернення свого сина, голодного й обіраного, коли він повертався додому з мандрів.

Про геніальність Артюра в родині розповідали легенди. Його успіхи в навчанні вражали: він був першим учнем, отримав багато нагород, які згодом продав в одній зі своїх мандрівок. У школі ним надзвичайно пишалися, вірш *«Новорічні подарунки сиріт»*, який він написав у п'ятнадцять років, розпочинає майже всі його збірки. Директор колежу пророчо сказав: «Рано чи пізно цей хлопчик примусить про себе говорити, це буде або геній добра, або геній зла». Чотири рази Артюр утікав із дому, навіть приїздив до Парижа... У сімнадцять років він знову прибув до столиці на запрошення Верлена. Найвідоміші його вірші тоді вже були написані.

Це був дивний юнак, який не визнавав жодного авторитету, жодних правил і обмежень. Кажуть, що Віктор Гюго прихильно називав Рембо «Шекспіром-дитиною». Юний геній, здавалося, не переймався долею своїх творів. З його дірявих кишень часто випадали вірші, записані на якихось клаптиках паперу. Його завершена збірка віршів *«Натхненне полювання»* безслідно загубилася в квартирі Верлена, який доклав багато зусиль, щоб надрукувати твори Рембо, по пам'яті відновлюючи вірші свого юного друга.

Артюра Рембо турбували зовсім інші питання. Він критикував усе: буржуазну мораль, політичний устрій, сучасну поезію. Юнак улаштував ексцентричні скандали, для перебудови світу склав власну конституцію, а в поезії намагався знайти універсальну мову.

Артур Рембо розповідав, що брав участь у Паризькій комуні й навіть був присутнім при її падінні (1871). Дехто з дослідників у цьому сумнівається, але тогочасні події зображені в його творах. Ось гнівні рядки «поета-громадянина» з вірша *«Паризька оргія, або Париж заселяється знову»*:

*Падлюки, ось Париж! Заповнюйте вокзали!
А сонце висушить вогнем легень жарких
Бульвари, що колись скривавили Вандали.
Твердиня Заходу, одне із міст святих!..*

*Гидотні запахи вдихайте, о падлюки!
Вмочайте в трупний яд мотузку і стилет!
На тім'я владно вам свої поклавши руки:
«Загиньте в безумі!» — наказує Поет...*

Переклад В. Ткаченка

Перебування в Парижі протягом 1871–1872 рр. надзвичайно вплинуло на творче зростання Рембо. Тоді він написав найкращі свої твори, зокрема вірш *«П'яний корабель»*, і сформулював теорію про роль поета в суспільстві. На його думку, справжній поет — це ясновидець, який володіє таїною алхімії слова, це немов Прометей, викрадач вогню, що несе людству нову цивілізацію. Він намагається поєднати звук і колір, винайти нові ритми й образи.

Артур Рембо заперечував усі усталені норми віршування, натомість пропонуючи свої власні: «Я кажу, що треба стати ясновидцем, зробити себе ясновидцем, — писав Рембо в листі до поета П. Демєні від 25 травня 1871 р. — Поет робить себе ясновидцем тривалим, безмежним і обґрунтованим розладом усіх почуттів. Придатні будь-які форми любові, страждання, безуму. Він сам шукає, сам виснажує себе всілякими отрутами, аби мати лише квінтесенцію. Невимовна мука, коли йому потрібна вся віра, уся надлюдська сила, тоді він стає найхворішим, найзлочиннішим, найпроклятішим серед усіх — і Найученішим! Бо він досяг невідомого. Тому що він викохав більше, аніж будь-хто, свою душу, й так багату! Він досягає невідомого і, божеволіючи, перестає розуміти свої видіння, — він їх побачив! І нехай він згорить під час свого зльоту від нечуванних і неказаних речей: прийдуть нові трудівники; вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!» Така несамовита спрямованість до пошуку нового не вмщалася навіть у межах

модернізму, вона більше нагадує прагнення й естетичні програми митців-авангардистів. Варто зазначити, що цю метафору поетичного мистецтва багато хто з послідовників Рембо сприйняв надто буквально. Проте в ній бракує згадки про головне — до всього названого необхідна наявність не просто таланту, а геніальності, яка в Рембо, безперечно, була. То чи варто дивуватися, що в більшості з них нічого не вийшло?

Кажуть, що все творче (та й не лише творче) життя Артюра Рембо було суцільним експериментом. Мабуть, так воно й було, оскільки поет був невтомним руйнівником усіх усталених схем і норм і водночас сміливим дослідником нових шляхів у мистецтві. Тож не дивно, що чилійський поет Пабло Неруда відзначив цю рису творчого потенціалу французького поета-символіста: «Перебудувавши всю естетику, Рембо зумів відкрити шляхи до найнеймовірнішої краси».

Подорож із Верленом Бельгією та Англією, на жаль, стала для Рембо фатальною. Уже написані вірші в прозі *«Осяяння»* (1872–1873) й тираж чи не єдиної надрукованої за життя збірки, книжки роздумів у прозі й віршах *«Сезон у пеклі»* (1873), він майже повністю спалив. Верлен намагався зібрати вірші свого друга й надрукувати їх.

Після 1873 р. Артюр Рембо не написав жодного віршованого рядка. Поет зник. Згодом Альбер Камю назвав те, що сталося з Рембо, духовною смертю, а люди, які особисто не знали поета, не могли пов'язати геніальні вірші пристрасного бунтівника з людиною, яка блукала світами в пошуках заробітку. Проте й у цих блуканнях Рембо був непересічним.

Африка, де Рембо вирішив заробити мільйон, для європейця була тоді надто небезпечною країною. Декілька разів він заробляв чималі гроші й витрачав їх. Рембо жив у містечку Харарі, де до нього побувало лише двоє французів. Ризик і смертельна небезпека — його постійні супутники на Чорному континенті. В Парижі все частіше друкували вірші Рембо, а він, здавалося, більше переймався своїм підприємництвом. Правда, у бюлетенях Географічного товариства можна натрапити на якогось Рембо, який першим серед європейців потрапив у Бубассу. Та хіба мало людей з однаковими прізвищами?!



Пам'ятник А. Рембо.
м. Шарлевіль-Мезьєр (Франція)



Пам'ятник А. Рембо.
м. Париж (Франція)

Життя ніби потроху налаштовувалося: більш-менш значні кошти Артюр посилав матері (вона на них, усупереч його волі, купувала землю), можна було вже повернутися до Франції та одружитися... Проте хвороба зруйнувала всі плани. Нестерпний гострий біль у коліні виявився саркомою. У Марсельському госпіталі Рембо прооперували, але було вже пізно...

Короткий запис у реєстраційній книжці повідомляв, що 10 листопада 1891 р. о 10 годині у віці 37 років помер негоціант Рембо. В останню путь поета проводжали мати і сестра. Молоді монмартрські поети тоді марили його «Голосівками» й намагалися творити нову поезію...

Незабаром після смерті поета С. Малларме написав про нього: «Він мов... метеор, спалахнув і погас». Проте промені його думки й творчості помітні й нині.

«ВІДЧУТТЯ»

Поезія «Відчуття» належить до першого періоду творчості шарлевільського вундеркінда (1869 — травень 1870 р.). Вона, як і всі його твори цього періоду, написана олександрійським віршем, що був утіленням «правильного» французького віршування і зазвичай представлений в українських перекладах як шестистопний ямб. Настрої поета тієї пори знайшли своє найкраще відображення в одному з його листів: «Що ви від мене хочете, я впертий у своєму обожнюванні вільної волі...» Саме таким «упертим в обожнюванні вільної волі» постає ліричний герой вірша «Відчуття». Його шлях спрямований уперед і в майбутнє, що підкреслює часова форма дієслів, використаних у поезії: «*йтиму*», «*колотиме*», «*почну топтати*», «*відчує*», «*дозволю овівати*» тощо. Він, сповнений величних і піднесених почуттів, наче завмер в очікуванні безкінечної дії, щоб розчинитися чи злитися з Природою, стати душею світу.

Цей вірш Рембо суголосний поезії Бодлера «Вечорова гармонія». Однак якщо в ліричного героя Бодлера вечорова гармонія пробуджує елегантні почуття, навіяні «*меланхолійним вальсом*» та «*очманінням м'ясним*», то в героя Рембо, який мріє «*бродягою*» вирушити невідомо-куди, «*блакитні вечори*» викликають захоплення.

Безкінечна дорога й людина на ній — один з улюблених мотивів і символів світової поезії. Так, він часто зустрічається у творах російського поета-романтика М. Лермонтова, де картини нічного пейзажу увиразнюють трагічну самотність ліричного героя:

*Небеса прекрасні та безкраї!
Спить земля в промінні голубім...
Чом же серце з болю завмирає?
Жду чого? Жаліюся за чим?*

Переклад М. Рильського

Натомість у ліричного героя Рембо все не так. Природа надихає його, він відчуває себе її частиною. Він не самотній, хоча навколо і немає людей, адже навколишній світ: блакитний вечір, трава, степова свіжість, вітер — такі ж, як і він сам, органічні частки Всесвіту, і це сповнює його душу безмежною любов'ю:

*Отож мовчу собі, сповільнюю ходу.
В душі безмежної любові лиш припливи;
Все далі й далі, мов бродяга той, піду,
З Природою, немов із жінкою, щасливий.*

Переклад Г. Кочура

«П'ЯНИЙ КОРАБЕЛЬ»

Вірш «П'яний корабель» належить до другого періоду творчості поета, який отримав назву «яснобачення». Він був написаний у 1869 р., коли Рембо було лише п'ятнадцять, а через два роки автор суттєво переробив цей твір. У 1883 р. поезія була опублікована без його відома й дозволу. Ця подія ознаменувала виникнення нової системи поетичного світобачення, що характеризується посиленою метафоричністю, створенням «зашифрованих» образів, символів, завдання яких — розповісти про незвідане й неказане.

Центральним у вірші є образ корабля, що мандрує океанськими просторами, адже його команда, яка повинна була тримати курс, загинула:

*За течією рік байдужим плином гнаний,
Я не залежав більш од гурту моряків:
Зробили з них мішень крикливі індіани,
Прибивши цвяхами до барвних стояків.*

Переклад В. Ткаченка

Від цієї безмежної свободи, якої раніше йому так не вистачало, корабель ніби сп'янів. Бурі пошматували його, стихія несе невідомо куди, але він, хоча й передчуває свою загибель, неймовірно щасливий і не бажає повертатися туди, де все спокійне і розмірене:

*І я, купаючись у ваших млостях, хвилі,
Не можу більше йти в кільватері купців,
Під оком злих мостів я пропливать не в силі,
Ані збивать пиху з вогнів і прапорів.*

Переклад В. Ткаченка



П. Монеми. Кораблі під час бурі. Фрагмент. Початок XVIII ст.

Несподівані метафори, затемнені символи, дивні видіння, ритміка й музичність вірша захоплюють читача і здається, що в цю круговерть неба, води й вітру потрапили ми самі, а не самотній корабель, що сп'янів не стільки від розлитого на палубі вина, скільки від вітру неочікуваної безмежної свободи, з якою він навіть не знає, що робити. Феєрія морських картин вражає, особливо якщо взяти до уваги те, що поет жодного разу не бачив справжнє море.

Вірш має дві стрижневі лінії. Перша — зовнішня — це опис мандрівки корабля, картин і видінь, що зустрічаються на його шляху:

*Я бачив, як шумлять драговини та верші,
Де в комишах гниє морський Левіафан!
Як падають у штиль гігантські хвилі перші,
Як даль вривається в бездонний океан!..*

Переклад В. Ткаченка

Друга — внутрішня — це опис стану вільної від будь-яких обмежень душі:

*Я блискавицями роздерте небо знаю,
Прибої, течії, смеркання голубі,
Світанки, збуджені, мов голубині зграї,
І те, що може лиш примаритись тобі.*

Переклад В. Ткаченка

Якщо на початку вірша ці дві лінії існують паралельно, то потім вони переплітаються, перетворюючись на неподільне ціле. Вони наповнені протилежними почуттями: з одного боку, завзятість і захоплення безмежною волею, а з іншого — тривога й страх загубитися в цьому безмірі назавжди. Образи вірша, конкретні та чуттєві на початку:

*Скажено хлюпали припливи океанські,
А я, колись глухий, як мозок дітвори,
Все за водою плив! І заколот гігантський
Зняли півострови, простори і вітри.*

Переклад В. Ткаченка

поступово втрачають чіткість і трансформуються в абстрактно-символічні картини буття:

*Я сонце споглядав у пострахах містичних,
Що зблисло згустками фіалкових промінь;
Буруни злі, немов актори драм античних,
Віконничний свій дрозж котили в далечинь.*

Переклад В. Ткаченка

Реальність, видимий світ розчиняються у фантастичних мареннях і сугестивних замовляннях:

*Архіпелаги зір та острови незнані
Я зрів, де небеса відкриті для плавців:
— В такі-от ночі ти дримаєш у вигнанні,
О зграє злотих птиць, снаго прийдешніх днів?*

Переклад В. Ткаченка

Однозначно розтлумачити символіку «П'яного корабля» неможливо. Однак символ тим і цікавий, що має безліч значень «темний у останній своїй глибині». Для когось ця «маленька одісея» — подорож у пошуках шляхів повернення до самого себе, до своєї «Ітаки». А для інших — ще одна незбагненна реалізація міфологеми «Летючого голландця», яка так суголосна тисячам її інтерпретацій в історії людства (чи не тому він «за Європою правдальною тужив»?). А ще для когось цей вірш є пророцтвом, де поет ніби провістив свою трагічну долю. Адже в засмученому хлоп'яті, що в калюжі «пускає в присмерку» «вутлий корабель», угадується підліток-Рембо, який прагне вирватися з провінційної задухи, що панувала в міщанському Шарлевелі!

Розмірковуючи про завдання поезії, Рембо писав і про долю поета, який досягає невідомого і, божеволіючи, сам перестає розуміти свої видіння. Однак він і тільки він їх побачив! Тож йому є що сказати у творчості. В одному з листів «алхімік поезії» безжально пропрокує поетові долю метеорита: «І нехай він згорить під час свого злету від нечуваних і неказаних речей: прийдуть нові трудівники; вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!» Хіба не можна сказати те саме й про ліричного героя його геніального вірша «П'яний корабель»?..

«ГОЛОСІВКИ» (1871)

Вірш «Голосівки», створений шістнадцятирічним поетом, сприймався символістами як своєрідний поетичний маніфест. У цьому сонеті Рембо, як і Бодлер («Відповідності»), намагається віднайти відповідності між кольором і звуком, низьким і піднесеним, потворним і прекрасним: «Якогось дня я, голосні, розкрию ваші витoki таємні». Він пропонує новий принцип форму-

вання образу, що будується на вільній асоціації між звуком і кольором:

*А — чорних мух корсет, довокола смітників
Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;
Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне.*

Переклад Г. Кочура



Анрі Фаншен-Лятур.
Артур Рембо.
Фрагмент. 1872 р.

Сприймання голосного звуку за кольором означало, що в поезіях символістів слово повністю втрачає своє загальноживане лексичне значення й означає те, що хоче поет. Відтак воно має сприйматися за певними звучаннями й асоціаціями, які І. Франко називав «механікою творчого натхнення». Тому картини, які виникають під впливом такого навіювання, і є метою поетичної творчості. Усе зрозуміле й просте (якщо його розглядати поза межами поетичного зв'язку), у поезіях А. Рембо ставало непізнаним і символічним:

*О — найверховніша труба, що проникає скрізь у дивні дива,
Мовчання, у якому Ангели й світи перетинаються стрімливо,
Омега — О, його очей проміння фіолетове прекрасне.*

Переклад Ю. Покальчука

Цей вірш також має безліч різноманітних, іноді навіть суперечливих тлумачень. Для одних це простий перелік звуків і кольорів, що виникали в уяві поета від спогадів про звичайну розмальовану абетку, за якою діти навчаються читати, тобто усвідомлювати букви, звуки і значення слів, адже читання — надзвичайно складний розумовий процес. Для інших поєднання змісту «Голосівок» зі стрункою формою класичного італійського сонета стало уособленням символістського пошуку «відповідностей» між різними початками життя, «взаємного зв'язку невидимих законів» Всесвіту. Ліричний герой намагається пізнати світ у всій його повноті. Він не боїться ані його потворності, ані божественності.

Через деякий час Рембо в «*Алхімії слова*» знову повернеться до цього вірша: «Я винайшов колір голосних! — «А» — чорне, «Е» — біле, «І» — червоне, «О» — синє, «У» — зелене. — Я погодив форму й плин кожної приголосної і тішив себе надією за допомогою інстинктивних ритмів винайти таке поетичне слово, яке рано чи пізно буде доступне всім почуттям. Я зберігав тлумачення. Спочатку

це було навчання. Я записував безгоміння ночі, я занотував невимовне. Я фіксував запаморочення».

У цьому прагненні «занотувати невимовне», «зафіксувати запаморочення» і полягає таємниця величі поетичного генія Артюра Рембо й витoki його творчої трагедії.



1. Складіть хронологічну таблицю життя й творчості А. Рембо. **2.** Поясніть значення понять «символ», «символізм», «сугестія». **3.** Визначте провідні теми й мотиви лірики А. Рембо. **4.** Як ви розумієте значення слів «осяяння» та «яснобачення»? Який зміст укладав у них А. Рембо? Чи можемо ми вважати його поезію «осяянням», а самого поета «ясновидцем»? Відповідь аргументуйте. **5.** Якими були основні художні принципи символістів? **6.** Які новаторські відкриття в поезії здійснив А. Рембо? Чому символісти вважали Рембо і Верлена провісниками нової поезії? **7.** Порівняйте вірш А. Рембо «Відчуття» з поезіями М. Лермонтова «На дорогу йду я в самотині...» та Ш. Бодлера «Вечорова гармонія». Чим ці твори подібні, а чим вони відрізняються? **8.** Яку роль у вірші «Відчуття» відіграють дієслова майбутнього часу? Що відчуває ліричний герой цього твору? **9.** Чому слово «Природа» у вірші написано з великої літери? Яке навантаження в тексті воно має? **10.** Поясніть зв'язок між назвою і станом ліричного героя в поезії «Відповідності». **11.** Яким до загибелі команди (військовим, пасажирським чи торговим) був корабель із вірша «П'яний корабель»? Чи стосується це розуміння символіки образу п'яного корабля? Як цей образ-символ розумієте ви? **12.** Знайдіть у вірші посилання на конкретні географічні об'єкти. Чи можна за ними відтворити маршрут подорожі корабля? Яку роль вони відіграють у тексті? **13.** Знайдіть у тексті образи, метафори й символи, які вразили вас найбільше, і поясніть їх. Чи легко це було зробити? Чому? **14.** Чого більше у вірші, з вашої точки зору — захоплення безмежною свободою чи тривоги за майбутнє? Свої висновки аргументуйте цитатами. **15.** Як ви вважаєте, за якою «прадавньою Європою» «тужить» п'яний корабель? Чому він більше не може «йти в кильватері купців» і не має сил пропливати «під оком злих мостів»? **16.** Чи можете ви повірити в те, що цей вірш написав ваш ровесник? Чому? **17.** З якими кольорами асоціюються голосні в сонеті «Голосівки»? **18.** Пригадайте, яким має бути класичний італійський сонет, і спробуйте пояснити, чи випадково поет-новатор обрав для свого вірша саме цю поетичну форму. **19.** Порівняйте «Голосівки» А. Рембо з «Відповідностями» Ш. Бодлера. Чи можна стверджувати, що юний поет полемізує зі своїм попередником? Чому саме ці вірші поети-символісти проголосили програмовими? **20.** Які слова в сонеті «Голосівки» написані з великої літери? Чи випадково вони зосереджені в останній (синтезуючій) строфі вірша? **21.** Сонет починається літерою «А», в останньому рядку йдеться про літеру «омега». Чи має ця літера символічне значення? А що в неї вкладав Рембо? **22.** Напишіть твір (за творчістю А. Рембо) на одну з тем: «Геній, який відмовився від геніальності»; «Я блискавицями роздерте небо знаю»; «Я винайшов колір голосних!»; «Бунтівний геній»; «Хлопчикок прийшов із Шарлевільу, мученик вернувся в Шарлевіль (Ліна Костенко)»; «Осяяння Артюра Рембо».



23. Спробуйте створити мультимедійну композицію на теми віршів А. Рембо з використанням музики й живопису.

РОМАН РАНЬОМОДЕРНІСТСЬКОЇ ДОБИ



ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

(1840–1902)

Художній твір є шматком природи, профільтованим крізь темперамент митця.

Е. Золя

Еміль Едуард Шарль Антуан Золя народився 2 квітня 1840 р. в Парижі в італо-французькій родині (його батько, Франсуа Золя, інженер-будівельник, був італійцем). Дитячі та юнацькі роки Еміля пройшли в Провансі, у невеликому містечку Екс, яке згодом під назвою Плассан стане місцем дії багатьох його романів. Тут одним із його найближчих друзів був майбутній художник Поль Сезанн (щоправда, обидва хлопці тоді марили літературою, а в малюванні Еміль навіть перевершував Поля).

Франсуа Золя настільки захоплювався роботою, що під час здійснення свого сміливого проекту щодо забезпечення водою вклав у роботу свої власні кошти і несподівано помер, залишивши родину в скруті. Емілю було тоді неповних сім років. У 1858 р., розраховуючи на допомогу друзів покійного чоловіка, пані Золя зі своїм сином переїхали до Парижа. Жили вони в столиці сутужно. «Не знаю, що турбує мене більше, — з гіркою іронією писав Золя в одному з тогочасних листів, — шлунок чи майбутнє». Згодом він здобув добру освіту й почав писати літературні твори.

На початку 1862 р. Еміль отримав місце в солідному паризькому видавництві «Ашетт». Попри надзвичайну втому (спочатку він працював вантажником, а потім зайняв посаду завідувача бюро реклами), юнак жадібно читав, уважно стежив за книжковими новинками й рецензував їх у газетах і журналах, познайомився з відомими письменниками, а головне — багато писав, пробуючи сили як у поезії, так і в прозі. Потрібно зазначити, що його працездатність була величезною, тут він не поступався навіть своєму великому попередникові О. де Бальзаку. Спочатку кумирами Золя були романтики Віктор Гюго й Альфред де Мюссе, але в 1863–1864 рр. його літературні вподобання змінилися, Золя стає прибічником реалістів —

школи Оноре де Бальзака. Цікаво, що наприкінці того ж десятиліття він став прибічником концепції натуралізму. Така швидка творча еволюція була не випадковою. До другої половини ХІХ ст. вплив науки й наукових методів пізнання поширився на всі сфери духовного життя. Письменник також захопився наукою, читав наукові праці Дарвіна, Тена, Люка і Бернара. Його цікавило вчення про походження та розвиток біологічних видів і теорія боротьби за існування Дарвіна, а особливо — робота доктора Люка «Трактат про природну спадковість», яка стала науковим підґрунтям багатьох його творів, зокрема циклу про Ругон-Маккарів.

Пропрацювавши у видавництві майже чотири роки, Золя вирішив стати професійним письменником. У 1864 р. він видав першу книжку «Казки Нінон», що об'єднала оповідання раннього періоду творчості письменника (1864–1868), позначеного впливом романтизму. У романах «Сповідь Клода» (1865), «Заповіт померлої» (1866), «Марсельські таємниці» (1867) автор традиційно для романтизму протиставляє мрії та дійсність, історію піднесеного кохання, ідеального героя, стилістичні прийоми, що нагадують твори Віктора Гюго, Жорж Санд або Ежена Сю. Однак його чимдалі більше вабить реальне життя з його невігаданими сюжетами й конфліктами.

Приблизно в 1868 р. у Золя виник задум написати серію романів, присвячених одній родині (Ругон-Маккарів), доля якої досліджується протягом чотирьох-п'яти поколінь. Розмаїтість сюжетів давала можливість показати різні сторони французького життя в період Другої імперії. Перші книжки не викликали великого інтересу, зате сьомий том (роман «Пастка», 1877) приніс автору славу і статок. Він придбав будинок поблизу Парижа й зібрав навколо себе молодих письменників (серед них були Ж. К. Гюїсманс і Гі де Мопассан), які створили так звану «натуралістичну школу». Золя вважав пропаганду нової естетики своїм обов'язком, тому не лише гуртував навколо себе письменників, а й писав статті про натуралізм, обґрунтовуючи його художньо-естетичні засади. Вплив нового напрямку був дуже широким і вийшов поза межі цієї епохи.

Наступні романи про Ругон-Маккарів викликали величезний інтерес — їх з однаковим ентузіазмом і звеличували, і паплюжили. Двадцять томів циклу — це головне літературне досягнення Золя. Однак важливе значення мав і написаний раніше роман «Тереза Ракен» (1867) — глибоке дослідження почуття каяття, що мучить убивцю та його спільницю.

На час завершення написання циклу (1893) Золя вже користувався всесвітньою популярністю. Тому коли письменник з'ясував, що Альфред Дрейфус, офіцер французького генерального штабу, єврей за національністю, у 1894 р. був несправедливо засуджений нібито за продаж військових секретів Німеччині, і втрутився в цю

справу, це стало справжньою сенсацією. 1 січня 1898 р. він опублікував відкритий лист президентові Французької республіки Феліксові Фору «Я звинувачую», у якому безстрашно захищав «правду й справедливість»: «Мій обов'язок вимагає, щоб я висловився, мовчання було б рівносильне співучасті... Не можна допускати, щоб грубо зневажалися права людини». На судовому процесі, що відбувся після цього виступу, Золя визнали винним в образі влади й засудили на рік ув'язнення й великий грошовий штраф; його позбавили ордена Почесного легіону; продажні журналісти обливали брудом ім'я письменника на сторінках газет; фанатична юрба жбурляла каміння у вікна його будинку й вимагала фізичної розправи.

За порадою друзів Золя терміново покинув Францію й під чужим прізвиськом оселився в Англії. А в Європі він став символом письменника-громадянина, письменника-борця. Доказом цього є лист А. Чехова від 23 січня 1898 р.: «У нас тільки й розмов, що про Золя й Дрейфуса. Золя виріс на цілих три аршини, від його протестуючих листів ніби свіжим вітром повіяло...» Після перегляду справи Дрейфуса Золя повернувся до Франції.

28 вересня 1902 р. Еміль Золя раптово помер через отруєння чадним газом — «нешасний випадок», імовірно влаштований його політичними ворогами. На похорони улюбленого письменника зібралися понад 50 тисяч чоловік.



Від реалізму
до натуралізму
й імпресіонізму

Як уже зазначалося, у пошуках нових шляхів розвитку літератури Золя використовував праці вчених-природознавців: «Теорію походження видів» Дарвіна, «Трактат про природну спадковість» Люка, «Введення до експериментальної медицини» Бернара, а також роботи філософа-позитивіста й історика літератури Тена, аналізував творчість і прийоми художників-імпресіоністів і сучасну йому літературу, насамперед роман братів Гонкур «Жерміні Ласерте».

Натуралістична теорія Золя формувалася протягом багатьох років, вона постійно уточнювалася й доповнювалася. У передмові до роману «Тереза Ракен» автор говорить про своїх героїв: «Я просто досліджував два живих тіла, як хірург досліджує два трупи». Ця заява була не лише епатажем, драгуванням широкого загалу (адже «науково-медицинський» термін «труп» вживався щодо «святого святих» літературної творчості — персонажів художнього твору), а й вираженням суті нового натуралістичного методу. Своє продовження теорія натуралізму знаходить у нарисах «Розходження між Бальзаком і мною» (1868–1869), збірках статей «Що мені ненависне» (1866), «Експериментальний роман» (1880), «Романісти-натуралісти» (1881), «Натуралізм у театрі» (1881).

Еміль Золя вбачає в натуралізмі природне й закономірне продовження реалізму Бальзака й Стендаля в нових історичних умовах. Для нього метою мистецтва залишається «уважне вивчення дійсності», яка «у принципі не може мати меж». Письменник уважає, що роман, аби стати «сучасним знаряддям пізнання», має бути науковим, а письменник повинен «дотримуватися лише фактів, доступних спостереженню»: «Автор експериментального роману — це вчений, який застосовує у своїй галузі ті самі методи, що й інші вчені: спостереження й аналіз». На його думку, митець не має права оцінювати зображувані ним події й людей: «Романіст усього лише фіксатор фактів... його твір стає ніби безособовим, набуває характеру протоколу дійсності».

Ще Бальзак, який, за влучним висловом Золя, «замінив уяву поета на спостереження вченого», вважав себе істориком суспільства, а посилання на натуралістів Кюв'є, Сент-Ілера, Бюффона в передмові до «Людської комедії» свідчили про прагнення досліджувати суспільство як живий організм, зрозуміти закони його функціонування. А Золя вважав, що причини всіх психічних реакцій людини полягають не стільки в соціумі, суспільстві, скільки у фізіології. У літературі натуралізму людина повертається до природи і сприймається як її складова, як «людина фізіологічна», що було тоді для багатьох і новим, і дразливим.

Еміль Золя розглядає вплив суспільства на людину оточення, у якому вона перебуває. Він усвідомлює недостатність самого лише «експериментального методу». Тому Е. Золя вирішив об'єднати у своєму майбутньому творі фізіологічний і соціальний аспекти і на прикладі історії однієї родини розкрити історію суспільства. Сам Золя визначив сутність нової, натуралістичної естетики так: «Твір мистецтва — це шматок природи, переломлений через темперамент художника... Я не хочу, як Бальзак, бути політиком, філософом, моралістом... Картина, яку я малюю, — простий аналіз шматка дійсності, яка вона є».

Еміль Золя запозичив ідею «експериментального роману» з книжки французького фізіолога К. Бернара «Введення до вивчення експериментальної медицини». Письменник продовжує роботу науковця, який спирається на хімію й фізику, «зображує факти такими, якими він їх спостерігав» і «приводить дійових осіб у рух». Його мета — «наукове дослідження людини як окремого індивідуума і як члена суспільства» (стаття «Експериментальний роман», 1880). «Експериментальний роман, — стверджує Золя, — заміняє вивчення абстрактної людини вивченням людини справжньої, створеної природою, яка підкоряється дії фізико-хімічних законів і визначальному впливу середовища».

Художня література розглядається як засіб пізнання зовнішнього світу. Особливу цінність мають факти, точність і правдивість

зображуваного. Письменник-натураліст вивчає свій предмет за документами й найчастіше сам спостерігає те, що має намір описати. Так, працюючи над своїми романами, Золя спускався в шахти, спостерігав, як гримувалися акторки, збирав матеріали про різні ремесла й професії. Він вивчав побут зображуваної епохи або певну професію до найменших подробиць і неодмінно бачив на власні очі те, що описав у художніх творах. Не випадково популярною тоді була карикатура: Золя подає до правління залізничної компанії заяву з клопотанням організувати... катастрофу потяга зі справжніми жертвами, бо, мовляв, йому треба яскраво відобразити її в черговому романі про залізничних працівників. А на заяві написана «резолуція»: «Відмовити до обрання пана Золя в академіки».

Письменник, як і вчений, повинен описувати й аналізувати факти об'єктивно, тобто незалежно від його свідомості, «аби неможливо було побачити і сказати, у чому саме полягають задум і наміри автора», — писав Гі де Мопассан, ще один представник нової французької прози. Оповідач представляє «шматок життя», не втручаючись у зображуване. Не випадково в новелах самого Мопассана оповідачем часто стає лікар, який лише переповідає відомий йому «випадок із практики».

Ad Fontes

Натуралізм був закономірним породженням літературного процесу другої половини XIX ст., не позбавленим, однак, глибоких внутрішніх суперечностей. Безсумнівний його генетичний і типологічний зв'язок з реалізмом, на що з усією переконливістю вказують і естетико-художні погляди, і особливо твори Золя. Сам він виводив їх безпосередньо з реалізму XIX ст., а Стендаля, Бальзака та Флобера вважав своїми прямими попередниками й наставниками. Та разом з тим Золя наголошував, що між ним, Бальзаком і Флобером існує й різниця, а саме: на відміну від попередників, які не звільнилися від романтичних «перебільшень» і «фантазій», він подолав їх остаточно й поставив літературу на міцну основу «наукового методу».

Д. Наливайко

Науковий підхід також припускає, що не існує жодних сфер життя, які б не могли бути описані в романі. Тому закономірно, що вихід роману Золя *«Пастка»*, персонажі якого — діти вулиці — говорили простонародною мовою, спричинив гучний скандал. Ще більше обурення в «благопристойному суспільстві» викликав роман *«Жерміналь»* (цикл «Ругон-Маккари», 1885), де описується напівтваринне існування шахтарів, їхнє фізичне й моральне виродження.

Представляючи людину як органічну складову природи, натуралісти багато уваги приділяли фізіологічним виявам людського життя: вони описували спадкові хвороби, сцени агонії чи полохів тощо. Такі детальні описи одержали назву «натуралістичних» (іноді — з явним негативним відтінком). Проте увага до «природної» якості світу збагатила твори натуралістів таким розмаїттям фарб, звуків, запахів і відчуттів, які до того були невідомими в літературі.

У натуралізмі поняття «середовище» набуває іншого значення. Якщо в романах Бальзака герої були породженням соціального середовища, тобто «плоттю від плоті» того суспільства, до якого вони належали, то у творах натуралістів соціальне оточення набуває рис насамперед біологічного середовища. Воно впливає на героїв не лише через виховання, суспільні норми, фінансове становище, а й визначає їх «видові», суто фізіологічні риси. Так, у вже згаданому романі «Жерміналь» середовище позначилося навіть на зовнішності героїв. Робота в шахтах робить їх блідими, низькорослими, з бляклим волоссям і вугільним пилом, що в'ївся в шкіру.

Натуралістичне поняття середовища сформулював французький літературний критик Іполит Тен (1828–1893), який вірив у істинність «позитивних», тобто безумовно встановлених, фактів. Вони дають можливість пояснити всі сторони людського буття. За його словами, «вади й чесноти – такі самі продукти соціальних процесів, як мідний купорос і цукор – продукти процесів хімічних». У передмові до книжки «Історія англійської літератури» (1863–1865) він назвав три основні фактори, які визначають людське життя: расу, середовище й момент. Раса – це «спадковість, яка притаманна людині від народження». Середовище – це зовнішні обставини, «фізичні або соціальні умови», які «змінюють або поповнюють природний характер». Середовище взаємодіє зі спадковістю, а момент указує на певний етап в історії життя людини й суспільства.



Золя й імпресіонізм

Приблизно тоді ж у Франції виник імпресіонізм – художній стиль, що ґрунтується на описі враження («імпресії») певної миті життя з усіма його звуками, кольорами й відчуттями (назва «імпресіонізм» виникла в живописі і спочатку сприймалася як певна негативна оцінка цього явища). Еміль Золя захоплювався художніми ідеями імпресіоністів, близькими його власним творчим прагненням. Так, у романі «Череві Парижа» Центральний ринок столиці Франції описано в імпресіоністичній манері. Головний герой роману Флоран в'їжджає до Парижа на візку, навантаженому овочами. Їх свіжий запах супроводжує його від перших сторінок твору.

Принагідно зауважимо, що детальні описи в романах Золя поєднуються з масштабними символічними узагальненнями. Недаремно ж роман «Череві Парижа» називали метафорою ситого й спокійного буржуазного способу життя. Перед голодним Клодом Флораном Центральний ринок постає як гігантське череві столиці Франції, яке перетравлює незліченні запаси їжі, джерело життя ситого й самовдоволеного міста, як гладкий буржуа: «Клод... лаяв Гладких, кажучи, що вони перемогли. Навколо



Ю. Красний. Обкладинка та ілюстрації до роману Е. Золя «Череве Парижа». Середина ХХ ст.

нього були самі тільки Гладкі, — з круглими черевами; мало не лускаючи від здоров'я, вони вітали новий день чудового травлення... Смуги сала та половини свинячих туш, підвішені на мармурових стінах, доповнювали картину, виставляючи череве, переможне череве...» (переклад О. Єзерницької). Ключовими в цьому уривку є слова, пов'язані з їжею та насиченням: «череве», «гладкий», «травлення», «сало», «свиняча туша». Не випадково Мопассан назвав цей роман «симфонією сирів», заявивши, що «ця книжка пахне рибою, яку везе в порт рибальський човен, від неї віє свіжістю городини й важким подихом прілої землі». Маленький парадокс: сам Золя знався на смачних наїдках і був досить-таки опасистим, чому багато сучасників, побачивши його вперше, дивувалися, адже уявляли автора подібних рядків як такого собі жовчного аскета.

ЦИКЛ РОМАНІВ «РУГОН-МАККАРИ» І МІСЦЕ В НЬОМУ РОМАНУ «КАР'ЄРА РУГОНІВ»

Творча історія та головні персонажі циклу «Ругон-Маккари»

У лютому 1869 р. Золя представив видавцю Лакруа перспективний план циклу про Ругон-Маккарів, який налічував 10 романів. У цьому проспекті письменник визначив взаємопов'язані завдання, що стояли перед ним: «Перше. Вивчити на прикладі однієї родини питання спадковості й середовища... Друге. Вивчити все життя Другої імперії від державного перевороту до наших днів. Утілити в типах сучасне суспільство, лиходіїв і героїв». Приблизно до 1873 р., коли вже вийшли друком перші романи, їх кількість збільшилася до 18, а згодом, у 1875 р., — до 20. У кінцевому варіанті серія вже мала назву «Ругон-Маккари. Природна й соціальна історія однієї родини в період Другої імперії». До неї ввійшли 20 романів:

«Кар'єра Ругонів» (1871);
«Здобич» (1871);
«Череве Парижа» (1873);
«Завоювання Плассана»
(1874);
«Провина абата Муре» (1875);
«Його величність Ежен Ругон»
(1876);
«Пастка» (1877);
«Сторінка любові» (1878);
«Нана» (1880);

«Накип» (1882);
«Дамське щастя» (1883);
«Радість життя» (1884);
«Жерміналь» (1885);
«Творчість» (1886);
«Земля» (1887);
«Мрія» (1888);
«Людина-звір» (1890);
«Гроші» (1891);
«Розгром» (1892);
«Доктор Паскаль» (1893).

У кожному з цих творів доля того або того члена родини Ругон-Маккарів є частиною широкої картини життя французького суспільства другої половини XIX ст. У цій масштабній літературній панорамі представлені всі соціальні класи й групи: фінансова й торговельна буржуазія («Гроші», «Череве Парижа», «Дамське щастя»), ремісники й робітники («Пастка», «Жерміналь»), церковники («Завоювання Плассана», «Провина абата Муре»), політики («Його величність Ежен Ругон»), військовики («Розгром»). Дія романів відбувається в провінційних містах і в Парижі, дворянському особняку і хатині бідняка, фешенебельному магазині й на ринку, шахті й на полі бою, приймальні міністра і в будуарі куртизанки. Події в них набувають небаченого розмаху: крах великого фінансового підприємства («Гроші»), страйк вуглекопів («Жерміналь»), франко-пруська війна й Паризька комуна («Розгром»).

Сім'я Ругон-Маккарів спочатку налічувала 26 осіб, згодом — 32, а повний цикл романів описує майже 2000 (!) героїв. Від моменту його задуму до виходу у світ останнього тому «Доктор Паскаль» минуло чверть століття (1868–1893). Е. Золя не заперечував вплив на долі героїв середовища, а зображував його у взаємодії зі спадковістю: «Розв'язуючи подвійне питання — про темпераменти і середовище, я спробую знайти і простежити нитку, що з математичною точністю веде від людини до людини». У передмові до роману «Кар'єра Ругонів» він пише: «Я хочу показати сім'ю, невелику групу людей, її поведінку в суспільстві, як, розростаючись, вона дає життя десяти, двадцяти істотам, на перший погляд, зовсім різним, але, як свідчить аналіз, тісно пов'язаним між собою. Спадковість, як і сила тяжіння, має свої закони».

Важливу роль у цьому експерименті відіграє «момент», тобто епоха, протягом якої відбуваються події твору. Зображуючи, як його герої «розсіюються по всьому сучасному суспільству», письменник досліджує історичну епоху в цілому. Історія родини Ругон-Маккарів — це водночас історія Другої імперії (1851–1870), часів правління Наполеона III. Порівнюючи цього імператора з його попередником Наполеоном Бонапартом («Наполеоном великим»),



Обкладинка до роману Е. Золя «Кар'єра Ругонів»

його називали «Наполеоном маленьким». Друга імперія ввійшла в історію Франції як епоха політичної продажності, торжества вульгарності й «надзвичайна епоха божевільля й ганьби» (Е. Золя). Вона почалася з державного перевороту, що знищив республіку, і завершилася ганебною поразкою Франції у війні з Пруссією й окупацією країни. Брудні інтриги, які призвели до встановлення Другої імперії, описуються в першому романі — «Кар'єра Ругонів», а крах правління Наполеона III — в одному з останніх — «Розгром».

Еміль Золя дає всьому циклу підзаголовок «Природна й соціальна історія однієї родини в часи Другої імперії». Творами з «природної історії» називалися тоді праці з біології. Називаючи так твір, письменник підкреслює свою позицію натураліста, ученого. Він відмовляється від ролі спостерігача й перетворюється на експериментатора.

Отже, у циклі «Ругон-Маккари» розповідається історія нащадків доньки заможного селянина Аделаїди Фук, яка «жила день за днем, як дитя, немов лагідна, сумирна тварина, що підкоряється своїм інстинктам» («Кар'єра Ругонів»¹). Вочевидь, такий «тваринний» стан героїні сприяє найяскравішому зображенню не соціальних, а саме біологічних («натуралістичних») чинників, що впливають на її долю. Отже, Аделаїда Фук, єдина дочка багатих городників з Плассана, стала засновницею роду. Від батька, який помер у божевільні, вона успадкувала «відсутність урівноваженості, якийсь розлад розумової діяльності й серця», що змушувало її «жити не звичайним життям, не так, як усі». Аделаїда виходить заміж за селянина Ругона, а після його раптової смерті стає коханкою контрабандиста й п'яниці на прізвище «Маккар-волоцюга», убитого через п'ятнадцять років на кордоні. «Діти її росли, як ті дикі сливи при дорозі, що їх пече сонце і поливає дощ. Тож дички, яких не торкався ніж садівника, яких не підрізували й не щепили, принесли свої плоди. Ніколи ще природні нахили не мали такої волі, ніколи ще маленькі капосні істоти не виростили так вільно, тримаючись своїх інстинктів».

Долю дітей Аделаїди зумовлює саме спадковість. П'єр Ругон, успадкувавши ощадливість і селянську хватку батька в поєднанні з нервовою витонченістю матері, прибрав до рук статок Фуків. Його

¹ Тут і далі текст роману «Кар'єра Ругонів» подано в перекладі з французької К. Рубинського (Золя Е. Твори в 2 т. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1988. — С. 22–294).

нащадки піднімаються по соціальній драбині, стають комерсантами, фінансистами, політичними діячами. Тобто від шлюбу з Ругоном пішло потомство врівноважене, солідне, процвітаюче в справах (син П'єр і його діти: Ежен, Арістід, Паскаль, Марта, Сидонія). Натомість діти Маккара, Антуан і Урсула, були психічно нестійкими й схильними до пияцтва. Вони утворили сімейну гілку Маккарів, якій притаманна поступова деградація й виродження. Їх називають «вовченятами», по цій лінії успадковуються також лінощі, бродяжництво, вибухи нестримного гніву. Нашадки Маккара стають робітниками, селянами й найманими службовцями. З покоління в покоління вони опускаються на самісіньке дно суспільства.

У кожному з представників обох ліній складно переплелися біологічні й психічні особливості їхніх батьків. У наступних романах Золя на конкретних долях нащадків Аделаїди Фук уважно простежить дію біологічних законів у процесі формування індивіда, виконавши тим самим завдання письменника-натураліста.



«Кар'єра Ругонів»

Роман «Кар'єра Ругонів» (1871) став своєрідним прологом до всього циклу, тому він має ще й «науковий» підзаголовок — «Походження». Дійсно, у ньому йдеться про походження родини Ругон-Маккарів, а також про

СПАДКОВІСТЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАТУРАЛІЗМУ

Однією з причин, що спонукали Золя обрати форму циклу, було бажання показати дію законів спадковості. Ругон-Маккари є нащадками недоумкуватої жінки, яка помирає в останньому томі циклу, досягши столітнього віку й повністю збожеволівши. Від її дітей — одного законного й двох незаконних — беруть початок три гілки роду.

Перша — процвітаюча родина Ругона, члени якої фігурують у таких романах, як «Його величність Ежен Ругон» — дослідження політичних махінацій доби Наполеона III; «Здобич» і «Гроші», де йдеться про спекуляції земельною власністю й цінними паперами.

Друга гілка роду — сімейство Муре. Октав Муре, честолобний залицяльник у «Накипі» (1882), створює один із перших паризьких універмагів («Дамське щастя», 1883), тоді як інші члени родини ведуть більш аніж скромне життя, подібно сільському священикові Сержу Муре в загадковому й поетичному романі «Провина абата Муре» (1875).

Представники третьої гілки, Маккари, вирізняються крайньою невірноваженістю, оскільки їхній родоначальник Антуан Маккар був алкоголіком. Вони відіграють значну роль у найсильніших романах Золя — «Череві Парижа», де відтворена атмосфера Центрального ринку столиці; «Пастка», у якій зображується життя паризьких робітників у 1860-і роки; «Нана», де представниця третього покоління Маккарів стає повією і шокує вищий світ; «Жерміналь», у якому зображений страйк шахтарів на копальнях Північної Франції; «Творчість», де охарактеризовано багатьох прославлених художників і літераторів епохи; «Земля», оповідання про селянське життя; «Людина-звір», де описується життя залізничних робітників, і, нарешті, перший великий військовий роман у французькій літературі «Розгром», де зображені події франко-прусської війни.

народження Другої імперії. Прагнення автора відтворити риси епохи, зобразити середовище, у якому могла виникнути авантюрна Друга імперія, утілити в яскравих образах тип буржуа, поставлено-го в нові історичні умови, зробило роман реалістичним твором.

Еміль Золя зображує невелике провінційне місто Плассан напередодні та в момент державного перевороту в грудні 1851 р. За зовнішнім спокоєм і неквапливістю буржуа криються *«зрадництво, підступні вбивства, таємні перемоги й таємні поразки»*. Ненависть до Республіки, що виникла зі страху *«за свій гаманець, за своє безтурботне егоїстичне існування»*, об'єднує рантє й торговців із дворянами та духівництвом (хоча в кінці твору аристократ не може стримати презирства до новоспечених господарів життя: *«Маркіз не прийшов, пославившись на приступ ревматизму... Йому були огидні ці буржуа, заплямовані кров'ю»*). Ось за таких умов і прийшов час *«кар'єри Ругонів»*.

Усі члени родини, які живуть однією думкою *«розбагатіти, розбагатіти відразу, за кілька годин»*, вичікували подій, *«як розбійники в засідці, готові кинутися на здобич»*. Їхній будинок став центром плассанської реакції. З гротесковою загостреністю автор зображує відвідувачів *«жовтого салону»*, більше схожих на мешканців звіринця: *«Маркіз своєю сухорлявістю й маленькою голівкою з лукавим личком до смішного нагадував великого зеленого коника-стрибунця; Вюїє здавався йому безбарвною слизькою жабою; Паскаль трохи поблажливіше ставився до Рудьє — вгодованого барана і до майора — старого, беззубого дога»*. Саме ці *«люди-звірі»* й сприяли народженню Імперії, а разом з нею й піднесенню Ругонів. Роман закінчується описом торжества хижаків, *«які одержали, нарешті, доступ до радостей життя»*, а тому *«жовтий салон радів, божеволів»*.

Пафос заперечення в епізодах опису життя буржуа змінюється пафосом ствердження, коли мова заходить про народ, який став на захист Республіки. Роман розпочинається романтично піднесеною картиною нічного походу повстанців, що сприймається як героїчний пролог до всього циклу творів. Революційні устремління мас, їхнє моральне й фізичне здоров'я втілюють Сільвер і М'етта, чия піднесена любов і трагічна загибель протистоять у творі *«духу Плассана»*: *«Епопея, що підхопила і понесла із собою М'етту та Сільвера, цих дорослих дітей, які прагнули любові й свободи, уривалася, неначе вільний вітер, у ниці комедії Маккарів і Ругонів»*.

Контраст цих двох непримиренних світів, що став ідейною й композиційною основою *«Ругон-Маккарів»*, тісно пов'язаний із наявністю в романі двох стильових напрямів: викривально-реалістичного і романтичного. У сценах, що зображують Ругонів і їхній *«жовтий салон»*, Золя широко використовує всі різновиди й прийоми сатири: іронію, гіперболу, гротеск (наприклад, сцена захоплення міської рагуші *«переляканими героями»*). Однак разом із сатирою в *«Кар'єрі Ру-*

гонів» наявна і піднесена романтична патетика, яка втілюється, наприклад, у використанні романтичного пейзажу, портрета, інтонаційно-синтаксичних особливостей мови. Так, образ М'етти, яка йде перед колонами повстанців із червоним прапором у руках, нагадує центральний образ картини художника-романтика Ежена Делакруа «Свобода на барикадах».

У романі письменник використав ефективні художні прийоми. Це, наприклад, гіпертрофія деталі, яка може перетворюватися на поетичний символ.

Особливо цікавим є опис масових сцен, найвідомішою з яких не лише в романі «Кар'єра Ругонів», а й у всій творчості Еміля Золя дослідники вважають рух повстанців: *«Натовп наближався 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. З-за повороту з'являлися все нові й нові чорні валки, і їхній спів приєднувався до громового голосу людської бурі. Коли появились останні загони, пролунали оглушливі розкоти. Марсельєза виповнила небо, наче гіганти сурмили у велетенські сурми, і пісня тріпотіла, дзвеніла міддю, перекочуючись через усю долину».*

Деякі сторінки роману завдяки ритму, яскравій образності, колористичній палітрі наближаються до віршів у прозі (наприклад, сцена біля колодязя, де зустрічаються Сільвер і М'етта). Глибина соціальних узагальнень і розмаїтість художніх форм і прийомів дають підстави назвати «Кар'єру Ругонів» «потужним твором, у якому закладені зернята всіх інших романів Золя» (*Г. де Мопассан*).



Головні герої роману та їхня «кар'єра»

Одним із центральних персонажів роману є П'єр Ругон, який робить свою «кар'єру» на брудній хвилі антиреспубліканського заколоту. Що це за людина і які риси характеру йому притаманні?

Це провінційний буржуа, колишній не надто успішний торговець олією, який ніяк не міг розбагатіти завдяки своїм діловим якостям. Водночас це людина (як і його дружина Фелісите) необмежених життєвих амбіцій, заздрісна й самолюбива. Вони не мали грошей, аби утримувати власний будинок, тож змушені були квартирувати,



Е. Делакруа. Свобода на барикадах. 1830 р.

що дуже дошкуляло їхньому самолюбству. *«Коли Фелісите переїхала на нову квартиру, — пише Золя, — серце в неї стиснулося. У провінції жити не у власному будинкові — означає відкрито визнати свою вбогість. У Пласані всі заможні люди живуть у власних домах, тим більше, що ціни на нерухоме майно там дуже низькі...»*

Єдина більш-менш пристойна кімната мала обстановку переважно жовтого кольору, й називається вона умовно «жовтий салон Фелісите». І хто б міг подумати, що цей жалюгідний «салон», де збиралися такі ж жалюгідні люди, стане оплотом контрреволюції і місцем народження планів, що призведуть до загибелі мирних пласанців!

Однак сталося саме так, бо волею долі (чи за її іронією) очолив заколот П'єр Ругон, який не мав ніяких ані лідерських, ані організаторських якостей. Зате Ругони мали в Парижі родичів і зв'язки, а тому знали інформацію, якої не знали їхні земляки, про те, що виступ республіканців потоплено в крові і що сили реакції перемагають. Тобто Фелісите знала, що жодної небезпеки з боку повстанців немає, а більшість пласанців про це й не здогадувалися. Цю ситуацію Ругони використовують повною мірою. П'єр грає роль героя, готового принести себе в жертву «законному правопорядку», знаючи, що нічим не ризикує. Проте люди вважають його мужнім, справжнім громадянином, «рятівником», а згодом і «батьком міста».

Цей фарс Золя описує філігранно, у деталях і по-натуралістичному незворушно. Навіть тоді, коли для республіканців готується справжнісінька пастка: у дворі мерії на них очікують національні гвардійці з рушницями напоготові й спеціально налаштовані П'єром Ругоном. І тут свої ганебні якості продемонстрував зведений брат

СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

Важливу роль у романі відіграє реалістична деталь, що перетворюється на символ, надто коли йдеться про символіку кольору. Ми вже відзначали розмаїття значень червоного кольору в романі Стендаля «Червоне і чорне». Не менш майстерно використовує його символічний потенціал Золя наприкінці роману «Кар'єра Ругонів»: *«Рожевий атласний клаптик, просунутий у П'єрову петельку (натяк на майбутній орден), був не єдиною яскравою плямою на триумфі Ругонів. Забутий під ліжком, у сусідній кімнаті валявся черевик із закривавленим підбором. Свічка, що горіла над тілом пана Перета, по той бік вулиці, спливала в п'ятні кров'ю, немов відкрита рана. А вдалині, у глибині пустиря св. Мітра, на надгробку застигала кривава калюжа...»*

Отже, «колір крові» об'єднує, з одного боку, орден П'єра Ругона, а з іншого — справжню кров: «черевик із закривавленим підбором», забутий під ліжком П'єра; криваву свічку над тілом убитого пана Перета, чию посаду займе Ругон; криваву калюжу на надгробній плиті, де був розстріляний юний Сільвер.

Кар'єра Ругонів зроблена на крові — такий висновок напрошується в читача. І хоча письменник використав лише декілька деталей, вони виявляють суть Другої імперії — «епохи божевільля і ганьби» (Е. Золя). Адже «державний переворот, який повернув щастя Бонапартам, поклав початок кар'єрі Ругонів».

П'єра — Антуан Маккар. Його вчинок демонструє конкретне втілення тієї схильності Золя до художнього вивчення законів спадковості, про яке йшлося вище, адже Антуанового батька плассанці називали «людожером і розбійником». Ця підла людина погоджується за гроші виконати роль провокатора і привести республіканців фактично на розстріл. Деякі нащадки Аделаїди щодо підлості йому не поступаються. Амбітна Фелісите сварить свого сина Арістіда за нерішучість напередодні кривавої бійні, запланованої нею для звеличення свого роду: *«Синова нерішучість нарешті набридла Фелісите. — Ну, от що, — сказала вона. — Ти своїми вічними сумнівами зіпсував би нам всю справу. Ти все вагаєшся...»* І тут автор, немов спалахом блискавки, висвітлює гниле нутро молодшого сина П'єра Ругона: *«Це я вагаюся? — перебив він, кинувши на матір ясний і холодний погляд. — Ви погано мене знаєте. Та я ладен підпалити місто, щоб погріти собі ноги! Але зрозумійте — я боюся зробити хибний крок, мені вже остобісіло їсти черствий хліб, я вирішив обдурити фортуна. Я гратиму тільки напевно». Він промовив це з такою пристрасстю, що мати пізнала голос власної крові в цій несамовитій жадобі успіху».*

Тим часом Антуан Маккар провокує своїх товаришів-республіканців захопити мерію, стверджуючи, що вона фактично порожня, хоча в цей час (а він добре знав, за що йому обіцяно тисячу франків!) її двір був заповнений озброєними до зубів і злими від тривалого очікування й нервового напруження вояками. І товариші, знаючи його ненависть до Ругонів, повірили. Апофеоз підлості Антуана Маккара розкривається в найнапруженішу мить, коли він підставляє товаришів під кулі національних гвардійців: *«Маккар голосно вигукнув: "За мною, друзі!" Це було гасло. Сам він тут же відскочив убк. Республіканці кинулися вперед, і в ту ж мить з тітьми двору з гуркотом вирвався сніп полум'я і град куль. Двері виригали смерть...»*

Таким ганебним способом зробили свою кар'єру не лише Ругони і не лише в Плассані, а й по всій Франції. Еміль Золя добре знав підвалини Другої імперії і зобразив їх з науковою скрупульозністю письменника-натураліста. А П'єр Ругон пожинав криваві плоди своєї провокації: *«І от цей блазень, цей пузатий буржуа, брезклий і блідий, за одну ніч обернувся на грізну фігуру, і з нього ніхто вже не наважився б сміятись. Він ступав по крові. Населення старого кварталу заніміло від жаху, побачивши трупи...»*

Дійсно, які вже тут жарти, коли *«на бруку ще не висохли калюжі крові»*, перелаякані обивателі думали: *«Треба було мати залізну руку, щоб придумати повстання»*, і саме такою, на їхню думку, виявилася рука в П'єра Ругона: *«Усі схилилися перед Ругоном. Ті, хто... величав Ругонів інтриганам та страхополохами, які стріляють у повітря, перші заговорили, що треба увінчати лаврами "великого громадянина, яким віки вічні пишатиметься Плассан"».*

Зовсім іншими є образи Сільвера і М'єтти: це чисті, чесні молоді люди, які віддали ідеалам свободи всі свої помисли, увесь жар серця. І не випадково вони гинуть: у той історичний момент, за тієї політичної ситуації торжествувала підлота, жорстокість і зрада. Стара Аделаїда порівнює своїх синів П'єра й Антуана, які вбили улюбленого нею Сільвера, з вовками, морди яких ще не висохли від крові щойно розтерзаної жертви: *«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, і ту вони зжерли... всі накинулися на неї; ще й досі їхні пащі в крові...»*

Такий майстер, як Еміль Золя, добре зважає кожний художній засіб, фразу. І недаремно слова зі значенням «хижак» і «вбивство» («вовки/хижаки»), «здобич», «кров», «шкірити зуби») у кінці твору вживаються особливо часто. Вони стають основними в описі нестримної і навіть непристойної (на тлі стількох смертей плассанців!) радості відвідувачів «жовтого салону», які допалися до омріяної здобичі: ситих наїдків і смачних напоїв. *«А в Ругонів увечері, за десертом, лунав сміх серед теплих випарів страв, над столом, заставленим рештками обіду. Нарешті й вони зазнали розкоші багатіїв! Їхня жадоба, загострена тридцятьма роками стримуваних прагнень, хтиво шкірила зуби. Ці ненажерливі, худі хижаки, допавшись нарешті до радощів життя, вітали новонароджену Імперію, близький час паювання ще теплої здобичі. Державний переворот, який повернув щастя Бонапартам, поклав початок кар'єрі Ругонів».*

Кажуть, немає у світі страшнішого прокляття, аніж прокльон матері. Тож недаремно в романі Аделаїда, ця «мати-прародительниця» сімей Ругонів і Маккарів, проклинає своїх дітей-убивць: *«Ох, прокляті! Вони грабують! Вони вбивають! І живуть собі панами. Прокляті! прокляті! прокляті!»*

У такий брудно-кривавий спосіб «обдурили фортуну» і влаштували свою ганебну «кар'єру» Ругони — персонажі, чиім прізвиськом названий не лише конкретний твір, а й увесь грандіозний цикл романів класика французької літератури Еміля Золя.

«КАР'ЄРА» ЧИ «ФОРТУНА» РУГОНІВ?

До речі, переклад назви роману («Кар'єра Ругонів») не зовсім точний, оскільки слово «кар'єра» французькою звучить «la carrière». В оригіналі твір називається «La fortune des Rougon», тобто буквально «Фортуна Ругонів».

А слово «фортуна» в українській мові означає не стільки «кар'єру» (просування по службі), скільки удачу, везіння, у тому числі й випадкове (наприклад, виграний лотерейний білет), а то й незаслужене. Тому варто зауважити, що Ругонам просто поталанило, як то кажуть: фортуна повернулася до них обличчям, — унаслідок чого вони (передовсім пересічний плассанський буржуа П'єр) дійсно зробили карколомну кар'єру. Причому в буквальному сенсі слова — «на чужій крові».

Еміль Золя провістив багато тенденцій, притаманних літературі ХХ і ХХІ ст., не лише порушив найважливіші соціально-політичні питання сучасної йому доби, а й передбачив проблеми й тенденції майбутнього. Завдяки його зусиллям обрії художньої літератури суттєво розширилися. Так, предметом зображення стали шахти, заводи, магазини, ринки, тобто все те, що раніше вважалося «нелітературним». Причому іноді ці неживі предмети й об'єкти, ці породження цивілізації у творах письменника набували рис живих істот, перетворювалися на певні символи. Наприклад, у романі «Черевко Парижа» таким образом є Центральний ринок.

Нова тематика вимагала й нової лексики, тому у своїх романах Золя використовував слова й вислови, раніше неможливі або рідкісні в літературних творах: наукові поняття, виробничі терміни, жива народна мова і навіть сленг. Цю мовну розкутість письменника засуджували його сучасники, але підтримували в літературі ХХ і ХХІ ст.

Крім того, Золя демократизував не лише тематику, а й самих героїв своїх творів: ніхто з-поміж французьких письменників до нього з такою глибиною й правдивістю не зображував життя трудящих («Пастка», «Жерміналь», «Земля»). Він одним із перших звернувся до соціалістичних ідей («Жерміналь», «Розгром», «Три міста», «Чотири Євангелія»), що стане характерною рисою наступних творів французької літератури. Розроблені ним художні прийоми (чергування масових сцен і «крупних планів», прискорення й уповільнення дії, принцип монтажу, гіпертрофія деталі та перетворення її на поетичний символ) надалі будуть використані не лише в літературі, а й у кінематографії (його твори взагалі кінематографічні й іноді нагадують сценарії фільмів).

Еміль Золя – новатор і в царині художньої форми. Його творчий метод є прикладом органічного художнього синтезу, що поєднав у собі здобутки й риси реалізму, натуралізму, імпресіонізму й романтизму, що падає його творам особливої привабливості та неповторності.

Вплив Золя на світову літературу був величезним. Він проявляється у творчості видатних європейських і американських письменників ХХ ст.: Джона Голсуорсі, Генріха Манна, Теодора Драйзера та багатьох інших.

Отже, А. Барбюс мав рацію, коли писав: «Треба ставити цю велику тіль (Золя) не за нами, а перед собою... повернути її не до ХІХ століття, а до ХХ і до майбутніх століть...»



1. Складіть хронологічну таблицю життя й творчості Е. Золя.
2. Дайте визначення поняття «натуралізм».
3. Які наукові праці вплинули на творчість Е. Золя?
4. Як виник і реалізувався задум циклу про Ругон-Маккари? 5. Чому Е. Золя називають теоретиком

французького натуралізму? **6.** Яке значення у творчому доробку Е. Золя має роман «Кар'єра Ругонів»? **7.** Знайдіть у романі Е. Золя «Кар'єра Ругонів» ознаки натуралізму та підтвердіть їх цитатами з тексту. **8.** Чи подібна символіка червоного кольору в романах Е. Золя «Кар'єра Ругонів» і Стендаля «Червоне і чорне»? **9.** Згрупуйте образи роману за ставленням до них Е. Золя. Кому з них він симпатизує, а кого засуджує? Чи збігається його ставлення до персонажів із вашим? Відповідь аргументуйте цитатами з тексту. **10.** Чи реалізував Е. Золя в романі «Кар'єра Ругонів» свою творчу настанову: «Я не хочу, як Бальзак, бути політиком, філософом, моралістом... Картина, яку я малюю, — простий аналіз шматка дійсності, яка вона є»? Відповідь аргументуйте. **11.** Сформулюйте власне судження за висловом російського письменника Максима Горького: «За романами Золя можна вивчати цілу епоху». Про який твір ви вже чули подібні вислови? **12.** Напишіть за творчістю Е. Золя твір на одну з тем:

- «Тут є все: прекрасне й огидне, низьке й високе, квіти, бруд, ридання, сміх — увесь потік життя»;
- «За романами Золя можна вивчати цілу епоху» (Максим Горький);
- «Це солодке слово "Свобода" (порівняння образу М'єтти та головної героїні картини Ежена Делакруа «Свобода на барикадах»);
- «"Я чула брязкіт золота... Горе мені! Я породила вовків...": проблема жадоби до влади й збагачення в інтерпретації Е. Золя»;
- «Треба ставити... Золя не за нами, а перед собою, повернути його не до XIX століття, а до XX і до майбутніх століть...»



13. Поясніть назву роману «Кар'єра Ругонів» (в оригіналі — «La fortune des Rougon»). Чи адекватною, на ваш погляд, є заміна під час перекладу французького слова «fortune» (фортуна, успіх, щастя, жереб, талан) українським «кар'єра»? Відповідь аргументуйте. **14.** Поясніть підзаголовок циклу «Ругон-Маккари» — «Природнича й соціальна історія однієї родини в добу Другої імперії». Що спільного й відмінного між двома аспектами: «природнича» і «соціальна»? Чому «природниче» в Е. Золя йде перед «соціальним»? Відповідь аргументуйте. **15.** Поясніть символіку червоного кольору в кінці роману Е. Золя «Кар'єра Ругонів»: «орденська стрічка» (клаптик атласу) в петлиці П'єра Ругона — кров на його підборах — вогник свічки над тілом пана Перота — кривава калюжа на пустирі св. Мітра. **16.** Складіть цитатний план характеристики одного з головних персонажів (Сільвера, М'єтти, П'єра Ругона, Антуана Маккара). **17.** Порівняйте структуру й художні особливості двох великих творів XIX ст.: «Людської комедії» О. де Бальзака і «Ругон-Маккарів» Е. Золя. **18.** Як ви вважаєте, чи використав Золя в романі «Кар'єра Ругонів» настанову Мопассана, що писати потрібно так, «аби неможливо було побачити й сказати, у чому саме полягає задум і наміри автора»? Відповідь аргументуйте.



ОСКАР УАЙЛЬД

(1854–1900)

Глядача, а не життя — ось що, власне, відображає мистецтво.

О. Уайльд

Є люди, які, промайнувши на небосхилі неначе метеор, зникають, щоб потім залишитися в людській пам'яті яскравою зіркою. Таким був Оскар Уайльд — «король життя», «принц парадокс», як називали його сучасники. Здається, його життя було уособленням XIX ст. Не даремно ж сам письменник вважав, що йому, дитині XIX ст., у столітті новому, XX, робити нічого. Коли друзі в його останній день народження побажали імениннику довгих років життя, Уайльд посміхнувся й сказав: «Я вже не переживу нашого століття. Піду разом із ним. Ми були створені одне для одного, а майбутньому століттю я не зміг би дати нічого нового...»

Оскар Фінгал О'Флаерті Уїлс Уайльд народився в чи не найзнаменитішому в середині XIX ст. будинку Дубліна. Там мешкала родина відомого лікаря, батька сучасної отології (науки про хвороби вуха), сера Вільяма Уайльда. За успіхи в медицині він отримав титул баронета, а поміж його пацієнтів були особи королівської крові. Свого сина сер Вільям Уайльд назвав Оскаром, оскільки таке ім'я мав його колишній пацієнт — король Швеції. Мати Оскара, онука відомого англійського письменника Чарльза Метьюріна, свого часу була активною діячкою ірландського національно-визвольного руху, збирала кельтський фольклор (як і її видатні земляки Роберт Бернс і Вальтер Скотт) і писала вірші, а свій родовід виводила аж від великого Данте Аліг'єрі! Тож дитинство в майбутнього письменника було цікавим: пізнавальні подорожі з батьком по Ірландії (сер Вільям мав хобі — археологію), бурхливі зібрання шанувальників словесності в популярному літературному салоні його матері, навчання в одній із найкращих шкіл країни. Листи його матері були пересипані перлинками парадоксального гумору (тож, мабуть, славнозвісна парадоксальність Оскара Уайльда успадкована генетично). Ось фрагмент одного з цих листів: «Оскар, любе моє дитятко, не рви одягу. Адже порваний одяг ще не є ознакою геніальності». Отже, «геніальність» майбутнього письменника програмувалася з дитинства. Щоправда, якраз про одяг юному Оскару нагадувати було зайвим, оскільки його прискіплива й навіть перебільшена увага до свого зовнішнього вигляду ввійшла в історію.

Nota Bene

Дендизм — побутове явище естетичного плану, відтворене в європейській літературі першої половини XIX ст. Виникло в Англії наприкінці XVIII — на початку XIX ст. як форма боротьби аристократії з енергійно наступаючою буржуазією у сфері побуту й світогляду. Прагненню буржуа дотримуватися ustalених моральних норм і смаків дендизм протиставляє культ своєрідної особистості, ворожої всьому банальному, тривіальному, а децю грубуватому буржуазному комфорту — витончену вишуканість зовнішності, манер і обставовки.

Представники дендизму справедливо заперечували вульгарне розуміння цього терміна як «мистецтва пов'язувати краватку»: франтівства, схильності до вишуканості в одязі, адже це цілий світогляд, головною в якому була ідея про природну нерівність людей у сфері витонченого. Політичній перемозі буржуа протиставлялась «естетична перемога» аристократів.

З Англії дендизм поширився в Європі, стаючи, наприклад у Франції, своєрідним «естетичним викликом» владі буржуа (на кшталт П'єра Рюгона), а в Росії — військово-бюрократичному абсолютизму. Він привернув увагу письменників. Так, Стендаль у «Червоному і чорному» зображує тип

Він гарно навчався в школі, а дублінський коледж Трійці (Триніті-коледж) закінчив із відзнакою. Потім навчався в коледжі св. Магдалини в Оксфорді. Успадкувавши від батька працелюбність, а від матері — вишуканий естетичний смак, Оскар Уайльд постійно здобував на конкурсах стипендії на подальше навчання (як у Триніті-коледжі, так і в Оксфорді), у такий спосіб позбавляючи батьків від суттєвих фінансових витрат на його навчання. Та й протягом подальшого життя він постійно самовдосконалювався: багато читав, був у курсі новин мистецького життя, добре орієнтувався у світовій літературі, вивчав і високо цінував народну пісенну творчість, зі знанням справи й глибокою повагою писав про художню майстерність О. де Бальзака, Л. Толстого і Ф. Достоевського.

В Оксфорді майбутній письменник цікавився античною літературою та культурою, італійським мистецтвом і блискучими лекціями Джона Рескіна¹ про мистецтво. Під їхнім впливом Уайльд захопився ідеями «естетичного руху», що проповідував необхідність відродження краси в повсякденному житті як засобу подолання практицизму буржуазного суспільства (чи не модифікація тієї самої формули про «красу, яка врятує світ?»). Згодом Оскар Уайльд писав Рескіну: «У Вас є щось від пророка, від священика, від поета; до того ж боги наділили Вас таким красномовством, яким не наділили ні-

¹ Рескін Джон (1819–1900) — англійський теоретик мистецтва, художній критик, який виступив проти цивілізації, ворожої мистецтву, яке сприймав як синтез природи, краси й моральності; закликав до відродження «творчого» середньовічного ремесла й колективної організації художньої творчості.

кого іншого, тож Ваші слова, сповнені полум'яного почуття і чудесної музики, примушували глухих із-поміж нас почути, а сліпих — прозріти».

Оксфорд на той час був своєрідним клубом аристократичної та можливої молоді. Аби жити так, як оксфордська «золота молодь», Уайльд коштів не мав, тому й обрав шлях усамітнення та пошуку краси. Саме в Оксфорді він дебютував як письменник. Його збірка *«Вірші»* (1881) мала неабиякий успіх у читачів. Рання поезія Уайльда вишукано орнаментована, шліфована, у ній відчутний сильний вплив французького символізму. Приблизно тоді ж були написані ліричні, піднесені за стилем і змістом казки *«Щасливий принц»*, *«Соловей і троянда»*, *«Молодий король»*, які й нині є улюбленими серед дітей.

Ще навчаючись в Оксфорді, Уайльд відвідав Грецію та Італію. Він був вражений красою цих країн, а надто — культурною спадщиною античного світу. Тоді ж за поему *«Равенна»* він одержав престижну Ньюдигейтську грошову премію, яку заснував сер Роджер Ньюдигейт у XVIII ст. для студентів Оксфордського університету — переможців щорічного конкурсу поем. Свого часу цю ж премію одержав і Уайльдів кумир Джон Рескін, про якого згодом він сказав: «Завдяки магії своєї особистості й музиці своїх слів Рескін познайомив нас у Оксфорді з тим сп'янінням красою, яке становить таїну еллінського духу, і з тим пориванням до творчої сили, що становить таїну життя».

Закінчивши Оксфордський університет (1879), Уайльд переїхав до Лондона. Квартира в богемному районі, убога й погано вмебльована, була для нього лише місцем ночівлі. Проте перший виїзд юнака у світ запам'ятався надовго. Адже він став палким прихильником дендизму, а свій вихідний костюм сам називав «другою

російського денді — князя Коразова, який викладає Жульєну Сорелю правила «вищого дендизму», що полягали в тому, щоб нічому не дивуватися, вражаючи несподіваністю, самому бути незворушним; іти геть, щойно досягнутий потрібний ефект.

Дендизм привернув увагу Пушкіна, а образ Євгенія Онегіна можна вважати одним із найдовершеніших його втілень у світовій літературі. Про це свідчить і виховання героя, і його літературний смак, і весь життєвий уклад, і рання переміненість життєвими втхами, і навіть вишукана ошатність:

*Дістав Онегін мій свободу,
Остригся під останню моду,
Як dandy той причепурився
І в колі вищому з'явивсь.*

Переклад М. Рильського

Тож своєрідність і витонченість культурних інтересів, марнославство, гордовита незалежність і культ власної особи (тільки в епілозі роману Онегін переживає особисту драму й перероджується) — усе це створює закінчений образ європейського денді. У другій половині XIX ст. уже в іншій соціально-економічній обстановці, спроби відродження дендизму були здійснені в Англії Оскаром Уайльдом. У Франції денді був Шарль Бодлер.

після Лютера великою реформою»: короткий оксамитовий жакет, сорочка з м'якої тканини з відкидним коміром, довга краватка, атласні штани до колін, шовкові панчохи, неглибокі туфлі зі срібними пряжками, на голові берет, лимонного кольору рукавиці, а в руках — соняшник. І це тоді, коли традиційний одяг джентльмена був консервативним і підкреслено простим — чорний фрак! Письменник став законодавцем моди: у газетах досить докладно описувалися його жилети, а крій його штанів іноді відсував на другий план політичні новини на газетних шпальтах. У житті він суворо дотримувався естетичного принципу: «Потрібно або самому бути витвором мистецтва, або носити витвір мистецтва на собі».

До того ж Уайльдом почали «пригощати» відвідувачів аристократичних салонів: «Приходьте обов'язково, не пошкодуєте — сьогодні в нас обіцяв бути цей ірландський дотепник!»

Майбутній письменник заробляв на життя газетними статтями. Однак він вважав себе не журналістом, а вчителем естетики і швидко став уособленням естетизму. Карикатури на Уайльда постійно з'являлися в газетах, у деяких п'єсах його впізнавали в образах блазнів, а успіх його першої збірки пояснювали не якістю віршів, а славнозвісним беретом і карикатурами.

Однак гонорар за збірку «Вірші» закінчився дуже швидко, працювати в газетах не хотілося, і «Принц парадокс» погодився на несподівану пропозицію одного лондонського театру, який поставив оперету, в одному з персонажів якої лондонці впізнавали дивака-естета Оскара Уайльда. Вистава в столиці Великої Британії стала надзвичайно популярною, і трупу запросили до Америки. Однак керівництво театру розуміло, що про естетизм за океаном нічого не знали, тому й не всі сюжетні ходи та жарти цієї вистави могли належно оцінити. Тоді письменнику запропонували поїхати до Америки, аби прочитати там лекції з естетики та ще показати себе як «живу ілюстрацію» до згаданої оперети. За свої вірші Уайльд був удостоєний почесного звання професора естетики, що дало йому можливість виступати в ролі лектора в Новому Світі.

«Чи не хочете щось задекларувати?» — спитали Уайльда прикордонники. «Нічого, — відповів майбутній лектор у своїй звичній манері, — окрім своєї геніальності». Звісно, це було нескромно, але він анітрохи не перебільшував, оскільки вже перша лекція в Нью-Йорку («Ренесанс англійського мистецтва») зробила його знаменитим. «Ми марнуємо своє життя на пошуки його сенсу, — завершив свій виступ заокеанський естет. — Так ось запам'ятайте: сенс життя — у мистецтві!» Зал вибухнув оплесками.

А в Бостоні місцеві денді — декілька десятків студентів із Гарварда — перед виступом Оскара Уайльда прийшли до зали в смокінгах, бриджах, перуках із зеленими стрічками та із соняшниками в руках.

Вони хотіли вразити його, «скопіювавши» манеру вдягатися. Уайльд спокійно вийшов на сцену і розпочав читати лекцію, а згодом, кинувши побіжний погляд на «американських денді», виголосив із ледь прихованою іронією: «Я вперше проситиму Всевишнього звільнити мене від послідовників!»

Однак найбільший успіх лектор мав у віддалених штатах, де промовця тоді могли навіть убити за те, що він, наприклад, повернувся спиною до зали. Натомість Уайльдом публіка була захоплена, особливо ж імпонувала людям манера лондонського денді спілкуватися без пихи з простим народом: лісорубами, ковбоями, шахтарями. Одного разу гірники навіть запросили його на банкет ...під землею, і він погодився. І так запанібрата з простим людом спілкувався той самий Уайльд, який свого часу після постановки своєї п'єси вийшов на сцену лондонського театру з цигаркою в зубах і заявив шокованій аристократичній «шовково-діамантовій» публіці: «Я розумію, що з мого боку нечемно курити у вашій присутності. Однак з вашого боку нечемно відволікати мене, коли я курю». Тож знамениті дендизм і снобізм Уайльда були нічим іншим, як позою, таким собі щитом, яким він прикривав свою вразливу душу.

У перервах між лекціями Уайльд інтенсивно працював. У США він видав мелодраму «*Віра, або Нігілісти*» (1882), де втілені бунтарські настрої молодого письменника, а також віршовану трагедію «*Герцогиня Падуанська*» (1883). Видатний ірландець побував у Кемдені, де мешкав Волт Вітмен. Цю зустріч Оскар Уайльд оцінив так: «Я прийшов туди як поет, аби поспілкуватися з поетом». Вітмен зустрів його в старому халаті й запросив до кімнати, зашарашеної газетами й журналами.

Nota Bene

Естетизм виник в Англії наприкінці XIX ст. як реакція на стриманий стиль вікторіанської доби. Філософським підґрунтям зародження таких поглядів була ідея «мистецтва заради мистецтва», що існувала ще від античних часів. Представники естетизму не лише вивисували мистецтво й проголошували його самоцінність, а й навіть розглядали його як первинне стосовно до життя. Естетизм був своєрідною протипогою реалізму, який орієнтувався переважно на вирішення соціальних проблем. На його формування вплинули філософські ідеї Джона Рескіна й Волтера Пейтера, а найяскравішим митцем-практиком був Оскар Уайльд. Естетична теорія викладена в його книжці «Задуми» (1891), а діалогічний вступ до неї — «Занепад мистецтва брехні» — став своєрідним маніфестом цього мистецького явища. У ньому висвітлюється суперечка про кризу в мистецтві та шляхи виходу з неї. Сиріл закликає повернутися до природи, наслідувати їй в мистецтві. Натомість Вів'єн заперечує правдивість реалістичних творів, вважає, що життя наслідує мистецтво. Мистецтво є самодостатнім і самоцінним естетичним явищем, яке не закорінене в дійсності й не містить жодних моральних настанов. «Картина не має жодного іншого сенсу, окрім власної краси», — заявив Уайльд.

**ПАРАДОКСИ
ВІД ОСКАРА УАЙЛЬДА**

- Любов до самого себе — це початок роману тривалістю на все життя.
- Жінки мають дивовижну інтуїцію: вони пронюхують геть усе, окрім усього, що відоме всім.
- В Англії людина, яка двічі на тиждень не просторікує на моральні теми перед великою аморальною аудиторією, не може вважатися серйозним політиком.
- Мода — настільки нестерпний різновид потворності, що її доводиться міняти щопівроку.
- Джентльмен — це людина, яка ніколи не образить ближнього ненавмисно.
- В Англії з Америкою все одинакове, окрім, звісно, мови.

Не знайшовши вільного стільця, Уайльд так і залишився стояти. А потім невістка Вітмена пригостила його вином з бузини. Згодом Уайльд скаже: «Якби це був навіть оцет, я випив би його без вагань, так я схилиюся перед великим стариганом».

Узагалі ж Оскар Уайльд мав у США шалений успіх, недаремно ж він жартівливо похвалився своєму знайомому: «Америку я вже цивілізував — залишились лише небеса!»

Після повернення з Америки письменник ненадовго завітав до Лондона, а потім — до Парижа, де познайомився і був визнаний найякравішими діячами світової літератури: Полем Верленом, Емілем Золя, Віктором Гюго, Стефаном Малларме.

В особистому житті Уайльда теж відбулися зміни: він одружився і став батьком двох синів. У 1886 р. Уайльд писав оповідання, пізніше — казки.

Важко уявити тогочасний лондонський вищий світ без блискучих моно-

логів Уайльда. Мабуть, вони й привертали увагу до його книжок, а не навпаки. Про нього казали: «Якщо коли-небудь була людина, яка говорила, як боги, — то це Оскар Уайльд». Проте успіх головної книжки його життя — *«Портрет Доріана Грея»* — спочатку був невеликим. Справжнє визнання й неабиякі гроші принесли письменнику комедії, які йшли з незмінними аншлагами не лише в Англії, а й в Америці.

Зазначимо, що як драматург Оскар Уайльд зробив значний внесок в оновлення англійського театру другої половини XIX ст. Його діяльність була актуальною хоча б тому, що після творчості геніального В. Шекспіра до англійської драматургії ставили високі вимоги, тож перед митцями-практиками стояла «висока планка». До того ж у цій сфері був певний застій. Отже, Уайльд узяв на себе нелегку роль оновлювача драматургії, змістивши акцент драми з легкої розважальності на постановку важливих життєвих проблем (згодом цю ж тенденцію блискуче продовжив його земляк, теж майстер парадоксу, — Джордж Бернард Шоу, розробник «драмидискусії»). У комедіях *«Віяло леді Уіндермір»* (1892), *«Жінка, не варта уваги»* (1893), *«Як важливо бути серйозним»* (постановка — 1895, опублікування — 1899), а особливо найвідомішій з-поміж

них — *«Ідеальний чоловік»* (1895) письменник геніально висміяв міщанську вікторіанську мораль, а також фальш і нікчемність «вищого світу». Так, у комедії *«Ідеальний чоловік»* авантюристка місіс Чівлі шантажує помічника міністра іноземних справ аристократа Роберта Чільтерна, який надзвичайно пишається своєю незаплямованою репутацією. Однак згодом виявляється, що він зробив кар'єру, продавши державну таємницю й отримавши в такий спосіб «стартовий капітал» (згадаймо брудні засоби кар'єрного зростання французьких буржуа Ругонів у романі Е. Золя).

Аж раптом у житті Оскара Уайльда все пішло шкереберть. Восени 1891 р. він познайомився з Альфредом Брюсом Дугласом. Дивна дружба цих людей і до цього часу не зовсім зрозуміла. Відомо тільки, що під час судового процесу над Уайльдом мати і брат Дугласа були на боці письменника й навіть обіцяли відшкодувати всі витрати. Проте батько Альфреда, лорд Куїнсберрі, постійно влаштував йому сцени. За образливий лист, не без тиску Альфреда, Уайльд подав позов до суду, який виправдав лорда Куїнсберрі, а той, у свою чергу, подав зустрічний позов на Оскара Уайльда.

Письменнику радили виїхати з країни, але він, чи не вірячи в те, що його можуть кинути до в'язниці, чи з якихось інших причин, залишився в Англії. Під час судового процесу Уайльд утратив усе: театри зняли з репертуару його п'єси, сини вимушені були залишити школу, кредитори розтягнули майно. Вирок — два роки ув'язнення й важкі роботи — юрба, що зібралася біля дверей суду, зустріла захоплено.

Ці два роки для Уайльда стали жахливими: голод, знущання й приниження були невід'ємною частиною тюремного життя. До того ж умови перебування у в'язниці й байдужість лікарів не дали можливості вилікувати хворобу вуха, що супроводжувалася болем і загрожувала глухотою (згодом Уайльд напише про це в листі до англійських урядовців). 19 травня 1897 р. письменника звільнили, виплативши, мов на посміх, зароблені ним півсоверена. Друзі зібрали майже 800 фунтів, і якби Уайльд міг повернутися до повномасштабної літературної діяльності, цього було б досить. Проте в такому морально-психологічному стані він спромігся лише на своєрідну сповідь — *«Баладу Редінзької в'язниці»*, надруковану спочатку анонімно, і листи про жорстокість режиму в англійських тюрмах... Його сповідь *«De Profundis»* була опублікована вже після смерті письменника (1905).

Через фінансову скруту Уайльд погодився на допомогу колишньої дружини, яка змінила прізвище і над усе боялася, аби ніхто не дізнався про її минулі родинні стосунки з Оскаром. Адже коли їхній старший син випадково прочитав у газеті про батьків судовий процес, він замкнувся в собі. Відтоді ніхто вже не бачив усмішки на його обличчі... Після виходу з в'язниці Уайльд теж змінив своє



Оскар Уайльд. 1882 р.

прізвище і став називати себе Себастьяном Мельмотом — так звали героя найвідомішого твору його прадіда Метьюріна «Мельмот Блукач».

На останку життя приготувало письменнику гіркий «парадокс» — син провідного лікаря-отолога Великої Британії помер від хвороби вуха. Останні роки життя Уайльд не покидав Париж, живучи там на гроші своїх друзів. Навіть помираючи (це сталося 30 листопада 1900 р.), він залишився творцем блискучих афоризмів: «Я помираю, як і жив: не за коштами...»

«ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ» ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН. ЙОГО ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ



Сюжет

Роман Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея» своєю довершеністю нагадує витончені витвори мистецтва — еллінську амфору чи японську вазу. Художник Безіл Голлуорд малює портрет прекрасного юнака Доріана Грея і розмовляє зі своїм другом лордом Генрі Уоттоном. Незабаром з'являється й сам натурник, юна краса якого зачаровує Безіла й лорда Генрі: *«Цей юнак — з ніжними обрисами ясно-червоних уст, чистими блакитними очима, золотистими кучерями — був надзвичайно вродливий, його обличчя чимось викликало довіру»*. Нарешті портрет закінчено і, вражений його красою, Доріан мріє вголос: *«Якби портрет мінявся, а я міг завжди залишатися таким, як є!»* Розчулений Безіл дарує портрет юнакові.

За сприяння лорда Генрі Доріан поринає у світське життя: відвідує звані обіди, проводить вечори в опері. Він закохується в акторку Сибіл Вейн, *«дівчину літ сімнадцяти, обличчя в неї — наче квітонька, голівка грекині, а на голівці тій темно-каштанові коси заплетено. Очі її — немов бузкові плеса пристрасті, а уста — пелюстки троянди...»* Вона одухотворено грає на вбогих підмостках театру в Іст-Енді (бідному районі Лондона) крапці ролі шекспірівського репертуару. Сибіл, яка живе впроголодь із матір'ю і шістнадцятирічним братом Джеймсом, сприймає Доріана як «Чарівного принца», який зійшов з небес. Проте він кохає не Сибіл, а зіграних нею героїнь. А закохана в Грея дівчина стала, за висловом лорда Генрі, *«грати Джульєтту, мов дерев'яна лялька»*. Відчувши свій провал як акторки, Сибіл зізнається Доріанові: *«Я могла вдавати любов, коли сама її не відчувала, але тепер, коли вона пече мене вог-*

нем, я не можу». На це Доріан холодно відповів їй: «Ви вбили моє кохання... Ви порожнє, бездарне створіння». У розпачі дівчина скоїла самогубство, а портрет, подарований Доріанові, негайно відреагував на цей вчинок: на довершеному обличчі грецького бога з'явилася різка зморшка. Не на жарт стурбований, Доріан заховав портрет від людських (і своїх) очей.

Подолати докори сумління Доріанові допоміг його послужливий «друг Мефістофель» — лорд Генрі, який дав йому книжку новомодного французького автора, «роман без сюжету і з одним тільки героєм... власне, психологічну розвідку про молодого парижанина, який у половині XIX століття намагався приєднати собі пристрасні й способи мислення минулих епох, щоб самому спізнати всі ті стани, через які будь-коли проходила людська душа».

На Доріана книжка справила фатальний вплив. У наступні двадцять років (у романі вони вмістилися в один розділ) «він усе дужче закохувався у власну красу і все більш зацікавлено спостерігав розклад власної душі». Немов законсервований у своїй ідеальній оболонці, він шукав розради в пишних обрядах і ритуалах чужих релігій, у музиці, колекціонуванні предметів старовини й коштовних каменів, наркотичних зіллях, що їх пропонували в ганебних притонах. І тут автор фактично заперечує свої ж висловлювання про те, що головне в житті — не сумління, мораль, а «чисте мистецтво» і краса. Ані перше, ані друге вже не втішає Доріана, який утратив моральні орієнтири. «Брутальна лайка, гідосвітні притони, відчайна розбещеність, сама негідність злодіїв та всілякої патолочі, — пише автор про нові уподобання «естета» Доріана, — вражали тепер його уяву дужче, ніж усі вишукані творіння Мистецтва. Вони були якраз тим, чого він потребував для забуття». Приваблений гедоністичними спокусами, він раз по раз закохується, але кохати по-справжньому не здатний, тому не гребує сумнівними зв'язками й підозрілими знайомствами. За ним закріплюється слава бездушного спокусника молодих душ.

Безіл Голуорд намагається напоумити Доріана, але марно — у відповідь на справедливий докор той зі сміхом пропонує митцю глянути на справжнє обличчя свого колишнього кумира, відтворене на портреті, захованому в закутку. Замість прекрасного юного обличчя художник побачив потворного хтивого старигана. Цього видовища не витримав і сам Доріан, звинувативши його у своєму



Обкладинка до першого видання роману «Портрет Доріана Грея». 1890 р.

Nota Bene

Гедонізм (від латин. *hedone* — «насолода», «задоволення») — філософський напрям етики, що вважає радість і задоволення вищим благом і умовою щастя в житті.

На відміну від насолоди у визначенні Епікура, поняття «гедонізму» найчастіше вживається в негативному сенсі для описання матеріально-орієнтованого, корисливого погляду на життя.

«Портрет цей — немовби його сумління... Ну, так він його знищить!» Тож пізньої ночі, потай від усіх, Доріан накинувся на свій портрет із тим ножем (він, як і Родіон Раскольников сокиру, ретельно відчищав його лезо від крові), яким убив свого друга Безіла Голуорда. Слуги, які збіглися, почувши жахливий передсмертний крик, побачили в кімнаті мертве тіло потворного старигана, а портрет — витвір безсмертного мистецтва — набув своєї первозданної краси.



Естетизм і роман О. Уайльда

Принципи естетизму найкраще проявилися в інтелектуальному романі «Портрет Доріана Грея» з-поміж усіх творів О. Уайльда. Парадоксальна «Передмова» готує читачів до сприйняття твору, закликаючи не шукати в ньому нічого, окрім того, що лежить на поверхні. У ньому 25 афоризмів, які немов провокують читача, наприклад:

- Будь-яке мистецтво не дає жодної користі.
- Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво.
- Ті, що в прекрасному вбачають бридке, — люди зіпсуті, які, однак, не стали через те привабливими. Це вада.
- Ті, що в прекрасному здатні добачити прекрасне, — люди культурні. На них є надія.
- Однак обранцями є ті, для кого прекрасне означає лише одне — Красу.

Зміст цих афоризмів розкривається в сюжеті роману, але не однозначно і не прямо. Узагалі потрібно зазначити, що у творах, написаних наприкінці XIX ст., традиційно велику роль відіграє певна ідея, а образи втілюють той чи інший її аспект. Цю тенденцію ми спостерігали в реалістичному романі, зберігається вона і в романі О. Уайльда. Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і Доріан Грей є носіями своїх ідей, і вони втілюють їх у життя.

Лорд Генрі, як витончений естет, розуміється на красі й перетворює її на джерело насолоди. Його можна назвати теоретиком й ідеологом естетизму. Цей образ іноді трактують як «образ змія-спокусника», оскільки його слова Доріан сприймає як програму дій, реалізує їх на практиці й поширює серед «золотої молоді».

І дійсно, моральне падіння Доріана відбувається під безпосереднім «керівництвом» лорда Генрі, людини непересічної, яка висловлює деякі з власних парадоксальних суджень письменника. Уайльд цінує передусім гру розуму. Холодний цинік, лорд Генрі не цікавиться пошуком істини: *«Він грав думкою й ставав зарозумілий. Він підкидав її в повітря й перевертав її, випускав її з рук і знову ловив, прикрашав її райдужними фарбами фантазії й окриляв парадоксами»*.

Безумовно, багато чого зі сказаного лордом Генрі вражає уяву читача, оскільки контрастує з усталеними уявленнями, а його мислення є неповторним і неординарним:

- Єдиний спосіб позбутися спокуси — піддатись їй.
- Своїми досягненнями людина тільки здобуває собі ворогів. А щоб зажити слави, треба бути посередністю.
- Любов живе в повторенні, і саме повторення перетворює простий інстинктивний потяг на мистецтво.
- Смерть і вульгарність — це єдині дві речі в ХІХ ст., що з ними не можна примиритися.

Проте водночас лорда Генрі навряд чи можна вважати й таким собі холодним експериментатором, оскільки передбачає наслідки й навіть чесно попереджає про них Доріана. Утім, він байдужий до того, чому бракує вишуканості, тож і в житті, і в смерті шукає лише красу. За словами Голуорда, цинізм лорда Генрі — це лише поза, оскільки він *говорить* аморальні речі, але ніколи не чинить аморального в реальному житті (*«Ти ніколи не кажеш нічого морального і*

ЕСТЕТИЗМ У ЛІТЕРАТУРІ

В Англії на письменників-декадентів мав дуже сильний вплив викладач Оксфордського університету Волтер Пейтер і його роботи (1867–1868), у яких він стверджував, що треба жити, неухильно дотримуючись ідеалу краси. Не випадково О. Уайльд називав їх «святим письмом Краси».

«Мистецтво для мистецтва» (англ. *«art for art»*; фр. *«l'art pour l'art»*) — таким було гасло письменників-декадентів.

Прибічники естетичного руху вважали, що мистецтво має приносити людям вишукане задоволення, а не повчати їх. На думку естетів, у мистецтві немає жодної дидактичної мети, а єдина вимога до нього — бути прекрасним. Вони розвивали культ краси, вважаючи її основним чинником у мистецтві, і проголосили, що життя має наслідувати мистецтво. Природа в порівнянні з мистецтвом здавалася їм грубим матеріалом, а її дизайн — недосконалим. Головними рисами руху були навіювання (на відміну від твердження), чуттєвість, інтенсивне використання символів, а також синестетичних ефектів (наприклад, відповідностей між словами, квітами й музикою).

ніколи не робиш нічого неморального»). Однак є ситуації, коли позиція відстороненого спостерігача є аморальнішою, аніж позиція активного носія зла. Лорд Генрі — ідеолог краси, тож письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі й етики.

Творцями прекрасного («Митець — творець прекрасного») є Безіл Голуорд і актриса Сибіл Вейн. Вони втілюють ідею самовідданого служіння високому мистецтву. Високе «мистецтво брехні» (О. Уайльд) приховує їхні особистості, а наближення до правди життя веде обох до загибелі, спочатку творчої, згодом — фізичної. Примітно, що причиною їхньої смерті є Доріан.

У романі О. Уайльда життя в буквальному сенсі наслідує мистецтво. Так, утілюючи на сцені образ персонажів Шекспіра, Сибіл покохала сама і, як її героїні, загинула від нещасливого кохання. Натомість, наслідуючи життя (своє кохання до Доріана) на сцені, вона актриса всіх розчаровує своєю грою. Недаремно Доріан каже про неї: *«Вона й у власному житті зазнала чудесної трагедії. Вона завжди була героїня. Того останнього вечора вона грала погано, бо пізнала реальність кохання. А дізнавшись про його примарність, вона померла — так, як померла б і Джульєтта»*.

Наслідуючи життя, Голуорд створює дедалі гірші полотна. Лише з позиції «мистецтва для мистецтва» він намалював шедевр — портрет Доріана. Для нього краса й доброта, естетичне й етичне є неподільними явищами. Це стан душі: людина з почуттям прекрасного не може бути аморальною, отже, не потребує моралізаторських повчань. Мабуть, тому він не засуджує Доріана, а лише закликає його до покаяння (щоправда, при цьому гине).

Доріан Грей ототожнює себе з портретом — витвором мистецтва. Спроба поставити себе над мораллю веде його до морального падіння, а намагання мати користь (чуттєву насолоду) від краси — до спотворення його портрета. На полотні дивовижним способом викарбовується його справжнє обличчя. Пияцтво, розпушта, наркотики, спілкування з покидьками суспільства приносять йому дедалі

ХТО НЕСЕ ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ЗА ЗЛОЧИН?

Цікавим є запитання: чи несе людина, яка провокує злочин, але сама його не чинить, відповідальність за злочиняння, учинені іншими під впливом її слів? Лорд Генрі сам не чинить злочини, але Доріан Грей під впливом його ідей стає злочинцем. Те саме бачимо і в романі Ф. Достоєвського «Злочин і кара», де Родіона Раскольникова підштовхує до вбивства лихварки розмова в трактирі між студентом і офіцером. Коли студент сказав, що можна вбити стару, його співрозмовник ставить питання руба: «От ти тепер говориш і ораторствуєш, а скажи ти мені: сам ти уб'єш ту стару чи ні? — Звичайно, ні! Я для справедливості... Та й не в мені тут справа... — А як на мене, коли сам ти не наважешся, то тут і немає ніякої справедливості!» (Ф. Достоєвський. «Злочин і кара»).

більше насолоди, відтісняючи замишування красою. Він доводить ідею лорда Генрі до абсурду. Якщо естет Уоттон особисто не робить нічого аморального (адже, на його думку, «кожен злочин — вульгарний, так само як і кожна вульгарність — злочин»), то життя його послідовника Доріана Грея є ланцюжком аморальних вчинків, що різко контрастують з його ангельською зовнішністю.

Центральним образом роману є портрет головного героя. Це своєрідна метафора душі Доріана. Цей фантастичний образ є найреальнішим, а лють героя, який не може примиритися з його змінами, є люттям Калібана, що впізнав себе справжнього в зображеному («Ненависть XIX ст. до реалізму — це лють Калібана, що побачив свою подобу в дзеркалі» та «Ненависть XIX ст. до романтизму — це лють Калібана, що не побачив своєї подобу в дзеркалі»).

«Поза» героя стає його життєвою позицією. За зовнішністю Доріана не видно набутого ним досвіду, він має штучний вигляд. Зовнішнє немов «відривається» від внутрішнього. Порожня краса гине, знищуючи саму себе, а портрет (мистецтво), який наслідував життя та вчинки героя, уцілів, утверджуючи вічність прекрасного. Так дещо парадоксально О. Уайльд завершив роман, убачаючи один з етичних уроків твору в тому, що *«караються і надужиття і самозречення»*.

Проблема співвідношення естетики й етики

Роман «Портрет Доріана Грея» сприймався сучасниками переважно як проповідь естетського імморалізму, у цьому ж твір звинуватила й тогочасна критика. Оскару Уайльду часто закидали те, що він ставить красу вище моральності. Однак зміст роману спростовує це твердження.

Варто зауважити, що, прикрасивши проповідь імморалізму, висловлену лордом Генрі, довершеністю свого стилю, автор водночас вважає, що культ краси й прагнення насолоди не повинні призводити до повної відмови від моральності. Отже, начебто задекларований О. Уайльдом на початку твору войовничий естетичний імморалізм («Немає книжок моральних або неморальних. Є книжки добре написані або погано написані. Ото й усе») є лише вихідним положенням (а можливо, й своєрідним епатажем, способом привернути

Nota Bene

В оригіналі роман О. Уайльда називається «The Picture of Dorian Gray». Англійське слово «picture» (перекладене як «портрет», хоча автор не назвав свій твір «The Portrait of Dorian Gray»), насправді перекладається як «картина», «малюнок», «зображення», «копія», «портрет», «образ», «утілення», «картинка», «уявлення»... Наведений перелік значень цього слова свідчить про його особливу роль у втіленні авторського задуму. У творі портрет дійсно відіграє надзвичайно важливу роль, яка зовсім не вичерпується простим «копіюванням» зовнішності головного героя.



С. Плутенко.

Ілюстрація до роману
О. Уайльда «Портрет
Доріана Грея». 1996 р.

увагу читача), водночас розвиток ідеї в його творах відновлює права етики. Тобто якщо Уайльд-теоретик шокує публіку імморальними фразами, то Уайльд-митець ці ж правила своїми творами й письменницькою практикою заперечує.

Так, милуючись своїми героями — лордом Генрі або Доріаном, автор усе-таки засуджує їх. Історія життя й смерті Доріана Грея стає осудом гедонізму, морального нігілізму й індивідуалізму. «*Невже я зовсім не маю серця?*» — це запитання, яке не залишає сумнівів у тому, на чиєму боці симпатії автора (хоча й глибоко приховані під маскою естетської незворушності).

Історія життя головного героя досить повчальна. Бажаючи залишатися молодим і гарним, милуючись своїм зображенням, він вигукнув: «*О, якби тільки можна було навпаки! Якби це портрет міг змінюватись, а я повік лишався б таким, як зараз!*» І письменник «дозволяє» його бажанню здійснитися: Доріан залишається зовнішнім утіленням краси, але злочини, які він вчинив (зрадництво, смерть Сибіл Вейн, убивство художника Безіла), змінюють портрет до невпізнанності. Він стає символом моральної деградації Грея.

У відповідь на 216 (!) надрукованих критичних відгуків Оскар Уайльд написав більше 10 відкритих листів до редакцій британських газет і журналів, пояснюючи, що ті, хто «не помітив» у романі мораль, є лицемірами, оскільки вона полягає в тому, що «вбивати совість безкарно не можна». Так, намагаючись остаточно покінчити з докорами сумління, своєрідним матеріальним утіленням яких є портрет, герой убиває себе. Кінцевий висновок твору такий: «*А між іншим, Доріане, яку користь має людина, здобувши цілий світ, а загубивши... свою власну душу?..*»

Особливості стилю О. Уайльда

Оскар Уайльд виробив свій особливий «декоративний» стиль оповіді. Докладно смакуючи деталі, він описує інтер'єр, одяг і зовнішність героїв, коштовності й прикраси, дерева й квіти. Усе, що зображує письменник, як правило, є надзвичайно мальовничим, витонченим, вишуканим: «*З перського дивана, де лежав лорд Генрі Уоттон, можна було побачити лише блиск золото-ніжного, як мед, цвітну верболозу, чіє тремтливе віття немовби насилу витримувало тягар полум'яної краси. Зрідка на довгих шовкових шторах величезного вікна миготіли химерні тіні птахів, утворюючи на мить щось подібне до японського малюнка.*»

У системі епітетів, порівнянь і метафор, що їх використовує Уайльд, є квіти й мінерали. За це його іноді навіть називали «ботаником і мінералогом» у літературі. Однак деякі дослідники вважають, що він радше був «квітником і ювеліром», адже квіти цікавили його лише після того, як садівники виростили їх на клумбі, а мінерали — лише тоді, коли ювеліри перетворили їх на коштовне каміння. «Мистецтво вище за природу і не може її наслідувати», — стверджував письменник. Навпаки, це природа повинна прагнути до наслідування мистецтва, тому кров має нагадувати рубін, синє небо — сапфір, а зелена трава — смарагд, і аж ніяк не навпаки.

У творях Уайльда основним об'єктом опису є не природа чи людина, а барвистий світ речей, найчастіше інтер'єр чи натюрморт: коштовні камені, меблі, тканини тощо. Навіть природа в нього стає «штучною», «обробленою», часто — частиною того ж таки інтер'єру. Прагнення до мальовничої багатобарвності зумовлює тяжіння письменника до східної екзотики й навіть казковості, а для його стилістики характерні мальовничі розгорнуті порівняння, часто деталізовані.

Оскар Уайльд, прагнучи вишуканих відчуттів, перетворює логіку мислення на певну естетичну гру, надаючи перевагу формі відточених афоризмів, вражаючих парадоксів і оксиморонів. Тому головну цінність має не стільки істинність думки, скільки гострота її втілення, гра слів, надлишок образності, побічних змістів, і все це притаманне його афоризмам. Парадокси Уайльда відтінюють протиріччя між зовнішньою й внутрішньою сторонами зображуваного ним лицемірного великосвітського середовища. Проте водночас їхнє призначення значно ширше — це ще й демонстрування суперечливості людського розуму й знання, умовності усталених понять.



1. Поясніть значення понять «естетизм», «парадокс», «інтелектуальний роман».
2. Складіть хронологічну таблицю життя і творчості О. Уайльда.
3. Якими були естетичні й філософські погляди О. Уайльда? Чому ця людина стала своєрідним символом наприкінці ХІХ ст.?
4. Як філософія естетизму втілилася в житті О. Уайльда?
5. Зазвичай читачі не надто серйозно ставляться до авторських передмов, а видавці не завжди залишають їх при перевиданні. Яку роль виконує передмова в «Портреті Доріана Грея»? Чи зміниться філософія роману (якщо так, то в чому), якщо відмовитися від передмови?
6. Чому «Портрет Доріана Грея» називають інтелектуальним романом?
7. Яку роль у творі відіграє фантастичний елемент? Що вас дивує більше: містичні властивості портрета чи реакція оточення на незмінну красу Доріана Грея?
8. Що герої роману вважають прекрасним, а що потворним?
9. Назвіть філософсько-естетичні та моральні проблеми, які автор порушує у своєму творі.
10. Складіть план характеристики Доріана Грея та доберіть до неї цитати.
11. Як герої роману ставляться до Доріана? Які наслідки знайомства з ним?
12. Чи міг би Доріан Грей стверджувати, що краса врятує світ? Хто з-поміж письменників, чию творчість ви розглядали стверджував цю думку?
13. Порівняйте визначення поняття «краса» у Ш. Бодлера і О. Уайльда.

Що їх об'єднує, а що відрізняє? **14.** Порівняйте ставлення до мистецтва в парадоксах О. Уайльда (передмова) і головних персонажів роману. Чи завжди вони збігаються? **15.** Великий вплив на погляди й поведінку Доріана мала книжка, подарована йому лордом Генрі. Чи можемо ми, услід за О. Уайльдом, стверджувати, що «немає книжок моральних або неморальних. Є книжки добре написані або погано написані. Ото й усе». Відповідь аргументуйте. **16.** Чому Доріан Грей боявся свого портрета? **17.** Знайдіть у тексті парадокси лорда Генрі. У чому їх привабливість? Чи несуть вони в собі якусь небезпеку? **18.** Доведіть, що «Портрет Доріана Грея» — інтелектуальний роман. **19.** Напишіть твір на одну з тем: «Чи треба дбати про красу душі? (За романом О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»)»; «Чи винен Доріан Грей у смерті Сибіл і Джеймса Вейнів? (За романом О. Уайльда «Портрет Доріана Грея»)»; «Хто винен у загибелі Доріана Грея? (За романом О. Уайльда)».



20. Визначте основні конфлікти й сюжет роману. Як вони пов'язані між собою? **21.** «Портрет Доріана Грея» поділяється на дві симетричні час-

Розширюючи



Кнут Гамсун

Письменник **Кнут Гамсун** (1859–1952) (його справжнє прізвище – Педерсен, а Гамсунн — це назва хутора, де минули його дитячі роки) — національна гордість Норвегії. У норвезькому підручнику літератури його названо «найталановитішим, найзнаменитішим і найсуперечливішим письменником». Творчим кредо Гамсуна можна вважати його вислів: «Для мене мало змалювати певну кількість вчинків, що їх здійснюють мої персонажі. Я прагну висвітлити їхні душі, зусібч їх дослідити, проникнути в усі їхні схованки, роздивитися їх під мікроскопом».

Він мовби поділяє кредо французьких письменників — братів Гонкур, виголошене ще в 1865 р.: «Бачити, відчувати, висловлювати — у цьому все мистецтво», а далі напружено працює в новій стильовій манері й збагачує світову літературу чудовими романами — «Містерії» (1890), «Пан» (1894) та «Вікторія» (1898), які ріднить між собою тема трагічного кохання, яке то підносить людину до височин, то скидає в прірву безумства.

У «Панові» ми начебто опиняємось у дивній Країні Кохання, де панують піднесеність, велич, натхнення, де все настільки неперекочуване, що лише інтуїція підказує неминучість трагедії. Герой роману лейтенант Томас Глан на знак протесту проти обмеженого світу міщанства і суєти покидає місто з його фальшивими манерами й пірає в первозданий світ природи, під покровительство єдиного бога — Пана. Він оселяється в глухомані — у лісовій хатині вдалині від рибальського селища Сірілунн і втішається спілкуванням з природою цього краю. Його уява малює дивні видіння, що нагадують зворушливі казки чи легенди, й ці видіння стають мовби часткою його життя. Щомиті він пізнає щось нове в довкіллі й у собі, його переповнює поезія почуттів і настроїв, не гнітить самотність, для товариства йому вистачає єдиної істоти — вірного пса Езопа. Томаса цілком задовольняє спосіб життя вільного мисливця, хоча він подює лише стільки, скільки йому треба на прожиття. Гамсун нічого не каже про Гланове минуле,

тини. Знайдіть у кожній із них спільні сюжетні ходи й знакові події. Яку роль вони відіграють у романі? **22.** Знайдіть у романі посилання на твори мистецтва. З уроків художньо-естетичного циклу пригадайте, що вам відомо про ці витвори мистецтва. Як вони характеризують персонажів роману? **23.** У першій частині роману розповідається, що Доріан слухав оперу Вагнера «Лоенгрін», у другій — що він захоплюється «Тангейзером» Вагнера. Чи мають ці деталі якесь символічне значення для розуміння того, що відбулося з головним героєм? Чому «йому чулося в увертюрі до цього величного твору ("Тангейзер") відбиття трагедії його власної душі»? Про яку трагедію йдеться? **24.** Відтворіть ланцюжок подій і вчинків Доріана Грея, що призвели його до зміни із символу краси на символ потворності й зла. **25.** Порівняйте поведінку Доріана в сценах, коли лорд Генрі й Безіл Голурд повідомляють йому про смерть Сибіл Вейн. **26.** Знайдіть у тексті слова, що мають значення «красивий». Щодо кого/чого вони вжиті? Поясніть їх роль у тексті. **27.** Що довело Доріана до трагічного кінця: уседозволеність, згубний вплив теорій лорда Генрі чи особистісні риси характеру? Відповідь аргументуйте. **28.** Чи згодні ви з О. Уайльдом, що краса знаходиться по той бік добра і зла, а від мистецтва немає ніякої користі? Відповідь аргументуйте.

КОЛО ЧИТАННЯ

а уявити, який він був із себе, можна хіба що з освідчення Едварди або з коротенького епілогу «Смерть Глана». Едвардине освідчення схоже на замовляння: «...ти був, наче бог. Я любила твою поставу, твою бороду і твої плечі, усе в тобі я любила...» Цим Гамсун немовби підкреслює, яким красивим робить людей кохання. Та й сама Едварда в хвилини пристрасті приковує до себе захоплений погляд Глана не якоюсь особливою красою, а жаром свого почуття. З її зовнішніх ознак найдужче запам'ятовується дугасті брови на високому чолі, довгі за смагли руки й перефарбований жакет. Здавалося б, що тут привабливого? Однак Едварда привертає до себе душею, спраглою до пізнання, чистотою, наївністю, щирістю, здатністю кинутися у вогонь свого кохання й готовністю там згоріти. Едварда має палке серце й невірноважену вдачу, вона повна гордоців і властолюбства. Їх з Гланом кохання зтягує, як вир, і кожне з них прагне взяти гору над іншим. Ласка й ніжність згорають дотла в полум'ї ненависті, ревнощів і помсти. А після цього, зранені й покарані коханням, спустошені стражданням, вони втікають самі від себе: Глан — у далекі індійські ліси, а Едварда — у нещасливе заміжжя з нелюбом.

Мимохіть у боротьбі почуттів Томаса й Едварди символом лагідної, доброї, безкорисливої любові промайнула Ева, дружина коваля. Вона несподівано для самої себе також потрапила в полон кохання, та він нічим її не принижує, а збагачує душу. З цього полону звільняє її лише безглузда, а насправді ретельно продумана «добродієм» Маком загибель. Знову Гамсун удається до тонкого психологічного аналізу кожного персонажа, простежуючи алогізм їхніх вчинків, протиріччя між вчинками й думками, народження й смерть найзагадковішого з почуттів — кохання.

Nota Bene

Пан — у грецькій міфології божество лісів, полів і гуртів худоби. Ім'я «П.» походить від індоєвропейського кореня *pus* — «робити плідородним», що відповідає справжнім функціям цього божества. П. відомий своїми уподобаннями до вина і веселощів, сповнений любовної пристрасті, переслідує німф. П. як божество природи наводить на людей безпричинний, т. зв. панічний жах, паніку.

Словник літературознавчих термінів

Верлібр (фр. *vers libre* — вільний вірш) — вірш, ритмічна єдність якого ґрунтується на відносній синтаксичній завершеності рядків та їхній інтонаційній подібності. **В.** не поділяється на стопи, його рядки мають різну довжину та кількість наголосів, що розташовані довільно. У **В.** немає рим, він не поділяється на строфи і його часто називають «білим віршем». Одним з основоположників **В.** в сучасній літературі вважається В. Вітмен, твори якого іноді називають «словесними ораторіями».

Декаданс (фр. *decadence* — занепад) — загальна назва явищ європейської культури другої половини XIX — початку XX ст., позначених настроями смутку, безнадії, тенденціями індивідуалізму. Характерними виявами настроїв **Д.** були: 1) у життєвій позиції митців — глибокий песимізм, захоплення містичними вченнями й екзотичними культурами, самозаглиблення, розгубленість перед проблемами дійсності й спроба самоізоляції від них, граничний індивідуалізм, несприйняття та виклик буржуазній моралі, зокрема й в естетичній зверхності над «натовпом» (дендизм); 2) у творчості митців — надання переваги форми над змістом, захоплення маловідомими естетичними фактами (у т. ч. доби античності — парнасізм), орієнтація не на широку публіку, а на вузьке коло «обраних» інтелектуалів. Настрої **Д.** притаманні творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо й О. Уайльда.

Естетизм (у широкому сенсі) — це культ прекрасного в мистецтві й житті, визнання вищою цінністю життя абсолютної Краси (це слово прихильники **Е.** часто писали з великої літери), а насолоду нею — його сенсом: «Сенс життя — у Мистецтві!» (О. Уайльд). Як самостійне явище в європейській художній культурі **Е.** сформувався у Франції в середині XIX ст., а свого повного розквіту досяг у вікторіанській Англії в останню чверть XIX ст. Для мистецтва **Е.** характерні витонченість та іронічність, манірність і стилізація. **Е.** позначені драматургія і проза О. Уайльда, малюнки О. Бердслі та Г. Клімта. У художній творчості та літературі **Е.** намагався втілити ідею «чистого мистецтва» (або «мистецтва для мистецтва»). Основу художньої концепції **Е.** становить утвердження незалежності краси та мистецтва від моралі, політики, релігії, інших форм духовної діяльності суспільства.

Імпресіонізм (фр. *impressionisme*, від фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві останньої третини XIX — початку XX ст., представники якого основним завданням вважали ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень і спостережень, мінливих миттєвих почуттів і переживань. Вони намагалися неупереджено та якомога природніше й невимушеніше відтворити швидкоплинні враження від мінливого життя.

Виникнувши в живописі, **І.** поширився і в інших видах мистецтва. Для **І.** в літературі характерні тонкий психологізм змалювання персонажів, прагнення відтворити найтонші зміни настроїв, схопити миттєві враження, тяжіння до лаконізму прози, її ритмічності, багатство відтінків у змалюванні дійсності, посилена увага до кольорів, звуків і яскравих художніх деталей. Риси **І.** наявні у творчості П. Верлена, О. Уайльда, М. Коцюбинського.

Інтелектуальна проза — художній прозовий твір, у якому теми, проблеми та персонажі уособлюють різні сторони авторської думки й розкривають певну соціальну і/або філософську концепцію. Для адекватного розуміння авторської позиції **І. п.** вимагає від читача ґрунтовної інтелектуальної підготовки. Прикладом **І. п.** є роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея». Так, для адекватного розуміння характеру лорда Генрі або Доріана Грея необхідно мати й певні уявлення про естетизм і дендизм, оскільки ці персонажі є своєрідною «художньою ілюстрацією» згаданих концепцій.

Натуралізм (фр. *naturalisme* від латин. *naturalis* — природний, натуральний) — напрям у художній літературі та мистецтві другої половини ХІХ ст. в Європі та Америці. Його представникам притаманне прагнення до точного відтворення дійсності й людського характеру. Людина та її вчинки вважаються обумовленими фізіологічною природою, спадковістю й «середовищем» — соціальними умовами, побутовим і матеріальним оточенням. **Н.** виник під впливом бурхливого розвитку природничих наук і позначений тенденціями до перенесення наукових методів спостереження та аналізу в царину художньої творчості. Виникнення терміна «**Н.**» і теоретичне обґрунтування цього напрямку пов'язують із творчістю французького письменника Е. Золя (збірка «Експериментальний роман», 1880; «Романісти-натуралісти», 1881; «Натуралізм у театрі», 1881). З одного боку, **Н.** демократизував мистецтво, розширював його тематику, показуючи все нові площини життя: соціальне «дно» міста, життя робітників, патологічну психіку, розкривав підсвідомі мотиви поведінки людини і т. п., а з іншого — обмежував себе в проникненні до глибин суспільного буття, до метафоризації та символізації, іманентно (внутрішньо) притаманих самій природі художньої творчості, що було зумовлене прагненням перетворити художній твір на точну копію факту. Серед опонентів **Н.** були «пізні романтики», «парнасці», символісти, Л. Толстой, І. Франко та ін.

Неоромантизм — художня течія межі ХІХ–ХХ ст., своєрідна ідейно-естетична опозиція реалістичним і натуралістичним тенденціям у літературі й мистецтві другої половини ХІХ ст. (дехто з дослідників кваліфікує її як одне з явищ раннього модернізму). Її представники продовжили певні тенденції романтичної літератури. Письменники-неоромантики не сприймали песимізму декадентів. Головним героєм неоромантичного твору є сильна особистість, життя якої наповнене романтикою. Зазвичай у такому творі наявний гострий, динамічний і напружений сюжет. Представники **Н.** — Р. Кіплінг, Р. Л. Стівенсон, А. К. Дойль, Дж. Лондон, Дж. Конрад та ін.

Олександрійський вірш — римований 12-складник із цезурою посередині, обов'язковим наголосом на 6-у і 12-у складах і чергуванням парних окситонних і парокситонних рим. **О. в.** став панівним віршем класицистичної трагедії (П. Корнель, Ж. Расін). У російській поезії — це шестистопний ямб із цезурою після третьої стопи й римуванням *а а б б*. Зокрема, це улюблений розмір О. Пушкіна (понад 2000 віршів). Видозмінена форма **О. в.** називається «олександрином»: п'ятирядковий 13-складовий вірш, написаний шестистопним ямбом, римований за схемою *а б а а б*. До неї звертався І. Франко («Каменярі»). Олександрійський вірш у класичному вигляді застосовував М. Зеров (цикл «Олександрійські вірші») та А. Рембо («Відчуття»).

Парадокс — думка, що розуче розходитьсЯ зі звичними, традиційними поглядами й начебто суперечить здоровому глуздові, хоча насправді може й не бути хибною. Іноді **П.** формулюється у вигляді афоризму, близького до народного прислів'я чи каламбуру, має лаконічну, завершену за думкою форму. **П.**, на відміну від афоризму, вражає несподіванкою, це завжди напівправда, і, за висловом О. Уайльда, це «краще з-поміж того, чого ми можемо досягти, оскільки абсолютної правди не існує взагалі». Узвичаєна істина у **П.** руйнується й часто виглядає навіть комічно: «Я чув про Вас стільки поганого, що не маю сумнівів: Ви — прекрасна людина!» або: «Ніколи не відкладайте на завтра те, що можна зробити післязавтра» (О. Уайльд). Неперевершеними майстрами парадоксів були О. Уайльд і Дж. Б. Шоу.

Психологічний роман — різновид роману, в якому автор ставить за мету зображення й дослідження внутрішнього стану людини й найтонших порухів її душі. **П. р.** сформувався у французькій і російській реалістичній літературі у ХІХ ст., його яскравими прикладами є «Червоне і чорне» Стендала, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «Анна Кареніна» Л. Толстого.

Реалізм — літературний напрям, представникам якого притаманне правдиве й усебічне зображення й дослідження дійсності (і застосування типізації життєвих явищ). У 1830-х роках **Р.** розвинувся у Франції, а згодом в інших європейських країнах. На відміну від романтиків, які зосереджували увагу на внутрішньому світі людини, основною для реалістів стає проблема взаємин людини й середовища, впливу суспільно-історичних обставин і формування духовного світу (характеру) особистості. Замість інтуїтивно-почуттєвого світосприйняття на перше місце в літературі виходить пізнавально-аналітичне, а типізація дійсності стає універсальним способом художнього узагальнення. Першим теоретиком **Р.** вважається художник Г. Курбе, який у передмові до каталогу виставки своїх творів під назвою «Реалізм» (1855) обґрунтував програмові засади напрямку. **Р.** притаманні раціоналізм, психологізм, соціологізм та історизм. Характер і вчинки героїв зумовлені їх соціальним походженням і суспільним станом, умовами повсякденного життя й психологічною ситуацією. Серед письменників-реалістів ХІХ ст. насамперед потрібно назвати Стендала, О. де Бальзака, Ч. Діккенса, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Некрасова, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка.

Символ — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому, на відміну від знака, має безкінечні тлумачення. «Символ є справжнім **С.** лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він проголошує своєю таємною (ієратичною і магічною) мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатолікий, багатозначний і завжди темний в останній глибині» (В. Іванов). У поезії символістів **С.** притаманні спонтанність (несподіваність, непередбачуваність) з'яви, непроясненість і багатозначність, «підказування» смислів і простір для відгадування. Яскравим символом у літературі є образ п'яного корабля з однойменного вірша А. Рембо.

Символізм — напрям у європейському мистецтві й літературі останньої третини ХІХ — початку ХХ ст., що виник у Франції, а згодом поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). Основною рисою символізму є те, що

конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ. Теоретиком символізму вважається Ш. Бодлер. Він висунув «теорію відповідностей», за якою всі предмети та явища, відчуття й почуття невидимо пов'язані в одну невиразну, містичну цілісність. Завдання митця — угадати, відчути, побачити ці зв'язки, «розплутати» їх, показати таємничу залежність усього на світі. Інформаційно-розповідна функція мови у поезіях символістів суттєво зменшується, поступаючись місцем функції сугестивній (навіювальній). Традиційно до символістів відносять творчість П. Верлена, А. Рембо, С. Маларме.

Синестезія (*грец.* synaesthesia — одночасне відчуття) — художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різнорідних, іноді далеких асоціацій, викликаних різними органами чуття, що призводить до синтезу, поєднання кількох відчуттів: наприклад, запахи «ніжні, як гобой... щедрі, злі, липучі, як смола» (Ш. Бодлер); дощ «солодко шумить» (П. Верлен); зірниця «рожево плакала» (А. Рембо). С. робить образ туманим і непроясненим, тому, разом із натяком, символом і звукописом вона є важливим засобом творення сугестії.

С. випливає з природної властивості людини одночасно переживати враження, отримані за допомогою кількох органів чуття, що й призводить до синтезу кількох відчуттів. За своєю психологічною природою С. є «міжпочуттєвою» асоціацією.

Найпоширенішим проявом С. є т. зв. «кольоровий слух» (А. Рембо. «Голосівки»), коли звук водночас із слуховим відчуттям викликає і кольорове.

Особливе місце займає С. в поетичній творчості Ш. Бодлера та символістів. В українській літературі С. найяскравіше втілюється в ліриці П. Тичини — поета, схильного і до «кольорового слуху», і до «слухового кольору». Синестетичне поєднання цих чинників створює «мальовничу музичність» як характерну ознаку т. зв. «кларнетизму» («Мов золото-поколото, / Горить-тремтить ріка, / Як музика»).

Соціально-психологічна проза — прозові твори, у яких порушуються важливі суспільні проблеми й відтворені явища, які визначають особливості влаштування суспільства через розкриття психології героїв, їхніх думок, прагнень і переживань.

Сугестія (*латин.* suggestio — натяк, навіювання) — вплив на читача не через аргументацію чи логічну систему висновків (раціональний вплив), а за допомогою навіювання йому певного настрою. С. стала однією з головних художніх ознак у поезії символістів. У поезії С. найчастіше реалізується за допомогою звукопису, натяку, використання символу й асоціації. У сугестивній поезії головну роль відіграють асоціативні зв'язки, яскрава метафорика, синтез художніх явищ у межах багатозначного ліричного сюжету, активізація ритмомелодики. Така поезія близька до музики, бо головним стає мелодійність тексту («найперше — музика у слові»), а не лексичне значення слів. У такій ліриці найпомітніше притаманне символізму зменшення ролі інформаційно-розповідної функції поетичної мови й активізація сугестивної. До сугестивної поезії належать вірші П. Верлена й А. Рембо.

Філософський роман — великий епічний твір, у якому безпосередньо подається світоглядна і/або етична позиція автора, порушуються важливі філософські проблеми, вирішенню яких підпорядковані сюжет, характери та вчинки персонажів. Серед Ф. р. XIX ст. особливе місце займають твори Ф. Достоєвського та Л. Толстого, яких часто називають «письменниками-філософами».

Навчальне видання

Ковбасенко Юрій Іванович

СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА

Підручник для 10 класу
загальноосвітніх навчальних закладів
(академічний рівень, профільний рівень)

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України

На обкладинці підручника використані роботи:

І. Глазунов «Настенька» (1970);

С. Якутович із циклу «Зневажені та скривджені» (1985);

П. Монемі «Кораблі під час бурі» (початок XVIII ст.).

Редактори *Л. Загорюнок, М. Жук*

Макет та художнє оформлення *В. Кушніренка*

Художній редактор *Ю. Мітченко*

Технічний редактор *І. Селезньова*

Комп'ютерна верстка *С. Злочевської*

Коректори *І. Барвінок, С. Романичева*

Підписано до друку 17.06.2010. Формат 60х90/16.
Гарнітура Петербург. Друк. офс. Ум. друк. арк. 20,0.
Обл.вид. арк. 21,96. Ум. фарбовідб. 80,0.
Тираж 2000 прим. Замовлення № 0-657

Видавництво «Грамота»

Кловський узвіз, 8, м. Київ, 01021

тел./факс: (044) 253-98-04, тел.: 253-90-17, 253-92-64

Електронна адреса: gramotanew@bigmir.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру України
суб'єктів видавничої справи ДК № 341 від 21.02.2001 р.

Віддруковано з готових діапозитивів видавництва «Грамота»

у ТОВ «Видавництво Фоліо»,

вул. Чубаря, 11, м. Харків, 61002

Свідоцтво про реєстрацію ДК № 3194 від 22.05.2008 р.