

Катерина Таранік-Ткачук

від ВІТМЕНА до МАРКЕСА

матеріали до уроків зарубіжної літератури

Ш. Бодлер
П. Верлен
А. Рембо
С. Малларме
Ґ. Аполлінер
Ф. Кафка
Т. Манн
М. Булгаков

Вивчення творчості американського поета Волта Вітмена (1819-1892) (10 клас)

Художні особливості та тематичне розмаїття поетичної збірки В. Вітмена «Листя трави»

Завдання до уроку:

- з'ясувати особливості збірки «Листя трави»;
- визначити основні риси індивідуального стилю поета;
- розвивати навички аналізу поетичного тексту;
- виховувати повагу до кожної людини як особистості.

Випереджальне домашнє завдання: з'ясувати особливості трансценденталізму як літературно-філософської течії, що є підґрунтям творчості В. Вітмена; вибірково ознайомитися з текстами поезій збірки «Листя трави»; зафіксувати в робочому літературознавчому словнику суть поняття «верлібр».

Матеріали до уроку

Не знайшовши мене одразу, не втрачайте надії,
Не заставши в однім місці, шукайте мене деінде,
Десь-то я зупинився і чекаю на вас
В. Вітмен

Розпочнемо з актуалізації знань про трансценденталізм, щоб з'ясувати, що є філософським підґрунтям творчості Вітмена.

«Трансцендентальний клуб» був організований у вересні 1836 року в Бостоні, штат Массачусетс, неофіційній столиці інтелектуального життя північного сходу США. Ядро цього клубу склали Р.У. Емерсон, Дж. Ріплі, М. Фуллер, Т. Паркер, Е. Олкотт, а з 1840р. до них приєднався Г. Д. Торо. З 1840 по 1844 рік клуб видавав свій журнал «Дайел», редактором якого з 1842 року був Емерсон. Саме він став ідеологом нової течії, а на його лекції збиралися слухачі з усієї країни. Філософія трансценденталізму, що набула розповсюдження, вплинула на формування національного характеру і самосвідомості.

Назва клубу пов'язана з філософією «трансцендентального ідеалізму» німецького філософа І. Канта. І хоча саме така назва виражала головну ідею, що *істину життя людина розуміє «трансцендентно», інтуїтивно, тобто поза досвідом*, вона виникла випадково: це слово жартівливо кинув якийсь журналіст, щоб посміятися із «зарозумілих» письменників.

У європейських філософських теоріях (ідеї Шеллінга, Фіхте, Якобі) трансценденталісти запозичили те, що відповідало їх власному

світосприйняттю і поглядам. В першу чергу, це унітаріанство, яке висувало нове, гуманістичне уявлення про людину та її місце у світі. Виражалося це у зацікавленості етичними проблемами, символічному світосприйнятті.

Трансценденталісти із захопленням говорили про величне призначення Америки, величезної держави від океану до океану, і одночасно виступали з критикою корупції, постійної жаги до збагачення, поглиблення соціальної нерівності.

Врятувати суспільство від занепаду трансценденталісти пропонували поверненням до природи, до постійної праці, обмеженням своїх потреб. Був створений певний ідеал – морально-філософська утопія, що базувалася на принципах свободи особистості, любові, гармонії людини і природи.

Представники цього нового напрямку не тільки теоретично обґрунтовували свої ідеї, а й проводили соціальні експерименти. Так, наприклад, у 1845 році один із лідерів трансценденталістів Г.Торо оселився у лісі на березі озера Уолден і прожив усамітно більше двох років. Сенс експерименту полягав у тому, щоб довести можливість духовної та економічної свободи особистості.

Емерсон і його послідовники вважали, що абсолютною нормою життя є добро, а зло – лише тимчасове відхилення від норми. Трансценденталісти визначали наявність у Всесвіті законів гармонії, які не допускають розпаду ані в природі, ані у сфері моралі.

Як вплинули ідеї трансценденталізму на розвиток американської літератури?

Трансценденталізм висунув кілька тез, що вплинули на створення нового типу *ідеалізованого героя* в американській літературі:

- ✓ «довіра до себе» (за Емерсоном, людина має прислухатися лише до порад власного серця);
- ✓ наявність таємничого зв'язку між світом людей і світом природи;
- ✓ митець, художник є посередником між «Наддушею» (Over – Soul) та людством (лише уява та інтуїція можуть розкрити зв'язок між світом зовнішнім та світом внутрішнім);
- ✓ утвердження самобутності національної американської культури;
- ✓ фізична праця як достатня умова безбідного життя (при цьому треба відмовитися від комфорту і розкоші).

Всі ці тези знайшли своє відображення в творчості видатного американського поета-новатора В. Вітмена.

Працею усього життя Вітмена стала поетична збірка «Листя трави». У 1855 році тридцятишестирічний поет власноручно набирає збірку з 12 віршів, яка поки що не має назви. Майже 40 років поет працював над книгою свого життя, яку доповнював, не міняючи назви -- «Листя трави» («Leaves of Grass»). Втім потрібно зауважити, що при цьому змінювалася внутрішня композиція книги, назви окремих поезій та їх обсяг. В останньому виданні 1892 року було вже 400 віршів і поем різних за обсягом та тематичним спрямуванням. Ідеї «антиморальних» віршів збірки Вітмена

критики не сприйняли і тривалий час голос «простого» люду Америки, який відчутний в них, вважався найголовнішим недоліком.

Що можна сказати про символічну назву збірки «Листя трави»?

Крім того, що назву «Листя трави» можна перекладати як «листя», «стебла», «паростки» трави (і навіть «аркуші»), можна ще додати, що вже у назві єдиної збірки Вітмена прихована головна ідея авторського світосприйняття. Це ідея **єдності всього, що існує у Всесвіті**. Відбувається постійний кругообіг, перехід матерії з одного стану в інший, а це означає, що все у світі пов'язано ланцюгом «нескінченної спільності».

Символом цього всесвітнього кругообігу стають листя трави, які з'являються щовесни, одночасно скромні і магічні, бо нагадують про невичерпність життя – знищення не існує, є вічне оновлення.

І навіть свою творчість, себе самого Вітмен розглядає як частину цієї «нескінченної спільності»:

Я заповідаю себе землі, щоб прорости травною, яку люблю,
Як я вам буду знов потрібний, шукайте мене під підошвами
своїх черевиків...

Не знайшовши мене одразу, не втрачайте надії,
Не заставши в однім місці, шукайте мене деінде,
Десь-то я зупинився і чекаю на вас.

(Тут і далі «Пісня про себе», перек. Л. Герасимчука)

Ми згадали епіграф до уроку. Про ім'я автора збірки читач дізнавався з поезій. Лесь Герасимчук, чудовий перекладач поезії Вітмена українською, зазначив, що темою книги «Листя трави» є сам Волт Вітмен, сюжетом – людина і Всесвіт, а ідеєю -- вічне і неухильне торжество людини.

Спробуємо на конкретних прикладах визначити художні особливості збірки поета.

Можливий коментар:

1. Оригінальність світобачення (використання контрастів)

Місто спить і спить село,
Поснули живі і поснули мертві,
Старий чоловік спить із своєю дружиною і спить молодий
із своєю

Я – зі старих і молодих, настільки ж дурних, як і з мудрих
складений,

Байдужий до інших, завжди уважний до інших,

Материнство в мені та батьківство, дитина я і дорослий,

Я з грубого матеріалу і з матеріалу тонкого,

Один із народу, що складається з багатьох народів, у мені –
з них найменший, так само, як і найбільший.

2. *Космізм, філософічність сприйняття.*

Тепер я буду лише слухати,
Щоб увібрати в цю пісню усе, що чую, нехай звуки
її збагатять...
Звуки міста і звуки, що за містом, звуки дня і ночі...

3. *Наявність в людині гармонії душі і тіла.*

Я поет Тіла, і я -- поет Душі,
Зі мною всі насолоди раю і всі муки пекла зі мною.

4. *Поєднання в поезіях рис романтизму і реалізму.*

Риси романтизму:

- ✓ присутність “Наддуші” (наявність Вищого духовного першопочатку Всесвіту);
- ✓ психологізм (врахування тези трансценденталістів – «довіра до себе»; об’єктом дослідження є сам автор і одночасно твориться образ будь-якого окремого американця);
- ✓ емоційність і ліризм;

Але Вітмен зображує реальність у сукупності конкретних деталей, навіть побутових реалій:

Я обіймаю гнейс, вугілля, бородатий мох, плоди, зерно,
поживне коріння.

Весь обліплений чотириногими та птаством,
І недарма я віддалив від себе те, що позаду,
Але – коли заманеться – я будь-що прикладаю до себе.

5. *Будь-яка річ у світі для Вітмена може бути предметом поезії.*

Я вірю, що травинка не менш важлива за поденне зір,
І мурашка, і піщинка, і яйце волового очка досконалі так само,
І зелена жабка-райка – шедевр, над який немає нічого,
І ожина достойна бути окрасою небесних віталень.

Під час уроку спробуємо дослівно перекласти окремі рядки оригінального тексту «Пісні про себе» українською мовою і дійдемо висновку, що перекладати цей текст надзвичайно складно, тому що автор провів «мовний експеримент»: для того щоб передати мову простих американців, людей з народу, поет вдається до “демократизації” художньої мови, використовуючи лексику різних стилів, а також професіоналізми, прозаїзми, слова фольклорного походження.

6. *Поезії Вітмена написані верлібром.*

Словник: *Верлібр* (фр. Vers libre – вільний вірш) – система віршованих рядків, що не мають рими, віршованого розміру; ритмічна єдність ґрунтується лише на інтонаційній подібності.

Та поетична мова Вітмена має внутрішній ритм.

Цієї нової форми поезії не зрозуміли і не прийняли більшість сучасників поета, але у використанні саме верлібра є свій сенс:

Можливий коментар: Вітмен задумував «діяти так, як діє природа». У природі панують неправильні ритми (хвилі, вітер і т. д.) І саме таку вільну (природну) форму віршеві і задумував віднайти поет. До того ж, «оспіваючи себе», поет намагався дійти до певного узагальнення і передати вільну мову кожного американця (розмовність інтонації, навіть прозаїчність).

Які основні теми збірки «Листя трави» можна виділити?

Можлива відповідь:

1. Головною силою, що панує над усім у світі, є любов.

І вже я знаю, що Божа рука – це моя обітниця власна,
І вже знаю, що дух Божий – це брат мій рідний,
І що всі чоловіки рожденні – теж мої браття,
і всі жінки – сестри мої та кохані,
І що основа творіння – це любов.

2. Смерті, знищення немає, є постійне оновлення.

Це не хаос, не смерть – це форма, єдність, це план...це
вічне життя...це Щастя.

Ця тема проявляється в декількох мотивах.

❖ *Нескінченність Всесвіту, часу і простору, космічна масштабність:*

Я мовлю до кожного: хай ваша душа не збентежиться перед
мільйонами всесвітів

❖ *Людина – це нескінченний ланцюжок предків і нащадків:*

Мій язик, кожний атом крові моєї створені з цієї землі,
з цього повітря;

Народжений тут від батьків, народжених тут від батьків,
теж тут народжених...

❖ *Людина – частина Всесвіту; не має значення соціальне положення, національність, колір шкіри:*

Машиніст засукує рукава, полісмен обходить свою ділянку,
Прибрачник озирає перехожих,
Юнак-візник на поштової кареті
(я закоханий в нього, хоч бачу вперше);
Метис зашнуровує легкі черевики перед змаганням з бігу...
Мічиганець ставить пастки на потічку, що впадає в Гурон...
Ясноволоса дівчина-янки працює на швидкій машині...
Президент на засіданні кабінету оточений
поважними міністрами...

3. Утвердження рівності всіх людей.

Я називаю пароль одвічний, я знак даю: Демократія,
Клянусь, я не прийму нічого, що порівну всім не припало б!

4. *Гімн тілесному коханню* (особливо цикл «Діти Адама»).

Ось тіло жіноче.

Божественне сяйво від нього струмує з голови до ніг.

Воно притягає нестримно до себе тяжінням непереборним!

І я, мов безпорадна пара, втягнена в подих його, і все навколо зникає,
крім мене і нього;

Всі книги, мистецтво, релігія, час і відчутно тверда земля,
нагорода небес, страх пекла -- також зникають.

(«Діти Адама», перек. Н. Кацук)

Звичайно, можна виділити ще багато тем і мотивів збірки «Листя трави». Робота буде більш конкретною, якщо проаналізувати окрему поезію. Візьмемо, наприклад, вірш «*Темничий сурмач*».

Грай, сурмачу, відкрито і дзвінко, я йду за тобою,
На чисте звучання прелюду, веселе, прозоре;
Зникає дражливий світ, і вулиці, й день гамірливий,
Священний спокій, мов роса, на мене спадає,
І прохолодної, свіжої ночі я йду стежками раю –
Трава ось пахне, вільге повітря, троянди;
Пісня твоя будить німий мій уярмлений дух, ти звільняєш,
надимаєш мої вітрила,
І я пливу, купаюся в озері неба.

Грай ще, сурмачу! І для моїх чутливих очей
Оживи стародавність, покажи світ феодалний.
Як музика твоя чарує! Ти проводиш переді мною
Дам і кавалерів давно померлих, ось барони у залах замків,
трубадури співають,
Оружні лицарі сатисфакції вимагають
чи шукають святого Граалю;
Я бачу турнір, бачу в латах важких суперників
на конях величних,
що кусають вудила,
Я чую крики, буремний гук і криці брязкіт;
Я бачу буйні війська хрестоносців – чуєте, дзвенять тарелі,
Он поперед них ідуть ченці, високо хрест несуть.

Грай ще, сурмачу! Хай за тему для тебе
Всеосяжності тема буде, вирішення і декор,
Любов – це пульс усього, підтримка і муки,
Серця чоловіка і жінки – усе для любові,
Оце ж твоя тема єдина – любов, що сплітає,

обіймає і проймає усе.

О, як дури безсмертні юрмляться круг мене!
Я бачу: перегінний клуб працює одвіку, я бачу й знаю
Полум'яні пристрасті, що гріють світ,
Палання, бентежний рум'янець, биття сердець закоханих,
Одні – до блаженства щасливі, а інші – мовчазні,
ледь живі, похмурі;
Любов, це ж уся земля для тих, що люблять... любов,
що перемагає час і простір,
Любов – це ж день і ніч, любов – це сонце, місяць і зорі,
Любов – це рум'янець густий, пишний,
запаморочливо духмяний,
Бо є тільки слова любові і думка єдина – любов.

Якими є перші враження від назви твору?

Асоціативно назва сприймається так: «сурмач» – це той, хто кличе до чогось, але є ще слово «таємничий» – натяк на те, що сурмач прихований від когось, або його зрозуміти і почути можуть не всі. Можливо, треба відгадати, хто ж насправді кличе у вірші.

Вірш складається з окремих частин, кожна частина починається фразою: «Граї ще, сурмачу!» Відбувається нарощення семантики слова «сурмач», поглиблення і конкретизація значення. Поет поглиблює зміст загадки: «Хто ж такий цей таємничий сурмач?», допомагаючи читачеві цю загадку розгадати.

Визначимо основні ключові моменти тексту для правильного розуміння твору в цілому.

З I (умовної) частини поезії ми розуміємо, що пісня, яку грає сурмач і чує ліричний герой, викликає світлі оптимістичні почуття і «звільняє» слухача, піднімає його до розуміння «таємниць» Всесвіту – купання в «озері неба». Для осягнення цієї таємниці ліричний герой підключає усі свої відчуття (сприйняття звуку, запаху, зорове сприйняття), фіксуючи можливі прояви світу. Умовно можна зобразити першу частину вірша так (таблиця заповнюється знизу-вгору).

«озеро неба»	
Пісня ... звільняє дух	звук
Трава пахне, вільге повітря, троянди	запах
Свіжа ніч	запах
Спокій, мов роса, спадає -- я йду стежками раю	
Зникає дразливий світ	зорове відчуття
Чисте звучання (веселе, прозоре)	звук
Граї, сурмачу (відкрито і дзвінко)	звукове відчуття

У II частині вірша відразу наголошується на тому, що ліричний герой має «чутливі очі» (а значить, і душу). І «стародавність» (дами, кавалери, барони,

трубадури, лицарі) пробуджує пам'ять про минулі часи і створює певний настрій для сприйняття наступної частини вірша.

У III частині з'ясовуємо, що єдиною темою сурмача є *любов*, яка «сплітає» – «обіймає» – «проймає усе» (наростаюча градація). Саме наявністю любові пояснюється *всеосяжність* світу. Любов – це те, що дає життя, і тому не може померти в буквальному розумінні, тому «духи безсмертні юрмляться круг» ліричного героя, він бачить «полум'яні пристрасті, що гріють світ». Пристрасть притаманна лише людині. І пристрасть викликає різну реакцію у людей: одним притаманне «палання, бентежний рум'янець, биття серцець», а інші – «мовчазні, ледь живі, похмурі».

Закінчується вірш гімном любові, бо все в світі є словами любові, і думка в світі єдина – любов.

Де ж має народжуватися всеосяжна любов, що проймає усе в світі?

Кодом вірша стає перелік усього, що можна назвати словом «любов». Вітмен використовує такий засіб художньої виразності, як «каталог». «Каталог – любов» виписаний за допомогою ефекту всеосяжності:

Любов – це ж уся земля для тих, що люблять...

Любов, що перемагає час і простір...

Використовуючи прийом згортання метафори, конкретизуємо:

Любов – це весь простір людей

Любов – це вічність.

Час як поняття з'явився і був усвідомлений людьми у зв'язку з існуванням факту смерті – початку і кінця. Якщо немає смерті, значить немає і часу, бо немає завершення чогось. Міф про гріхопадіння є в багатьох міфологіях світу, людина стає смертною не від моменту її створення, а від моменту вигнання з раю. Тобто час, а отже, і історія, набувають чинності, починаються з моменту, коли люди залишили місце, де вони знаходилися у стані гармонії – стані, коли врівноважені добро і зло.

Тобто любов має перемогти вічність. І в поезії ця всеосяжність проявляється через поєднання можливих вимірів часу і простору.

Любов – це ж день і ніч,

Любов – це сонце, місяць і зорі.

Любов визначається через будову Всесвіту. Тобто Вітмен не обмежується простором, доступним людям, а виходить за межі, тим самим збільшуючи ефект всеосяжності, трансцендентної суті.

Любов визначається через метафору, яка може образно зображувати тільки людину: «Любов – це рум'янець...». Тварина чи рослина не можуть бути рум'яними. Любов – це гармонійна людина, бо рум'янець -- це свідчення здорового організму.

Отже: Любов – простір;

Любов – вічність;

Любов – час;

Любов – космос;

Любов – Людина.

У даному випадку людина вбирає в себе всі попередні стадії: і простір, і вічність, і час, і космос. Вона є кінцевим етапом розвитку. І тут світосприйняття Вітмена перегукується з положеннями філософії трансценденталізму, де людина – центр Всесвіту.

Митець визначає любов через сприйняття основних філософських категорій; і мелодія, яку грає сурмач, – любов, а любов пробуджується серцем, його ритмікою. Отже, таємничий сурмач – це людське серце.

З'ясуємо особливості індивідуального стилю поета.

1. Форма вірша – верлібр;
2. Наявність лексичних повторів початку рядка (анафора) чи його закінчення (епіфора);
3. Створення своєрідних «каталогів» (переліку чогось, конкретизації);
4. Використання синонімічного та антитектичного паралелізму;
5. Використання прийомів ораторського мистецтва (риторичних питань, окличних речень, звертань), що підсилюють експресивне забарвлення поезій;
6. Використання прийому контрасту.

У чому новаторство Вітмена як поета?

1. Він не дає опис ліричного героя, а сам стає героєм поезії («Себе я оспівую, себе я славлю...»).
2. Започаткував американську урбаністичну поезію
«Ра-зом!» – кричать вантажники, розвантажуючи кораблі
біля пристані, приспів матросів, що піднімають якір,
Бамкання пожежного дзвону, крик «Горить!», в одній веремії
зливаються гуркіт помп і пожежних візків
із попереджувальними дзвінками та сигнальними
вогнями.
(«Пісня про себе», перек. Л. Герасимчука)
3. Використання в поезіях детального переліку предметів і явищ, названого згодом «вітменівським каталогом»
Я до всіх рас і каст належу, до всіх рангів і релігій,
Я фермер, механік, митець, джентльмен, моряк, квакер,
В'язень, закоханий, скандаліст, адвокат, лікар, священник.
(«Пісня про себе», перек. Л. Герасимчука)
4. Порушення канонів традиційного віршування і розвиток верлібру.

Список літератури

1. Бауэрс Д. Демократические дали. Литературная история США. Т.1. / Под ред. Р. Спиллера – М.: Прогресс, 1977.
2. Венедиктова Г.Д. Поэзия Уолта Уитмена. – М., 1982.
3. Загурский Я.Н. Жизнь и творчество Уолта Уитмена. – М., 1955.
4. Мендельсон М. Жизнь и творчество Уитмена. – М.: Наука, 1969.

5. Чуковский К. Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. – М.: Прогресс, 1969.

Загальна характеристика західної культури на межі XIX – XX ст.: основні тенденції та напрями розвитку літератури

Вивчення літератури раннього модернізму (10 клас)

Завдання до уроку:

- з'ясувати причини появи та основні риси декадансу як умонастрою кінця XIX століття;
- з'ясувати особливості світосприйняття та філософські погляди представників течії «філософія життя»;
- з'ясувати причини появи модернізму, його основні ознаки та етапи;
- визначити суть понять «інтуїтивізм», «імпресіонізм», «неоромантизм», «модернізм»;
- розвивати практичні навички аналізу символістських поезій (початковий етап з'ясування особливостей символізму);
- розвивати філологічне чуття при аналізі поетичного тексту;
- розвивати вміння учнів стисло і конкретно подавати новий матеріал у вигляді індивідуальних доповідей;
- розвивати літературознавчі навички (самостійної та підсумково-узагальнювальної діяльності) при роботі із словником літературознавчих термінів;
- виховувати культуру публічних виступів, повагу і толерантне ставлення до думок інших людей.

Випереджальне домашнє завдання: підготовка індивідуальних доповідей учнів за темами: «Філософсько-естетичні погляди А.Шопенгауера», «Філософсько-естетичні погляди Ф. Ніцше», «Інтуїтивізм А. Бергсона»; словникова робота над поняттями: *декаданс, інтуїтивізм, імпресіонізм, неоромантизм, модернізм.*

Матеріали до уроку

Людина – це симфонія ірраціонального.

Харрі Мартінсон

На психіку та духовність людини, її світогляд впливає цілий комплекс причин: історичні, економічні події, розвиток культури та літератури.

Визначальну роль у зміні світоглядних позицій у світі в кінці XIX століття відіграла Франція. Вона була однією з найвпливовіших країн у світі. Революція 1848 року, події Паризької комуни (1871) призвели до соціальних розчарувань і вжахнули кривавими наслідками. Саме у Франції виникли кризові тенденції у культурі, названі **декадансом**.

Людина на «межі століть» взагалі перебуває у «прикордонному стані», стає надзвичайно чутливою до змін у суспільстві. Людина кінця XIX століття відчувала напругу надзвичайної швидкості розвитку, що виштовхувало її з ритму природної енергії. Таким був настрій митців, що обумовив трагізм світосприйняття, настрої безмежного відчаю, гнітючого страху, тобто появу декадансу.

Словник: *Декаданс* (фр. *decadance* – «занепад») – визначення кризових тенденцій у культурі, мистецтві кінця XIX – початку XX ст.

Уперше термін «декаданс» використав Т. Готьє у 1869 року в передмові до книги Ш. Бодлера «Квіти зла». У 80-х рр. XIX ст. в Парижі почав виходити часопис «Декадент» (а згодом «Декаданс»). Поети, що співпрацювали у цьому журналі, почали з викликом називати себе «декадентами».

Спробуємо визначити основні риси декадансу як специфічного умонастрою кінця XIX століття. Проілюструємо це поезією символіста П. Верлена (із збірки «Сатурнічні поезії» (1866)), що в ній трагічне світосприйняття відчувається особливо гостро.

Тривога

Природо, не торка мене твоя краса –
Ані ліси й поля з їх гойними дарами,
Ані весельчасті ранкові панорами,
Ні журних вечорів торжественна яса.
Мені смішні усі мистецтва чудеса,
Поезія, і спів, і древні грецькі храми,
Соборів пишний блиск, їх велеліпні брами,
Й дзвіниці, що стримлять в порожні небеса.
Не вірю в Бога я, глузую із людей,
Все заперечую – знання, мораль, ідеї...
Любов? Не хочу знать тих вигадок старих.
Життям утомлена, пройнята жахом смерті,
Моя душа – мов бриг, що поміж хвиль і криг
Щомиті жде кінця в безжальній круговерті
(перек. М. Лукаша)

Конкретніше з'ясувати особливості символістських творів будемо на наступних уроках. Поки що визначимося у деяких моментах аналізу цієї поезії. Вірш називається «Тривога», та це слово жодного разу не зустрічається більше у тексті (певна особливість символізму: слово-символ, винесений у заголовок, є кодом до розуміння глибинного сенсу поезій, але ознаки цього символу треба у тексті відшукати).

Робимо попередній висновок, що *слова в поезії символістів багатозначні і непроявлені*.

У наведеній поезії є певний перелік рис, що притаманні природі і можуть уособлювати красу: «гойні дари», «весельчасті панорами», «торжественна яса».

Це все одразу з перших рядків протиставлено стану душі ліричного героя – *тривозі*.

Усі «мистецтва чудеса»: поезія, спів, грецькі храми, собори – «смішні». Відмічаємо певний внутрішній парадокс: усі протести, і проти «поезії» як такої, висловлені у формі самої ж поезії, а те, що хоч раз записано, вже має право «бути», тобто відтворює світ поета, митця.

Ліричний герой поезії заперечує все: красу природи, мистецтво, культуру і цивілізацію (знання, мораль, ідеї), Бога («порожні небеса»), любов. Що ж протиставляється всьому світові? Це *душа* ліричного героя -- «утомлена, пройнята жахом смерті». Можемо повернутися ще раз до назви поезії і з'ясувати, що тривога – це неспокій, хвилювання, що передається в поезії через передчуття смерті, самотність душі, песимістичне сприйняття світу, через наявність якоїсь безжальної сили (відмічаємо певну настроєвість твору, декадентський умонастрій).

Декаданс був загальноєвропейським явищем. Декадентськими умонастроями пронизана творчість як французів -- Ш. Бодлера, П. Верлена, А Рембо, так і російських поетів -- О. Блока, В. Брюсова та ін.

Показовою в такому контексті можна вважати поезію Зінаїди Гіппіус, сповнену розчарування і незадоволення світом.

Все кругом

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно- трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежащее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!
Но жалоб не надо, что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе.

(1904)

Зауважимо відразу, що російська символістська поезія має свої особливості, і сама З. Гіппіус заперечувала вплив європейського символізму на свою творчість. До того ж, фінал поезії говорить про наявність певного виходу (хоча б містичного) з ситуації відчаю та песимізму. Але навіть за таких умов можна побачити настроєву спільність поезії П. Верлена і вірша російської символістки, певні відповідності. Так, у поезії Верлена світ сприймається як

«безжальна круговерть» (коло, замкненість), а поезія Гіппіус натякає на певну замкненість у межах недосконалого світу («*Все кругом*» -- до речі, слова назви вірша Гіппіус також жодного разу не з'являються у тексті).

Якщо вже слово «натяк» прозвучало, можна зазначити, що характерною особливістю поезики символістів є створення настрою, навіювання (*сугестія*), при цьому зауваживши, що слово у символізмі – натяк, а образ – загадка.

Словник: *Сугестія* (лат. suggestio – натяк, навіювання) – вплив на почуття і відчуття за допомогою натяку, навіювання; спирається не стільки на логічно оформлені зв'язки, скільки на асоціації, на додаткові відтінки значення слова.

Після аналізу поезій визначаємо основні ознаки декадансу:

- ❖ незадоволення світом;
- ❖ світова туга;
- ❖ самотність;
- ❖ песимізм;
- ❖ наявність мотиву смерті (скінченності світу)

У згаданій поезії Верлена «Тривога» є натяк на існування якоїсь безжальної сили. Митці тієї епохи дійшли висновку, що навколишній світ не можна збагнути розумом, що є певні таємні, ірраціональні сили, які керують буттям.

Треба зазначити, що філософською основою декадентства є ірраціональна філософська течія кінця XIX -- поч. XX століття – «**філософія життя**», представниками якої були **А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон**.

Словник: «*Філософія життя*» – суб'єктивно-ідеалістичний напрям у філософії останньої третини XIX– поч. XX століття.

Артур Шопенгауер (1788—1860) у своїй праці «Світ як воля та уявлення» (1819), що стала широковідомою і популярною у другій половині XIX ст., проголосив існування у світі Світової Волі. Ця вища сила є невблаганною і злою, вона постійно вимагає від людей страждань, є вічно невдоволеною та ненажерливою. Тому люди постійно перебувають у стані незадоволення і *тривоги* (згадаємо назву вірша Верлена). І чим більше інтелектуально та емоційно розвинута людина, тим більше вона страждає (образно кажучи, складно, скажімо, дотиком зруйнувати цеглину і легко зіпсувати складний механізм вишуканого годинника).

Шопенгауер визначав, що світ, в якому живе людина, залежить від того, як вона його розуміє, чи сприймає вона світ бідним, вульгарним, самотнім («самотність» поняття складне і, дійсно, залежить від особливостей сприйняття: хтось завжди самотній у натовпі, а комусь і з собою не сумно).

За Шопенгауером, «звичайна» людина живе «в суєтних шуканнях, надіях, розчаруваннях, вульгарності, заздрості...». І тільки для обраних, еліти (митців, геніїв) є шлях визволення від Волі та страждань – це *естетичне споглядання і моральне самовдосконалення*. А глибина пізнання залежить від інтуїції митця.

А.Шопенгауер заклав підвалини «філософії життя», а розвив їх у гармонійне вчення Ф. Ніцше.

Фрідріх Ніцше (1844 – 1900) проголосив наявність у душі людини темного хаосу, прихованого вулкану непізнаних сил і пристрастей. Це саме те, що зміг побачити в своїй душі Ш. Бодлер, занурившись у свою підсвідомість. Лише кладовище і бруд зміг знайти в собі «зачинатель символізму».

Що моє серце? Бруд, пристанище облуди,
Колись – палац, тепер – запльована корчма...
(«Розмова», перек. Д. Павличка)

Саме Ніцше проголосив початок великої всесвітньої кризи: «Уся наша європейська культура... прямує до катастрофи». Але окремі люди мають надзвичайні можливості для розвитку духу і життя. Це існування так званої «Надлюдини», яка, з точки зору Ніцше, є сенсом землі, найдосконалішою у світі істотою.

Оспівуючи культ «Надлюдини», філософ проголосив, що «померлі всі Боги, залишилась одна людина». Увесь світ має служити людині та її життю, тому проголошується гасло: «Усе дозволено!» Ніцше заперечує логіку розуму в пізнанні дійсності. Лише визначна особистість здатна проникнути в таємниці Всесвіту. Але Ніцше пішов далі, розвиваючи ідеї Шопенгауера, сказавши, що у Всесвіті існують *міриади ворожих воль*, між якими йде лише змагання за зверхність (за владу).

У найвідомішій праці Ніцше «Так казав Заратустра», у розділі «Про війну та воїнів» проголошено:

«Ми не хочемо пощади від наших кращих ворогів... Брати мої по війні, я люблю вас до глибини душі... і я теж ваш кращий ворог. Свого ворога шукаєте ви, свою війну ведете ви, війну за свої думки...

Любіть мир як засіб до нових воєн. І притому короточасний мир більше, ніж довготривалий. Я закликаю вас не до роботи, а до боротьби. Я закликаю вас не до миру, а до перемоги. Нехай буде праця ваша боротьбою і мир ваш перемогою!»

Заратустра, за Ніцше, як Надлюдина, опиняється по той бік добра і зла, відкидає панівну мораль, створює власну і живе за нею. Концепція «Надлюдини» Ніцше вплинула на життя і творчість більшості митців, що були сучасниками філософа (Джека Лондона, Герберта Уеллса, Кнута Гамсуна, Артура Конан Дойля та ін.).

«Філософія життя» проголосила основним принципом пізнання світу ірраціоналізм, що стверджує обмеженість можливостей розуму і протиставляє йому інтуїцію, віру, інстинкт.

«Інтуїтивну філософію» створив відомий французький учений Анрі Бергсон (1859 – 1941), Нобелівський лауреат, послідовник ідей А. Шопенгауера.

Словник: *Інтуїтивізм* (лат. *intuitivo* – уява, споглядання) – в літературознавстві напрям, що абсолютизує інтуїцію як момент

безпосереднього осягнення світу завдяки творчій фантазії, яка сприяє його естетичному сприйняттю й оцінці.

«Інтуїтивна філософія» Бергсона є підґрунтям зрілого модернізму, але спираючись на традиції романтизму (наявність творчої волі і свободи митця), філософ сформулював концепцію митця як обранця природи.

Складемо узагальнюючу таблицю за темою “Філософія життя”.

«Філософія життя»
<p style="text-align: center;">А. Шопенгауер (1788-1860)</p> <ul style="list-style-type: none">• Теорія про Світову Волю (праця «Світ як воля та уявлення» (1819))• Створення елітарної концепції творчості
<p style="text-align: center;">Ф. Ніцше (1844 – 1900) (вважав Шопенгауера своїм учителем)</p> <ul style="list-style-type: none">• Воля як найвищий принцип буття (трактат «Так казав Заратустра» (1885))• Теорія про життя та боротьбу ворожих воель за зверхність і владу• «Бог помер», тому має існувати «Надлюдина» (концепція про Надлюдину)
<p style="text-align: center;">А. Бергсон (1859 – 1941) (послідовник Шопенгауера)</p> <ul style="list-style-type: none">• Філософія Бергсона є підґрунтям зрілого модернізму (сюрреалізму , експресіонізму)• Створення «інтуїтивної філософії» (інтуїтивізм)• Концепція митця як обранця природи

«Філософія життя» проголосила нову систему цінностей, свідомість та світосприйняття людини змінилися настільки, що виникла потреба шукати нові художні засоби зображення складної психіки людини.

Колись Е. Золя, якому віддавало шану не одне покоління митців, не лише символістів, сказав, що “символізм загине, бо у нього немає ніякої опори в філософії”. На щастя, навіть великі можуть помилятися.

Теорія символізму як такого бере початок ще від давньогрецького філософа Платона, який створив першу класичну концепцію об'єктивного ідеалізму. Філософ виділяв існування двох світів: світу ідей (дійсного світу) та світу речей (ілюзорного, несправжнього). Ці світи залежать один від одного. Світ ідей, за Платоном, є вічним, а реальний світ речей – лише відображення світу ідей.

Філософія не тільки прагне усвідомити сутність світу, допомогти людині досягти гармонії в тому, що її оточує, а й обмежує бачення і сприйняття світу певною філософською концепцією. Тими вічними питаннями сенсу людського

буття і місця людини в світі, що ставить перед собою її Величність Філософія, жоден напрям у мистецтві не цікавився настільки глибоко, як символізм.

Концепція символізму формувалася ще до появи творів поетів-символістів кінця ХІХ ст. у працях І. Канта, Ф. Аста, Ф. Крейцера, К.В.Ф. Зольгера, Ф. Мейера, Й.В. Гете та Ф.В. Шеллінга. Будь-яке мистецтво глибинно спирається на філософію, саме тому і стає “вище” за неї. Але це не зверхність, а безмежність в осягненні світу. І “наскільки б новою не здавалася теорія літературного символізму, вона існувала споконвіку” (Жорж Ванор). Ще ранньохристиянський богослов, граматики Дідім (бл. 313 – 395 рр.), який використовував алегоричний метод тлумачення священних текстів, зазначав: “Обов’язок мудрого поета використовувати символи і осягати за символічною формою потаємне”. Наприклад, Ф. Шиллер зазначав, що світ цікавий поетові як символічне свідчення присутності мислячого начала. А видатний майстер символістської драми Моріс Метерлінк виділяв два різновиди символізму: свідомий та несвідомий. І останній “супроводжує” твір навіть без волі автора, а іноді всупереч їй, так би мовити, перевершуючи задум.

Для того щоб правильно сприймати особливості символічного твору, слід усвідомлювати суть поняття “символ”.

Словник: *Символ* – (від грец. – знак, прикмета, ознака) – умовне позначення будь-якого предмета, поняття або явища; художній образ, що втілює певну ідею.

Андре Жид говорив про визначення символу як “почуттєвого феномена”: “Будь-який почуттєвий феномен – це Символ якоїсь Істини, і єдине його призначення – проявити цю Істину” (*Андре Жид Трактат о Нарциссе (1891) // Поетика французького символізму. – М., 1993. – с. 449*).

Цю таємничу Істину неможливо зрозуміти до кінця, але втаємничені обранці, якими і вважали себе поети-символісти, через містичний акт осягання здатні осягнути і передати сенс світу, не опираючись власним відчуттям. Крім того, французькі символісти створили власну філософію життя та етику духовності, які відобразили у творах і практично підтвердили своїм життям.

Символізм є одним з перших напрямів модернізму, який мав таке глобальне всеосяжне значення для розвитку мистецтва кінця ХІХ -- початку ХХ ст.

З’ясуємо, що означає поняття “модернізм”, які його основні риси.

На цьому етапі вивчення модернізму головне з’ясувати, що мається на увазі під поняттям «ранній модернізм» та «зрілий модернізм». Залучаючи учнів до співпраці, дамо загальне уявлення про дане питання у вигляді схеми.

Мистецтво будь-якої доби по відношенню до попередньої художньої традиції було новим, тобто модерним.

Сальвадор Далі зазначав, яким чином діє мистецтво: «Допоки взуття не зноситься, ми ним користуємося, коли ж воно стопчється, ми закинемо його на горище і купимо інше».

Модерн (фр. modern – «сучасний», «найновіший»), тобто «нове мистецтво».

Модернізм – це множинність різнорідних, несхожих один на одного суперечливих художніх напрямів, що мають принципову філософсько-світоглядну спільність. Модернізм є складним явищем, бо воно виражало складні процеси життя (глибинні зрушення у філософії, психології, культурі загалом).

Що об'єднує митців «нового мистецтва» (модернізму)?

1. Інтерес до людини як до особистості;
2. Прагнення захистити, зберегти духовний світ людини.

Словник: *Модернізм* – загальна назва нових літературно-мистецьких течій нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого (виник у 70-і рр. ХІХ ст. – проіснував до 50-60 рр. ХХ ст.).

До явищ раннього модернізму належать **імпресіонізм, символізм та неоромантизм**. Без теоретичного усвідомлення цих понять неможливе практичне використання знань.

Імпресіонізм сформувався в Франції у другій половині ХІХ ст. Назва виникла після проведення виставки у 1874 році, де була представлена картина К. Моне «Враження. Схід сонця» (1873). Враження французькою – “impression” – звідси назва самої течії “імпресіонізм”. Представниками імпресіонізму в живописі є К. Моне, Е. Мане, О. Бенуар, Е. Дега та ін.; у музиці М. Ракель, К. Дебюссі, М. Де Фальц, Д. Пучіні, С. Скотт та ін.; в літературі – брати Гонкури, А. Доде, П. Верлен (Франція), С. Цвейг (Австрія), С. Жеромський (Польща), М. Коцюбинський, М. Вороний (Україна) та ін.

Словник: *Імпресіонізм* (фр. impression –враження) – течія модернізму, яка характеризується ушляхетненням, витонченим відтворенням особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та переживань.

Ознаками імпресіонізму в живописі є:

- ❖ відсутність чітко заданої форми;
- ❖ прагнення передати предмет уривчастими штрихами, що фіксують кожне враження.

Але при сприйнятті картини в цілому визначається прихована єдність і зв'язок частин.

Ознакою імпресіонізму загалом є культ «першого враження». Представники імпресіонізму в літературі вважали, що істина відкривається людині лише в єдину мить (*фіксація миттєвих вражень*).

Рисами імпресіонізму в літературі є:

- ❖ відсутність чіткого подійного сюжету (наявність сюжету внутрішнього);
- ❖ фрагментарність характеристик героїв;
- ❖ пейзаж, портрет, інтер'єр (позасюжетні елементи) не несуть інформаційного навантаження. Головним є лише враження героя від природи, зовнішності інших персонажів і т.д.;
- ❖ незвичайний ракурс подання теми, людини;
- ❖ контрастність (наявність бінарних опозицій на всіх рівнях тексту);

❖ велике значення надається кольорам, відтінкам, напівтонам.

І імпресіоністична картина, і імпресіонізм як літературна течія (можливо, більшість модерністських течій загалом) в основі своїй мають момент “здивування”, структурують матеріал за принципом “очуднення”, коли щось подається у незвичайному, дивному ракурсі, щоб таким чином привернути увагу до нової проблеми, подивитися на звичне по-новому. Д. Мережковський у роботі “Про причини занепаду і про нові течії сучасної російської літератури” (1892) писав: “...Чарівне має у дечому дивувати, здаватися несподіваним і рідкісним. Французькі критики більш чи менш вдало назвали цю рису імпресіонізмом”.

В основі імпресіоністичного світосприйняття лежить культ миттєвого враження, але якщо на ці враження «наростити» асоціації, то вийде, що імпресіонізм передбачив появу літератури «потіку свідомості» (саме таким є в своїй основі «потік свідомості» М. Пруста).

У літературі модернізму відтворення найменших переживань особистості є характерним не лише для імпресіонізму, але й для **неоромантизму**. Якщо для романтизму був характерним розрив між ідеалом та дійсністю, то неоромантизм намагається цей розрив подолати. Звичайно, цей процес є складний, тому і сюжет неоромантичного твору динамічний, з наявністю ризику, іноді навіть з використанням елементів фантастики.

Представниками неоромантизму в літературі є А. К. Дойль, К. Гамсун, Ф. Г. Лорка, Дж. Лондон, Р. Л. Стівенсон, Дж. Конрад та ін.

Словник: *Неоромантизм* – стильова хвиля модернізму, визначальною рисою якої є подолання розриву між ідеалом та дійсністю завдяки могутній силі особистості, здатної перетворити бажане на дійсне.

Неоромантизм як естетична тенденція був реакцією на натуралізм та настрої декадентства. Неоромантичний герой – це мужня людина, яка протистоїть суспільству (відчужений від людей, самотній), йде на ризик, потрапляє у незвичайні (екзотичні) обставини, намагається їх подолати.

Якщо неоромантичний сюжет містить елементи інших модерністських течій, фінал твору може бути трагічним і неоднозначним (наприклад, у романі К. Гамсуна «Пан»).

У модерністській літературі має місце проблема «чистоти стилю», бо відмічається взаємопроникність, «генетичні» зв'язки між різними течіями. Письменник Ш. Моріс у статті «Література сьогоднішнього дня» (1889) зазначав, що «характерною ознакою сучасного мистецтва є синтетичність: воно намагається показати цілісну людину засобами цілісного мистецтва», тобто «всесвітній естетичний синтез – це спроба повернути світові втрачену гармонію, єдність, красу». Навіть якщо письменник є яскравим представником якоїсь однієї модерністської течії, в його творчості можуть бути виділені елементи ще кількох течій.

Відтак існує проблема визначення стильової приналежності модерністського твору. Наприклад, роман К. Гамсуна «Пан» (матеріал 11

класу) визначають і як роман символістський, і як імпресіоністичний. Але в творчості Гамсуна органічно поєднуються риси символізму, імпресіонізму, неоромантизму. Крім К. Гамсуна, елементи вказаних трьох модерністських течій поєднуються в творчості поета ХХ століття – Р. М. Рільке; елементи імпресіонізму і символізму в творчості Г. Аполлінера, М. Пруста і т.д.

Наприкінці ХІХ століття зміни в соціальному, економічному, політичному, філософському житті призвели до думки, що глибинні процеси психіки людини не можна пояснити лише за допомогою розуму. Почався переворот у мистецтві, що призвів до пошуків нових художніх засобів зображення. Усі три стадії раннього модернізму (імпресіонізм, символізм, неоромантизм) типологічно пов'язані між собою і проголошують сприйняття людини як істоти ірраціональної (згадаємо епіграф до уроку), індивідуалізованої, таємничої, тобто складної.

Сутність світу, закони «відповідностей», що існують у ньому, намагалися сформулювати і пояснити поети-символісти, про яких і будемо говорити далі.

Вивчення творчості видатного французького поета Шарля Бодлера – одного із зачинателів символізму

Завдання до уроку:

- з'ясувати світоглядні та естетичні погляди поета, аналізуючи особливості збірки «Квіти зла»;
- визначити основні мотиви та тематику головної збірки митця (самостійно та колективно);
- дослідити вплив творчості Бодлера на розвиток нового напрямку в кінці ХІХ століття – символізму;
- визначити відмінності в тлумаченні тексту поезій Бодлера, зіставляючи різні варіанти перекладів;
- з'ясувати вплив творчості Бодлера на подальший розвиток французької та світової літератури;
- розвивати в учнів вміння та навички самостійного пошуку вирішення проблеми, самостійного здобування нової інформації;
- розвивати аналітичну діяльність учнів, вміння використовувати вивчений матеріал;
- виховувати повагу до людини, незалежно від розбіжностей у поглядах і світосприйнятті

Випереджальне домашнє завдання: зібрати суперечливі факти життя та творчості поета з різних джерел, проаналізувати спогади сучасників про митця; підготувати індивідуальну доповідь на тему: «Історія створення та структура збірки «Квіти зла»; ознайомитися з програмовими віршами Бодлера із збірки «Квіти зла» («Альбатрос», «Самозречення», «Moesta et errabunda», «Гімн красі», «Відповідності», «Падло») і записати власні читацькі враження; знайти кілька варіантів перекладів однієї поезії і дослідити відмінності в звучанні і смислового навантаженні, спробувати порівняти твір-першоджерело з перекладом (індивідуальна самотійна робота); провести словникову роботу, з'ясувавши суть понять “*синестезія*”, “*імморалізм*”, “*нігілізм*”; “*символ*”.

Матеріали до уроку

«Квіти зла» Ш. Бодлера – це квіти, що вирости в нашій суперечливій душі на ґрунті жорстокого ХХ століття.

О. Олесь

Непізнання, таємнича суть світу вперше оголосила про себе в поезії Бодлера.

І. Анненський

Бодлер не був таким собі спонтанним генієм, ... він сам великою мірою створив свій геній.

Ж. Крепе

Цей король поетів, справжній Бог.

А. Рембо

Бодлер – «апостол сучасності», який «прислуховується до вітру завтрашнього дня».

В. Турчин

Душа вимірюється глибиною страждань, як собор – висотою дзвіниць.

Г. Флобер

З точки зору історії, і історії літератури також, найсправедливішим суддею є час. Він все розставляє по своїх місцях, змінює акценти. В такому контексті характерною є доля Ш. Бодлера. Сучасники вважали його небезпечним аморалістом, богохульником, анархістом, напівбожевільним... Проблема була у тому, що Бодлер створив свою систему цінностей, протиставлену суспільній моралі.

Поет не зазнав розуміння за життя, і найголовніший його твір, збірка «Квіти зла», був за рішенням суду засуджений офіційно. І лише через 89 років (у 1946) був скасований судовий вирок.

Народився Шарль-П'єр Бодлер у квітні 1821 року. Його батькові, Жозефу-Франсуа Бодлеру, було 62 роки, а матері – 27. Свою *хворобливість* поет пізніше пояснював саме такою різницею у віці між батьками.

Коли хлопчикові було шість років, батько помер. Але саме від батька, людини культурної, освіченої і шляхетної, успадкував Шарль витонченість манер і любов до мистецтва.

На формування психіки і характеру майбутнього поета надзвичайно вплинуло друге одруження матері (через рік після смерті чоловіка), яке Бодлер сприйняв як жахливу зраду. Вітчим, Жак Опік, поставив за мету перевиховати «важку дитину». Але це лише ускладнювало ситуацію.

В 11-річному віці Шарля віддали в інтернат при ліонському Королівському колежі, де він дуже страждав через непорозуміння з ровесниками і розлуку з матір'ю. Хлопця виключили з колежу після одного ексцентричного вчинку. Одного разу до Шарля потрапила записка, що компрометувала товариша. На вимогу викладача віддати записку хлопець порвав і проковтнув її. А пізніше пояснив свій вчинок тим, що віддає перевагу будь-якій карі перед зрадництвом. Цей факт свідчить про те, наскільки серйозно вплинула на хлопця умовна «зрада» матері. Згадаємо хоча б, що Данте, вигнаний із Флоренції і зражений друзями, найбільшим гріхом у «Божественній комедії» називає зраду, визначаючи не тільки своє «найслабше місце» (як і Бодлер), а й критерій ставлення до світу і до людей.

У 1839 році Шарль закінчує колеж Людовика Великого у Парижі і вирішує стати поетом. Це настільки роздратовало вітчима Бодлера, що він відправляє хлопця мандрувати по Індії, намагаючись відвернути його від паризького життя. Але Шарль повертається через два місяці додому з новими враженнями для майбутніх творів і палким бажанням жити своїм життям. Якоюсь мірою він зміг стати самостійним, отримавши свою частину батьківського спадку в 1841 році. Але незабаром мати і вітчим обмежили його можливість використовувати ці гроші.

Конфлікт із сім'єю згодом переростає у конфлікт із суспільством, постійний опір усталеним нормам і правилам. Генерал Жак Опік стає уособленням всього, що поет ненавидів у системі державної влади. Бодлер навіть брав участь у революції 1848 року, маючи сподівання, що це вирішить проблеми французького суспільства. Але згодом він розчарувався в будь-яких революційних рухах і змінах, вважаючи, що соціальна несправедливість вічна.

Складні стосунки з рідними і друзями призвели до того, що Бодлер був сором'язливим і невпевненим у собі, а тому шукав собі подругу, поруч з якою відчував би свою перевагу. У 1842 році він познайомився зі статисткою одного з паризьких театрів Жанною Дюраль, яка стала його супутницею впродовж 20 років. Ця жінка була істеричною і зловживала спиртним, але Шарль не покинув її. З образом Жанни пов'язано багато віршів із збірки «Квіти зла».

Поет серйозно захворів у 1858 році. Це була жахлива («брудна») хвороба, що призвела до паралічу і втрати пам'яті. Останні роки життя Бодлера стали тривалою агонією. Помер він 1 вересня 1867 року в Парижі.

Шарль Бодлер став відомим у літературних колах після виходу критичних статей «Салон 1845 року», «Салон 1846 року». Про їхнього автора заговорили як про талановитого художнього критика. Паралельно Бодлер пише вірші, але вони ще тривалий час не будуть надруковані.

Бунтарський дух Бодлера проявлявся не лише в критичних статтях, а й в ранніх творах (диптих «Дві присмеркові години», поема «Зречення святого Петра»). Це бунтарство буде характерним для всієї творчості поета.

У 50-ті роки Бодлер дуже зацікавився творчістю Е. По і вважав її співзвучною із своїми естетичними поглядами. Бодлер залишив велику кількість перекладів творів Е. По французькою мовою.

Найвідоміша збірка Бодлера «Квіти зла», за яку автор був офіційно притягнутий до суду, вийшла у 1857 році. Видавця, що наважився випустити книгу в світ, примусили сплатити штраф, а із збірки були вилучені 6 найаморальніших, з точки зору правосуддя, поезій.

Суспільство звинувачувало поета у відвертості, у тому, що він наважився оприлюднити свої думки і сумніви.

Але суд над книгою привернув до неї увагу, Бодлер ще кілька разів видавав доповнений варіант збірки (у 1861 та 1869 рр.).

Після 1857 року було написано небагато: «Салон 1859 року», збірка статей про мистецтво «Романтичне мистецтво», збірка «Маленькі поезії в прозі» (видана посмертно у 1869 році), трактат про наркотики «Штучний рай» (1860). Був ще щоденник «Моє оголене серце», який Бодлер планував опублікувати, але потім передумав.

Перші переклади Бодлера українською мовою зробив П. Грабовський; пізніше твори французького поета перекладали Д. Павличко, І. Петровій, М. Яцків, Л. Герасимчук, М. Москаленко.

Історія створення збірки «Квіти зла»

Задум видати свої поезії окремою збіркою виник у Бодлера ще у 1845 році. Тоді він вирішив об'єднати свої вірші під назвою «Лесбіянки», щоб шокувати добропорядних буржуа. Вже у 1848 році назва змінена – «Лімб» (Круги пекла). Але ці дві спроби видати поезії не були вдалими.

Остаточна назва «Квіти зла» підказана Бодлерові письменником І. Бабу. Під цією назвою спочатку виходить добірка з вісімнадцяти віршів (1855), а через два роки з'являється і сама збірка.

Назва книги була шокуючою для сучасників. Саме через співвідношення двох слів: квіти (краса, прекрасне) і зло (потворність, земне) виявив митець не тільки суперечності часу, коли створювалися поезії, а й протиріччя власного світобачення.

Автор сприймає сучасний світ як царство зла, визначаючи в людині існування двох духовних начал: жахливий хаос буття і прагнення до ідеалу. Сам Бодлер, намагаючись «видобувати красу зі зла», так пояснював суть назви збірки: «Тільки сягаючи найглибших прірв падіння, уява за законом протилежності запалює світоч найвищих ідеалів. Квіти чеснот в фантазії поета не можуть розквітати без квітів зла, так само як світло тим яскравіше, чим різкіші тіні». Під впливом Бодлера серед художників слова поширилася естетизація потворного й огидного, імморалізм.

Словник: *Імморалізм* – утвердження неморальності краси.

Але не відомо, чи правильно ми тлумачимо назву збірки, адже в перекладі з французької «Fleurs de mal» можна перекласти і як «Квіти болю» (згадаємо назву щоденника Бодлера «Моє оголене серце» – це серце боліло...).

Естетичні погляди автора збірки «Квіти зла»

У яких співвідношеннях знаходяться добро і зло в поезіях Бодлера?

Сучасники однозначно трактували збірку як поетизацію зла. Якщо якийсь час Бодлеру здавалося, що світ збалансовує владу добра і зла, то згодом він приходив до думки, що зла в світі набагато більше, воно всесильне. І не тільки у світі, але й в людині існує постійне протиставлення «темного» буття та прагнення до краси й ідеалу.

Як Бодлер визначає роль краси у світі?

Поетові не відоме походження краси, але саме краса робить світ іншим. У світі, де панує зло, не можна шукати красу тільки у добрі. Тому в передмові до «Квітів зла» автор сформулював свою естетичну програму: «видобування краси зі зла». Навіть на ґрунті розтління і відчаю можна знайти ще не знану «сучасну красу», яка стоїть поза межами добра і зла, поза межами морального.

Тобто і добро, і зло однаковою мірою можуть бути джерелом прекрасного, тому що вони не є статичними, іноді вони перетворюються одне в одне. Ось чому в уявленні Бодлера Сатана – це земне втілення Бога, а Бог – небесний Сатана. Зрозуміло, чому сучасники не пробачили авторові цієї «відвертості». Виходячи з попередніх тез, і добро є поняттям неоднозначним.

Що для Бодлера містить в собі поняття «добро»?

Добро, за Бодлером, – це не християнська любов (до Бога чи до інших людей), це всепоглинаюча жага злиття з вічним і нескінченним світом – жага, що має позаморальну природу. В світосприйнятті Бодлера постійно присутні контрасти і триває боротьба різних начал: тілесного й духовного, високого й буденного, тваринного і людського. Митець сам себе вважав пізнім романтиком і на початку творчості належав до представників поетичної групи «Парнас». Але збірка «Квіти зла» не є декларацією «чистого мистецтва». Сам Бодлер у листі до Анселло пояснив це: «Чи треба вам говорити,... що в цю жорстоку книгу я вклав все своє *серце*, всю свою *ніжність*, всю свою *релігію* (вивернуту), всю свою *ненависть*? Щоправда, я напишу протилежне, поклянусь великими богами, що це книга чистого мистецтва, удавання, фіглярства, але я збрешу, як ярмарковий шарлатан».

«Бодлер був поетом, який з особливою гостротою відчув суперечливість світу й людини. Цю ж суперечливість він знаходив і в самому собі, його щирість шокувала... і накликала на нього звинувачення в аморальності» (Д.С. Наливайко).

До якого літературного напрямку належить творчість Ш. Бодлера?

У творчості Бодлера поєднуються елементи романтичні й символістські, тобто відбувається рух від романтизму до символізму (модерністське

світовідчуття приховане в самій природі романтизму). Збірка «Квіти зла» – це синтез мистецьких новацій великої епохи романтизму і водночас пролог до епохи модернізму.

Не будь розумна, будь вродлива,
Зажурена й печальна будь!
Як полю – річка, цвіту – злива,
Тобі журба й сльоза тремтлива
Чарівливості додають.

Я особливою любов'ю
Люблю тебе, як плачеш ти,
Як володіє страх тобою,
Як виглядаєш ти слабою
В серпанку горя й сумоти.

(«Сумний мадригал», перек. Д. Павличка)

Можна визначити риси романтизму, притаманні творчості Бодлера:

- ✓ використання принципу контрасту як провідного засобу художньої виразності (протиставлення в поезіях життя і мрії, дійсності й ідеалу);
- ✓ емоційність і ліризм;
- ✓ психологізм;
- ✓ поетизація страждання і скорботи.

Словник: *Ліризм* – посилена увага до зміни почуттів, емоційних станів, настроєвості;

Психологізм – посилена увага до підсвідомих сфер психіки, до боротьби роздвоєного людського «Я».

В історії літератури Бодлера вважають зачинателем символізму (хоча сам він це заперечував). Символізм сприймає будь-якого поета як божество, оскільки він інтуїтивно відчуває шлях до істини. Тоді вірш розглядається як божественне шаленство митця -- натхнення, схоже на божевілля.

Але протиріччя природи Бодлера проявилися навіть у протиставленні культу вільного (спонтанного) писання поезій і постійної напруженої праці над творами. Він міг роками щось виправляти у тексті віршів, за їхнім дивним змістом таївся тривалий процес удосконалення, надзвичайно серйозне ставлення до всього, що було зроблено. Наприклад, поезія «Альбатрос» шістнадцять років «чекала» свого виходу в світ (термін вдвічі більший, ніж радив Гораций своїм друзям у «Посланні до Пізонів», щоб дати творові «полежати» і з'явитися перед очима автора через якийсь час).

Яким є ліричний герой збірки «Квіти зла»?

Ліричний герой книги «Квіти зла» втратив відчуття гармонії та душевний спокій, і це є не тільки внутрішнім конфліктом збірки, а й особистим

світосприйняттям автора. Поет зізнавався, що вже у дитинстві йому були притаманні два суперечливі відчуття: «жах життя і екстаз життя». Тільки через наявність другого відчуття він міг витримати перше. В збірці «Квіти зла» є не лише окремі поезії, що говорять про протиставлення жаху і захоплення життям («Симпатичний жаж»), а й натяки на існування саме такого конфлікту:

О небеса важкі й подерті,
Я в тучах пізнаю рої
Надій і марення свої,
А в сьайві – Пекло постає,
Де серце тішиться моє.
(«Симпатичний жаж», перек. Д. Павличка)

Сліпець, що прагне утекти
З місцини, повної рептилій,
Тримаючи в руці безсилий
Ключі від світлої мети.
(«Непоправне», перек. Д. Павличка)

Якою є структура збірки «Квіти зла»?

Збірка створювалася Бодлером упродовж усього життя (згадаємо збірку «Листя трави» В. Вітмена чи «Кобзар» Т. Шевченка). Поет наполягав на тому, що «Квіти зла» – це не зібрання окремих віршів, а цілісний твір, який можна зрозуміти лише, прочитавши усі вірші у порядку, вказаному автором. Але за життя Бодлера жодного разу збірка не виходила без цензурних змін.

Книга має *посвяту* («...Вчителеві й другові Теофілові Готьє з найглибшою відданістю присвячую ці хворобливі квіти. Ш.Б.»); *вступ* («До читача») і складається із *шести циклів*: «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт», «Смерть».

Вже за назвами розділів з'ясовуємо наявність основного конфлікту романтичної поезії. Основною частиною збірки є цикл «Сплін та ідеал», в якому ідеалові протиставлена не сама дійсність, а *сплін* – важкий, *хворобливий* (згадаємо *посвяту* : «*хворобливі* квіти») душевний стан, породжений дійсністю. Тобто сплін іноді має реальну, суспільно-психологічну мотивацію.

Починати аналіз поезій Бодлера доцільно з вірша «***Відповідності***», який засвідчив формування модерністської поетики. У перекладі Д. Павличка є два варіанти цієї поезії, що відрізняються лише строфою. А далі текст однаковий.

Варіант 1:

Природа – храм живий, де символів ліси
Спостерігають нас і наші всі маршрути;
Ми в ньому ходимо, й не раз вдається чути
Підмурків та колон неясні голоси.

Варіант 2:

Природа – храм живий, де зранюють 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.
І зрівноважують їх вимір і права
Взаємного зв'язку невидимі закони.

Є свіжі запахи, немов дітей тіла,
Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі,
Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола,

Як ладан і бензол, як амбра й мушмула,
Що опановують усі безмежні речі;
В них – захват розуму, в них
відчуттям – хвала.

Варіант 2 більш відповідає саме тому контексту, який прояснює взаємозалежність усього в світі. Спробуємо це довести.

Варіант 1: «... символів ліси// Спостерігають нас і наші всі маршрути...» – «символи» знаходяться немовби десь згори, відсторонено від людини (до речі, у Бодлера слово «символ» використовується ще не в тому розумінні, як у зрілому символізмі). І навіть фраза «Ми в ньому ходимо» (у символі лісів) не може зняти відчуття розрізненості між «символом» і можливістю людини його розуміти.

У варіанті 2 зв'язку між людиною і символом передусе натяк про «неясні слова», тобто про сугестивне значення слова, про затемненість змісту слів. Нагадаємо значення поняття «сугестія», про що говорилося на минулому загальному уроці. І додамо слова Ш. Морріса: «Сугестія – це мова відповідностей»

Далі проводимо аналіз поезії за **текстом 2**.

І ці «неясні слова» бентежать людину, бо вона не може досягнути таємниці природи лише розумом, вона може заплутатися у «лісі» символів, як у своїй підсвідомості. Тому: “Крізь них людина йде, і в них людина тоне”. А десь умовно згори «зранюють колони» стогони і слова; звуки природи (стогони) і звуки, що може відтворити людина (слова). Але відстань між людиною і «неясними словами» зближена, вони в одній площині, звуки природи і звуки людини знаходяться у відповідності.

Обидва варіанти I строфи починаються з фрази: «Природа – храм живий...». Що мається на увазі під словом «живий» стосовно природи у цій поезії? Як сприймається природа взагалі? В природі є «бентежні стогони», «безмежні (немає меж, припустимо, між моральним і аморальним, добром і

злом) речі», що об'єднують свіжість, ніжність, молодість, розпусту, злість, тобто прекрасне і потворне, добро і зло.

Можна провести словникову роботу по тлумаченню понять «прекрасне» і «потворне».

Прекрасне – втілення у зображення позитивної сутності. Позитивне розуміють як:

- гармонію, порядок (Арістотель);
- єдність форми та змісту, їхня одухотвореність (Г. Гегель, І. Кант).

Потворне – протилежність прекрасного.

Можемо зробити висновок, що природа така ж «жива», як і людина, тобто, за Бодлером, може бути доброю і злою, але все одно «могутньою» і «зрівноваженою».

Що допомагає зрівноважити все у природі? Взаємного зв'язку невидимі закони, тобто закон «відповідностей усього усьому». І природа вмє розмовляти мовою символів – відповідностей. «Символів ліси густі, немов трава»; ліси – щось величне, трава – дрібне, але дрібного «багато», у величезній кількості слів є ще більша кількість значень (як трави у лісі) і неясних тлумачень, що бентежать (якщо спробувати пошукати цю безліч змістів).

Бодлер проголошує використання принципу синестезії.

Словник: Синестезія – спосіб написання поезій, коли колірні асоціації, звуки і запахи виражаються одне через одне (синтез відчуттів).

«Барви й кольори», аромати (запах), «стогони», звуки гобою – все зливається «в могуть єдиного єства». Цікавим є поєднання ладану і бензолу, амбри і мушмули, але тільки у контрастності світу (добрі і злі) опановуються «усі безмежні речі».

Від поєднання відчуттів, протилежних і неоднозначних, розум у захопленні. Поет закликає довіряти своїм відчуттям («відчуттям – хвала»), бо душа поета відчуває таємничий зв'язок усього в світі, глибинну суть відповідностей.

Згадаємо один із епіграфів до уроку: «Непізнання, таємнича суть світу вперше оголосила про себе в поезії Бодлера». Поступово підводячи учнів до серйозної розмови про «символ», зробимо певний висновок на даному етапі аналізу поезій. Як учні зрозуміли використання у цій поезії слова «символ»?

Можливий коментар:

- ✓ символ – це концентрація відчуттів та емоцій;
- ✓ за допомогою символів можна розкрити глибинну сутність світу;
- ✓ призначення символів—наближення до таїни природи (тільки наближення, чи можливе повне усвідомлення?).

На прикладі перекладів поезії «Альбатрос» спробуємо дослідити відмінності у смисловому навантаженні.

Альбатрос

Щоб їм розважитись, веселий гурт матросів
Серед нестримних вод розбурханих морів
Безпечно ловить птиць, величних альбатросів,
Що люблять пролітати слідами кораблів.

На палубу несуть ясних висот владику.
І сумно тягне він приборкане крило,
Що втратило свою колишню міць велику,
Мов серед буйних вод поламане весло.

Мандрівник зборканий знесилено ступає!
Плавець повітряний незграбний і смішний!
Той тютюновий дим у дзьоб йому пускає,
А цей, дратуючи, кульгає, мов кривий.

Поет подібний теж до владаря блакиті,
Що серед хмар летить, мов блискавка в імлі.
Але, мов у тюрмі, в юрбі несамопитій
Він крила велетня волочить по землі.
(Переклад М. Терещенка)

Альбатрос

Буває, моряки піймають альбатроса,
Як заманеться їм розваги та забав.
І дивиться на них король блакиті скоса –
Він їхній корабель здалека проводжав.

Ходити по дошках природа не навчила –
Він присоромлений, хода йому смішна.
Волочаться за ним великі білі крила,
Як весла по боках розбитого човна.

Незграба немічний ступає клишоного;
Прекрасний в небесах, а тут – як інвалід!..
Той – люльку в дзьоб дає, а той сміється з нього,
Каліку вдаючи, іде за птахом вслід!

Поет як альбатрос – володар гроз та грому,
Глузує з блискавиць, жадає висоти,
Та, вигнаний з небес, на падалі земному
Крилатий велетень не має змоги йти.
(Переклад Д. Павличка)

Альбатрос

Буває, пливучи дорогами морськими,
Аби розвіятись, полюють моряки
На альбатросів тих, що в вишині над ними
Серед блакиті й хмар пливуть віддалеки.

Коли на палубу вже люта сила збила,
Король небес, що знав всі грози без числа,
Волочить важко так свої великі крила,
Мов сніжно-білі два розкинуті весла.

Крилатий мандрівник – який незграбний
в рухах,
в польоті буйнокрил – каліка на ногах!
Ще й дражняться – той в дзьоб йому
Із люльки дмуха,
А той, глузуючи, кульгає, ніби птах!

Поете! Князю хмар твоя подібна сила,
Між блискавок ти свій у грозовій імлі;
Але під шал образ перешкоджають крила
Тобі, вигнанцеві, ступати по землі.
(Переклад І. Драча)

Перша строфа кожного з трьох перекладів одразу подає безпосереднє протиставлення у тексті (бінарну опозицію): матроси – «величний альбатрос».

У кожному з варіантів конкретизується, що птах спостерігав за кораблем здалеку: «здалека проводжав» (Павличко), любить пролітати «слідами кораблів» (Терещенко); «пливуть віддалеки» (Драч). Альбатрос не заважав людям, навпаки, в кожному варіанті моряки зловили «короля небес» (Драч), «короля блакиті» (Павличко), «висот владику» (Терещенко) тільки заради розваги: «Щоб їм розважитись» (Терещенко), «Як заманеться їм розваги та забав» (Павличко), «аби розвіятись» (Драч).

У кожному з перекладів є невелика розбіжність у «розміщенні» в просторі моряків і альбатроса.

Переклад Терещенка: моряки серед розбурханих морів (наражають себе на небезпеку, їм подобається ризик); а альбатрос пролітає (в вишині) «слідами кораблів» (тобто два об'єкти знаходяться у різних стихіях: вода – повітря).

У перекладі Павличка той самий розподіл: верх – повітря, низ – вода: альбатрос – «дивиться скоса» (зверху, з неба); моряки – на воді (бо птах проводжав корабель «здалека»).

Переклад Драча: рух людей і птаха відбувається немовби в одній стихії (спочатку ніби без розподілу), бо використовується одне й те саме дієслово: «пливуть» (моряки у воді, птах – у небі). Тобто спочатку не заважають один одному, ніби у єдиному просторі між небом і водою.

Можливо, саме тому в перекладі Драча у 3-й строфі, де йдеться про те, яким беззахисним на землі (на палубі) є птах, змінюється і довжина рядків, і ритм (збільшується кількість піррихіїв у шестистопному ямбі), тим самим вже протиставляючи стихії: вода – моряки; повітря – вільний птах; земля (палуба) – єдине можливе існування людей на морі і місце загибелі для вільного альбатроса.

В усіх трьох перекладах задіяні чотири стихії, в яких проявляє себе світ: три перші вже вказані, а вогонь проявляється у приналежності образу альбатроса—поета (у всіх трьох перекладах у останній строфі) до «блискавок» та грому. Тобто найсильніша (а може, найтрагічніша) стихія – вогонь – пов'язана вже з образом поета, людини, що поєднує в собі всі стихії, “глузує з блискавиць, жадає висоти” (перек. Павличка). Але у жорстокому світі людей (які знаходяться у просторі вода –земля) альбатрос (поет) відчуває себе чужим, непотрібним.

Повітря (небо)	птах (поет)
Вогонь (блискавки)	

Вода (море)	
Земля (палуба)	моряки

В усіх наведених перекладах збитий альбатрос сприймається як «підбитий» корабель повітря, весла (крила) якого тепер не потрібні:

“...великі крила // Мов сніжно-білі два розкинуті весла” (Драч)

“... великі білі крила // Як весла по боках розбитого човна” (Павличко)

“...тягне крило..., мов...весло” (Терещенко)

У 3-й строфі безпорадність, неприродність існування птаха на землі (палубі) передається через використання двох слів : «незграба». «каліка» (перек. Павличка, Драча); «незграба», «кривий» (перек. Терещенка).

Крила допомагають птахові (поету) у небі, серед блискавок (у просторі творчості, натхнення, як вогняної стихії), але серед жорстокого натовпу ці самі крила заважають рухатися. Поет є «вигнанцем» (Драч), «мов у тюрмі» (Терещенко), «не має змоги йти» (Павличко).

В основі цих текстів прихований традиційний мотив романтичної поезії: протиставлення поета і натовпу, що подані у реальному і символічному плані: альбатрос – матроси, поет – натовп. Бодлер як зачинатель символізму тільки створює місткий художній образ птаха-поета, що згодом у поезії символістів переросте в символ.

Є ще й рівень підтексту: орієнтовно момент написання поезії “Альбатрос” датується 1841 роком, коли погіршилися стосунки Бодлера з рідними. Посилилося протистояння. Від непорозуміння та образ сам автор поезії відчув себе «збитим птахом», якому крила (чутливість поета, вразливе серце) заважали жити на землі. На думку Бодлера, духовність завжди виявляється беззахисною перед силою, тому й гине, залишаючи лише твори мистецтва (пам'ять про високий злет). Але прекрасне, навіть коли гине,

залишається прекрасним, воно вище за потворне. Можна порівняти проаналізовані переклади з текстом-оригіналом (індивідуальні дослідження учнів).

Вже за назвою поезії "*Гімн красі*" можна сказати, що йтиметься про Красу. Знаючи особливості світосприйняття Бодлера, розуміємо, що для поета Краса є поняттям складним і неоднозначним. З перших рядків поезії виділяємо величезну кількість бінарних опозицій: небо -- безодня, покара -- вина, злочини -- благородні вчинки, присмерк -- світання, "німим стає герой" -- "сміливішає дитина", зоре -- провалля, Бог -- Сатана і т.д.

Як сприймає Бодлер Красу?

У всьому вільна, хоч пані над усім; вона з пекла і з раю; вона страхітлива й свята; Бог і Сатана. Але це не має значення для поета. Головне, що Краса може змінити світ, зробити його кращим.

Щоб лиш тягар життя, о владарко натхнення,
Зробила легшим ти, а всесвіт -- менш гидким!

У цій поезії найбільш повно відобразилися естетичні погляди поета на прекрасне. Добро і зло існують поруч, бо єдина сила, що об'єднує все у світі -- це Краса (і ця сила імморальна).

Сучасники зазначали в поезіях Бодлера наявність тотального нігілізму.

Словник: *Нігілізм* (лат. nihil-- ніщо)-- *заперечення загальноприйнятих цінностей, ідеалів, моральних норм.*

Потворне і прекрасне, добро і зло, Бог і Сатана в поезії "Гімн красі" не протиставляються, а допомагають зрозуміти значення краси у світі і суть людської душі взагалі.

Назва поезії "*Moesta et errabunda*" (1855) перекладається як "Смутні й заблукані думки". Розглянемо поезію у перекладі Д. Павличка. Поезія написана у формі звернення до Агати (Агата з грец. -- добра, хороша), присутній прийом обрамлення, коли перший і останній рядок кожної строфи повторюються. За допомогою прийому обрамлення створюється враження уповільненості думки, відтворюється стан смутку і розгубленості ліричного героя. Якщо цей прийом втрачений -- рівень вираження штучно динамізується.

Наприклад, у перекладі М. Зерова цей прийом не збережений повністю (можна проаналізувати, чому і які нові смислові рівні з'являються через порушення цього прийому).

Де заблукали думки ліричного героя? Між "брудом нищих міст"; "над прірвою мерзот"; у "світі злочину й страждань".

Спробуємо з'ясувати, як проявляється в поезії потворне і прекрасне, до якого висновку доходить поет через це протиставлення.

потворне
бруд нищих міст
прірва мерзот

прекрасне
моря чистота, як свято
незаймані висоти

світ злочину й страждань

радощі й любов
втіхи чистоти

Поет "срібним голосом із туги" заспіває
Рай: "Все, що кохаєш там, твого кохання гідне!"

радощі й любов
рай дитинного кохання
рай утіх блаженства і розрад

Але чи повернеться рай? Цей рай втрачений, бо душа прагне добра і чистоти, але у світі страждань, нищих міст, мерзот це неможливо. Зазначаємо наявність романтичного конфлікту: протиставлення ідеалу та дійсності, де досягнення ідеалу неможливо взагалі, бо якщо у світі й існує добро, то його стільки само, як і зла.

Композиційно вірш розподіляється на дві частини: 1-- звернення до Агати, протиставлення потворного і прекрасного; 2-- спогади про рай, який асоціюється з дитинством, коханням (прекрасним).

Рай для поета (ідеал) -- це стан, коли людина є закоханою (піднесеною над злом і потворністю); все, що ти кохаєш, того гідне. Це дійсно надто ідеально і недосяжно. Тому і страждає душа ліричного героя, блукаючи у смутних думках.

Не дивно, що сучасники Бодлера були шоковані, прочитавши рядки, подібні до опису "здохлого коня" в поезії *"Падло"* (1843):

З гнилого живота, покритого лихвою,
Виходили черви полки,
І розтікалися лавиною живою
По шматах плоті хробаки.

Все те здійсалося, спадало і кишіло,
Само в собі текло й повзло,
Так, наче подихом напнуте гнійне тіло
Помножувалося й жило.

(Перек. Д. Павличка)

Мертва тварина зображена надто натуралістично; потворність цього зображення підсилюється різким контрастом між смертю і чарівною природою: "здохлий кінь", "гнилий живіт", "смердіння грубе" -- "а світ мелодію творив -- дець линув знову". Дець поруч з цією мертвою твариною продовжується життя, приходять нові покоління, схожі на попередні: хтось "ритмічно віялку крутив". Все в природі помирає (декадентський мотив смерті присутній у збірці "Квіти зла" навіть у назві останньої частини -- "Смерть"). І кохана ліричного героя, яка зараз поруч, також буде схожа на цю тварину:

Колись поглине вас безжалісна могила,
Такою будете і ви!

Але ліричний герой "зберіг" форми і красу своєї коханої за допомогою мистецтва, "зберіг кохання суть!" Справжній митець зображує не лише прекрасне, а й потворне, не тільки життя, а й смерть, і саме за допомогою

мистецтва створюються нові форми життя, твориться вічність. Знов повертаючись до імморальності краси, скажемо, що справжня краса може існувати лише у мистецтві.

Аналіз "Віршів у прозі" Ш. Бодлера

Вірші у прозі Бодлера -- це певний синтез тем і мотивів творчості поета. Збірка вийшла вже після смерті митця під назвою "Паризький сплін" (1869), але були й попередні варіанти назв: "Відблиск і дим", "Паризький фланер", "Прогулянки на самоті" -- можна спробувати проаналізувати задум збірки віршів у прозі лише за змінами назв.

Словник: *Вірш у прозі* -- короткий ліричний твір настроєвого характеру, наближений за формою тексту до прози і водночас за мелодикою, підвищеною емоційністю та ліричним сюжетом -- до поезії.

Найвідомішим твором у збірці є "*Confiteor художника*" (у перекладі І. Петровція). Слово "confiteor" (лат. -- сповідь) перекладається з французької як желе, фрукти, зварені в цукрі. "Сповідь художника" -- це немовби концентрування внутрішнього світу митця, який вбирає в себе все, що є у зовнішньому світі, і відтворює це у вигляді думок і почуттів.

У поезіях збірки "Квіти зла" триває постійний пошук "сучасної краси", те саме відбувається з ліричним героєм "Сповіді художника" -- він "купає погляд у безмежності моря і неба". Але світ неможливо досягнути до кінця, він непізнаний. Цей мотив є характерним для поезій "Moesta et errabunda", "Подорож"; є він і в вірші у прозі: "неозорість неба", прозорість якого "доводить до нестями", відчуття "вістря Нескінченності", що призводить до того, що нерви тремтять "болісно". Мотив болю, страждання серця від неможливості досягнути всі протиріччя світу (вони відчутні і у даному творі) призводять до думки -- "чи варто страждати вічно"? Бо людина завжди залишиться переможеною "Нескінченністю" світу (мотив присутній у поезії "Падло"). Остання фраза твору є підтвердженням цієї думки: "Споглядання прекрасного -- це двобій, у якому митець ридає перед поразкою своєю".

"Двобій" постійно присутній у поезіях Бодлера (внутрішня боротьба з собою і зі світом, протиставлення себе світові). "Митець ридає" -- згадаємо назву щоденника "Моє оголене серце"... Але людина все одно програє, і єдине, що залишається, -- це за традиціями східної філософії -- "споглядання".

Тематика збірки "Квіти зла"

Можливий коментар:

- ✓ контрастність у сприйнятті усього в світі, вічне протиставлення добра і зла;
- ✓ урбаністичний мотив ("Париж", диптих "Лебідь");
- ✓ конфлікт митця і суспільства ("Альбатрос");
- ✓ розуміння краси як імморальної сили ("Гімн красі");
- ✓ пошуки ідеалу та невідомого, досконалості ("Moesta et errabunda");

- ✓ утвердження сили мистецтва, яка величніша за життя, умовно вище за прекрасне і потворне ("Падло")

Визначимо особливості творчості Бодлера.

Можливий коментар:

- ✓ поєднання романтичних і символістських елементів;
- ✓ використання принципу синестезії (синтезу відчуттів);
- ✓ використання сугестивного значення слова (використання можливості самої мови);
- ✓ творення місткого художнього образу (все впливає на цей процес творення);
- ✓ символу як такого ще немає, але є певна умовність, узагальненість створених образів

Шарль Бодлер увійшов в історію літератури як пізній романтик і зачинатель символізму, суттєво вплинувши своєю творчістю на подальший розвиток французької і світової літератури. Своїм учителем Бодлера називали П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме, М. Пруст, П. Елюар, Т. Еліот. Творчістю Бодлера захоплювалися відомі українські письменники: І. Франко, В. Стефаник, Леся Українка.

Завершуючи розмову про певні явища в літературі ХІХ століття, можна усно провести актуалізацію знань, використавши фразу Ж. Мореаса, що характеризує розвиток літератури цілого століття: "Наша епоха постійно вражала нас новими відкриттями й захопленнями: вона то вводила нас у світ нездійснених романтичних мрій (*романтизм*), то привертала увагу до усіх сфер громадсько-суспільного життя (*реалізм*), то говорила фактами замість звичних узагальнень (*натуралізм*) і нарешті заперечила реальність, полинувши в нову дійсність -- людського духу" (*модернізм*).

Творчість Бодлера до сих пір залишається таємничою і вражаючою.

У світі все хитається між поняттями добра і зла, потворного і прекрасного або належить до першого чи другого. Поет приречений шукати у світі красу, вести вічний поєдинок не лише зі світом, але й з собою. Поет -- золота середина між двома крайнощами, бо він вбирає в себе всю красу світу і всю його потворність, все щастя раю і весь біль пекла -- і серце його болить...

Символізм як мистецький напрям кінця ХІХ століття

Особливості творчості П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме (10 клас)

Завдання до уроку:

- з'ясувати особливості символізму як глобального епохального явища французької і світової літератури;
- визначити особливості символічного світосприйняття, проаналізувавши твори представників французького символізму – П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме;
- визначити мотиви та тематику основних творів зазначених поетів-символістів;
- з'ясувати особливості взаємовпливу та взаємозв'язок у світоглядних позиціях цих митців;
- з'ясувати вплив творчості Верлена, Рембо, Малларме на дальший розвиток французької і світової літератури;
- з'ясувати суть понять: «пейзаж душі» (Верлен); «шокові стикування», «затемнення тексту» (Рембо); «закодованість» текстів (Малларме).

Випереджальне домашнє завдання: ознайомитися з програмовими творами представників французького символізму (П.Верлен, А. Рембо, С. Малларме); підготувати індивідуальну доповідь за конкретною темою, наприклад: «Музичність поезій Верлена як складова нової, універсальної поетичної мови»; зіставити кілька варіантів перекладів однієї поезії, дослідивши відмінності в смисловому навантаженні; зіставити текст перекладу поезії одного з французьких символістів з текстом оригіналу (індивідуальне творче завдання).

Матеріали до уроку

Всесвіт – лише галерея символів.
Теодор-Симон Жюффруа

Символ – одна з сил природи, і не людському розуму опиратися його законам.
М. Метерлінк

На межі ХІХ –ХХ ст. поетична першість у Західній Європі, раніше поділена між собою англійцями і німцями, переходить до французів. Творчість Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме – це ціла літературна епоха не лише французької, а й світової літератури.

У кінці ХІХ століття відмічалоя панування декадентського умонастрою, звідти ж виходять джерела багатьох мотивів зневіри, туги, відчаю у творчості французьких поетів-символістів. Існувала усталена думка, що Західна Європа знаходиться у стані хвороби, старіння і руху до повного занепаду. Люди

мистецтва усвідомили, що зла в світі набагато більше, ніж добра, “немає більш богів”, а “зневірена Любов... плаче серед вуличного бруду” (Рембо “Місто”). І душа людини постійно веде двобій з собою і зі світом. Виникає символічне сприйняття поета як посередника між землею і небом, обранця природи. Для символістів митець — це Бог, оскільки він інтуїтивно відчуває шлях до істини і створює свій художній світ. А точніше для символістів, які приречені на “вічне блукання й поривання у нетрях духу”, єдиним дійсним богом є Мистецтво в усіх його проявах.

Вже Бодлер проголосив, що досягнення гармонії у світі неможливо, сам поет страждає від нелегкого дару бачити більше і глибше, ніж звичайні люди. З легкої руки П. Верлена виникає визначення “прокляті” поети. Однак на відміну від поетів, що співпрацювали в середині 80-х років з журналом “Декадент”, “прокляті” поети намагалися перебороти свій хворобливий стан, не залишали поривання до “білосніжних вершин” (за О. Блоком).

Не треба також забувати, що ті поети, яких з точки зору історії світової літератури вважають родоначальниками французького символізму, є ними доволі умовно, бо кожен з них не вкладався в межі лише цього літературного напрямку: Бодлер вважав себе пізнім романтиком; Верлен до сьогоднішнього дня сприймається французами як імпресіоніст; Рембо своїм попередником вважають “бунтівні” сюрреалісти ХХ ст.; Малларме так остаточно і не відійшов від парнаського об’єктивізму та вишуканості у своїх творах. Говорячи про особливості французького символізму, треба згадати про традиції поетичної групи “Парнас”, представниками якої була більшість вищезгаданих поетів (Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме). Останній з них так пояснював відмінність естетики парнасців від “нового мистецтва”: “Парнасці беруть річ і виставляють її всю повністю, а тому таємниця біжить від них; вони позбавляють читача захоплюючого почуття радості, відчуття того, що вони самі -- творці. Назвати предмет – означає на три чверті зруйнувати насолоду від поезії – насолоду, що полягає в самому процесі поступового і повільного вгадування; *підказати за допомогою натяку* – ось мета, ось ідеал. Досконале володіння цією таємницею і створює символ”.

Тобто нове мистецтво глибоко символічно, так би мовити “навмисно” символічно (враховуючи вже діяльність С. Малларме, класифікацію символізму за М. Метерлінком та ін.). Загалом символічне сприйняття світу таке ж давнє, як і культура людства. Але в кінці ХІХ ст. термін “символізм” для визначення нової школи в мистецтві запропонував Жан Мореас у статті “Літературний маніфест. Символізм” (1886): “Назва, що нами запропонована, -- СИМВОЛІЗМ, -- єдина, що підходить для нової школи, лише вона передає без викривлення творчий дух сучасного мистецтва”. Символізм є орієнтацією на непроясненість і багатозначність художнього слова. Він розкриває себе у встановленні глибинних зв’язків усього в світі.

Символісти вбачали мету мистецтва в тому, щоб втілити ідею у зрозумілій людині символ та розвинути її за допомогою нескінченних гармонійних варіацій. Тому поети-символісти іноді дивували читача згадками про звучання запаху, колір ноти, аромат думки.

У пошуках вічної Ідеї, вічної Істини символісти використовували такі художні засоби, як складний метафоризм, інакомовлення, музичність, сугестію, багатозначність слів, аналогії, абстрагованість образів тощо. Все це обумовлює і складність сприйняття символістських творів.

Найвідомішими представниками символізму у Франції є: П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме; у Бельгії – М. Метерлінк, Е. Верхарн, Ж. Роденбах; в Англії – О. Вайльд; у Німеччині – С. Георге, Г. Гауптман; в Австрії – Р.-М. Рільке, Г. Гофмансталь; у Норвегії – пізній Г. Ібсен, К. Гамсун; у Росії – О. Блок, В. Брюсов, А. Бєлий; в Україні – М. Вороний, Олександр Олесь, О. Слісаренко, Д. Загул, П. Тичина та інші.

Хоча символізм кожної країни має свої особливості, можна визначити загальні риси європейського символізму: *естетизм*, бо символізм – це естетичний порив до високого і заглиблення у таємниче, тому наступними рисами будуть *філософічність та містицизм; абстрактність образів, узагальненість* (створення символів); *багатозначність слова, суб'єктивне навіювання змістів* (сугестія); *відхід від банальної буденності; всебічне і глибоке осмислення дійсності.*

Поль Верлен (1844 – 1896)

Моя душа народилася для жахливих катастроф.

П. Верлен

Якщо поет дійсно думає словами,
то ...це слова-мелодії,
що складаються в мову-музику.

Рене Гіль

В історії французької літератури П. Верлена вважають неперевершеним майстром імпресіонізму і водночас яскравим представником французького символізму. На традиційній церемонії у 1891 році він був обраний “королем поетів” після Леконта де Ліля. Поет суму та безнадії, Верлен назвав себе та інших представників свого покоління “проклятими поетами”. Життя цього митця – це непередбачувані повороти долі, постійне шукання себе. В його поезіях звучить туга і біль, самотність і розчарування, передаючи найтонші почуття, які може відтворити митець.

Поль-Марі Верлен народився 30 березня 1844 року в містечку Меці (Франція) у сім'ї військового інженера. Коли Полю виповнилось сім років, сім'я переїжджає до Парижа, де і пройшли шкільні роки майбутнього поета. Вже під час навчання у школі Верлен починає писати вірші. У 1858 році він надсилає свою поезію “Смерть” Вікторові Гюго. Але відповіді від шанованого метра французьких романтиків юний поет так і не дочекався. Проте це не вплинуло на намір писати вірші.

У 1862 році Верлен закінчив лицей і вступив на юридичний факультет університету. Бажання вчитися пройшло надто швидко. Вже у 1864 році він влаштовується дрібним службовцем до страхового товариства, потім до мерії

одного з паризьких районів, згодом до міської ратуші. Але до кар'єри службовця Верлен ставився з іронією, його більше цікавило сучасне мистецтво. Ще під час навчання у ліцеї він прочитав збірку Ш. Бодлера "Квіти зла", багато поезій з якої знав напам'ять.

У 1863 році надрукований перший вірш Верлена – сонет "Пан Прюдом", який свідчив про приналежність автора до поетичної групи "Парнас". Парнасці надзвичайно вплинули на формування світогляду та естетичних поглядів поета, сам Верлен друкувався в збірнику "Сучасний Парнас". Вплив поетичних принципів парнасців відчутний у перших збірках Верлена – "Сатурнічні поезії" (1866) та "Вишукані свята" (1868). Назва першої книги "Сатурнічні поезії" пов'язана з віршем Бодлера "Епіграф до засудженої книги". Згідно з уявленням астрологів, Сатурн – похмура, сумна планета. Верлен відносив себе до людей, які не знаходять щастя, але ніколи не зупиняються у прагненні до нього.

У 1870 році 26-літній Поль одружився з Матільдою Моте і сподівався, що шлюб буде вдалим. Ці настрої знайшли відображення в наступній збірці "Добра пісня" (1870). У 1871 році нікому не відомий юнак із провінційного містечка Шарлевіля, А. Рембо, надіслав Верлену листа з поезією "П'яний корабель". Верлена настільки вразив загадковий та експресивний твір молодого поета, що він запрошує Рембо до Парижа. Доля двох видатних французьких поетів – Верлена і Рембо – пов'язані не лише розвитком символізму. Незважаючи на різницю у віці, Рембо завжди дивним чином впливав на свого наставника. Це призвело до того, що Верлен (разом з Рембо) тікає з дому, залишивши дружину з немовлям. Поети мандрують Європою, відвідують Бельгію, Англію. Ці стосунки закінчилися трагічно для обох поетів: у липні 1873 року під час сварки Верлен поранив Рембо, вистреливши з револьвера, і був засуджений брюссельським судом до дворічного ув'язнення. У в'язниці він отримав повідомлення, що дружина розлучилася з ним. Саме тоді написана збірка "Романси без слів" (1874). Кожна поезія цієї збірки – справжня пісня душі. Саме в музичності одна з причин складності перекладу верленівських віршів. В. Брюсов, який багато перекладав поезії Верлена російською, зазначав, що "Romances sans paroles" ("Романси без слів") у перекладі перетворюються на "Paroles sans romances" ("Слова без романсів"). Однак ця збірка засвідчила остаточне перетворення Верлена-парнасця на Верлена-символіста.

Релігійні настрої поета позначилися на збірці "Мудрість" (1881). У 1884 році виходять збірка "Колись і недавно" і книга літературно-критичних статей "Прокляті поети", до якої увійшли нариси про шістьох поетів, у тому числі про П. Верлена, А. Рембо та С. Малларме. У другій половині 80-х рр. до Верлена несподівано приходять шалена популярність. Видавництва ладні друкувати все, що пише поет. Виходять збірки "Любов" (1888), "Щастя" (1891) та "Пісні для неї" (1891).

Верлен намагався налагодити своє життя: помиритися з Рембо, повернутися до дружини, займався хліборобством, спробував учителювати. Але нічого не вдалося. Поступово відомий поет перетворюється на волоцюгу, що частіше перебуває у лікарнях, аніж займається поезією.

Ненависть, Зависть і Нужда –

всі добрі гончі! Мов орда
На мене суне... Це триває
Не день, не місяць і не рік.
На згубу хтось мене прирік –
П'ю горе, лихом запиваю...

(*“Багато я страждав, повір...”*, перек. М. Лукаша)

Слава не принесла Верлену ні щастя, ні грошей. Він помер у злиднях 8 серпня 1896 року від кровотечі легенів.

Новаторство Верлена-символіста

Що мається на увазі під музичністю творів Верлена?

Найхарактернішою рисою поезії Верлена є її музичність. Мається на увазі не просто милозвучність поезії, використання асонансу та алітерації. Верлен посилює враження від вірша не за рахунок змісту, а завдяки звучанню поезії як музичного твору. Музичність Верлена – це зовсім новий тип поетичного мислення, це створення нової, універсальної поетичної мови.

Спадкоємцем і послідовником Верлена щодо сприйняття світу в музичній гармонії був російський символіст Олександр Блок, який перейняв не лише зовнішні художні особливості поезій французького попередника, а й внутрішню мінорність інтонацій. О. Блок вважав, що “почуття неблагополуччя – музичне почуття”. На думку Верлена, поет впливає на читача не стільки на рівні свідомого, скільки інтуїтивно, бо музику митець носить у собі, в собі зберігає весь всесвітній хаос. Пропустивши усі пристрасті світу через свою буремну душу, поет приводить хаос до гармонії, бо тільки у поєднанні протилежних речей і виникає гармонія.

Наприклад, О. Блок так визначав призначення поета: по-перше, поет має звільнити звуки з їх рідної стихії, в якій вони перебувають. Розрізнені звуки – це уособлення хаосу. По-друге, митець приводить звуки в гармонію, дає їм форму. По-третє, привносить цю гармонію у світ. Мало вміти римувати слова, справжній митець з хаосу слів і звуків творить гармонію поезії. І митець тому і залишається самотнім і страждає від процесу творчості, бо “випробування сердець гармонією не є заняттям спокійним” (О. Блок).

Яким є ліричний герой поезій Верлена?

Назви поезій першої збірки “Сатурнічні поезії” символічні (“Меланхолія”, “Nevermore”, “Туга”, “Знемога”, “Марення”, “Тривога”, “Кошмар”) і визначають основні мотиви творчості Верлена. Ліричний герой поезій чутливий, самотній і замріяний. Він відчуває якусь космічну, невимовну тривогу, що таїться в глибинах його душі, що плаче сльозами, спорідненими з дощем в природі. Герой поезій не може знайти своє місце у всесвіті, подолати своєї зневіреності: “*Душа моя кричить від туги*”, “*Гнітить моє життя немилосердна змора, // Життям утомлена, пройнята жахом смерті // Моя душа...*». Страждання ліричного героя носять якийсь всесвітній, міфічний характер:

Із раю прогнаний, не так колись страждав
Наш праотець Адам, не так стогнав-ридав,

Як я стогну тепер з глибокої скорботи.

(«Тобі», перек. М. Лукаша)

Ліричний герой поезії «Меланхолія» (меланхолія – хворобливо-пригнічений стан, хандра) марить про чудові краї, шукає запашного раю, як і ліричний герой поезії «Moesta et errabunda» Бодлера. Цей рай пов'язаний зі спогадами дитинства, фантастичними видовищами (пави золотопері, зореокі пері). Важливо, що Верлен порушує класичну форму сонета (у використанні форми сонету в більшості поезій раннього періоду творчості відчувається вплив естетики парнасців), розподіляючи строфи таким чином: два терцети, потім два катрени, з порушенням класичного римування у катренах. Але при цьому не порушується співвідношення строф: теза – розвиток – антитеза – синтез (або зав'язка – розвиток -- кульмінація – розв'язка). Проілюструємо співвідношення строф у поезії “Меланхолія”. Теза: “Змалку в мою душу казка та запала..”; розвиток: “Я творив у думці запашні раї..”; антитеза: “Нині перейшов я той чарівний пруг..”; синтез: “Та мені не милі жінка симпатична, // Небагата рима і обачний друг!” Можливо, класична форма сонета порушується тому, що для Верлена є важливим повніше висловити антитезу, використовуючи ще один рядок у катрені, не обмежуючи себе терцетом, і тим самим точніше пояснивши суть відходу від марень і мрій про раї через усвідомленні контрасту у житті між “практичним” і “злудою фантастичною”. Стан меланхолії переданий саме в катренах: оточує “буднів сірий струг”, “тьмариться уяви гра маєстатична”. Симпатії ліричного героя висловлені в останньому катрені, якщо дослідити думку “від зворотнього”: милі ліричному героєві багата рима і необачний друг, який може розвіяти стан меланхолії або хоча б розділити його з другом.

І в поезії “*Nevermore*” (англ. -- “ніколи більше”) панує стан меланхолії в природі та в душі ліричного героя: дрозди напівсонні, вітри журяться, ниє серце героя, навіть закоханість лише додає смутку, бо події, зображені в поезії, – лише згадка про кохання, лише минуле. А натомість залишається самотність і млявість.

О спогади, мовчіть!.. У млявому осонні
До вирію дрозди летіли напівсонні,
А з лісу, що жарів в осінньому вісоні,
Журилися вітрів фаготи унісонні.

Верлен створює надзвичайний ефект музичності поезії, передаючи стан меланхолії через одноманітно-мляву мелодію в природі. Римування у першому катрені: осонні – напівсонні – вісоні – унісонні (аааа); у другому: польовій – вітрової – із-під вій – твій (бббб). До того ж у вказаній строфі перекладу М.Лукаша відмічаємо наявність алітерації: повторення звуків “с”, “н”, “в” та асонансу: звуки “о”, “і”. Таке чергування наголошених голосних у рядках створює відчуття внутрішнього плачу в душі ліричного героя і в природі:

о – і – о – (і) – ((і) -- звучання в рядку останньої голосної римування)
і – о – (і)
і – і – і – о – (і)
і – о – о – (і)

У багатьох поезіях Верлена стан туги і самотності пов'язаний із осінню. Мабуть, осінь як пора року, що передує зимі, асоціюється із передчуттям смерті (зими в природі), безнадією, смутком (із опаданням листя). Трагізм у природі співпадає з настроєм ліричного героя. Вже в ранніх поезіях Верлена з'являється мотив сп'яніння (*“І серце, й ум немов у сні тремкім -- // Мішаються у захваті п'янкім...”*), який з'явиться в творчості А. Рембо як творчий акт осяяння і вираження свободи духу.

На відміну від ліричного героя поезій Бодлера, який веде двобій із собою і світом, відображаючи суть романтичного конфлікту – протиставлення ідеалу та дійсності—герой поезій Верлена вважає подібний двобій безглуздим: *“Минувся .. час... // Двобоїв ні про що...”* (“Дон Кіхотові”).

Як і в більшості поезій попередника Верлена, романтика-символіста Бодлера, назви віршів збірки «Сатурнічні поезії» є певним кодом, підказкою до розуміння змісту, до розшифрування символу, який створює поет за допомогою різноманітних художніх засобів. Наприклад, простежимо в поезії *«Кошмар»* використання Верленом принципу синестезії, а також об'єднання в межах одного вірша чотирьох стихій, що існують у світі. Поет об'єднує різноманітні відчуття людини, щоб передати динамізм оповіді: «буйно лине», «мчить за вітром», «негода завихрилася» – рух; «Плащ... лопотить // І тріпотить...», «Мов гримниця виграва» – звук; «Чорний вершник ...на червоному скакуні» – наявність кольору.

Через стихії, люті й лихі, природа постійно нагадує людині про свою вищість. Але в той же час у поезіях Верлена природа співзвучна стану душі ліричного героя. Люті стихій – це люті і гордіня людини, яка втратила гармонію у світі.

Природа теж до вас негречна
(В людей учитись почала), --

І як неслава вас шельмує
В своїй зятості лихій,
Так раз у раз анафемує
Неутоленна люті стихій.

(«Поторочі», перек. М. Лукаша)

Хоча в межах поезії «Кошмар» поєднані всі стихії, перевага надається вогню: «іскриться меч, кінь, немов огонь», «спалахує-згаса // Рушниць яса», «мов гримниця виграва». Присутні й інші стихії: гори і долини – земля; ріки бистроплинні – вода; наявність вітру, «крила, мов розіп'яті вітрила», «плащ лопотить і тріпотить» – повітря.

Можна відчути за допомогою натяків та певного навіювання змістів (сугестії), що йдеться про сон-кошмар, який поєднує червоний (експресивний, дратуючий) та чорний (передає в тексті відчуття страху) кольори. Ці кольори не тільки вказані у тексті поезії (чорний вершник на червоному скакуні), а й прочитуються «між рядків»: кошмарний сон зображує ніч (темрява, чорний колір), дивного войовничого рицаря, що несе загрозу (превалювання стихії вогню, червоного кольору). Верлен використовує імпресіоністичну манеру

письма, щоб передати жах від нічного кошмару. Головне в передачі подій – враження ліричного героя від дивного лицаря, а не опис зовнішності останнього. І враження ці пов'язані з вогнем, тобто загрозою, стихією, що знищує.

Кожна строфа поезії – експресивне, динамічне окреме речення, як кадри сну. Вони не завжди пов'язані між собою логічно, іноді виникає якесь несподіване порівняння або нанизується ланцюжок епітетів, щоб передати враження від побаченого:

Мов боривітрові крила,
Мов розіп'яті вітрила,
Що негода завихрила,
Плащ на вітрі лопотить
І тріпотить...

У поезіях Верлена події в природі співвідносні зі станом героя. Наприклад, у поезії «Туга»:

О перші любові, о серця юнь вразлива!..

Те все пройшло, сплило, немов весняна злива,
Невинний цвіт душі недовго золотів,
Із півночі життя хтось лютий налетів,
І впала враз зима – тяжка, глуха, нудьглива...

І от я гібію, самотній і сумний...

(Перек. М. Лукаша)

Злива в природі відповідає скороминучості почуттів, що уособлює собою плин води. Цвіт душі (кохання) проходить швидко, як золотіє цвіт у природі. Із потаємних куточків життя (людини), як з холодної лютої сторони в природі -- «хтось ... налетів». І впала зима (в природі і в душі) – «тяжка, глуха, нудьглива». Якщо зима сприймається саме так трагічно, зрозуміло, чому осінь для поета – пора невимовного смутку.

Яким чином створює Верлен «пейзажі душі»?

Верлен зображує символи, які одночасно пов'язані як зі станом душі людини, так і зі станом природи (створення «пейзажу душі»). Наприклад, у поезії «Соловей» назва підказує, що настроєвість вірша – сум і туга (потім підтверджуємо це текстом: «спогади сумні», «Жаль-ріка», спомин співає жалісно). Соловей і символізує собою тугу, жаль, сум, бо він щоразу бачить різних закоханих і, можливо, співає саме про те, що кохання минає (принаймні, про це співає Соловей у поезії Верлена).

Можна сказати, що автор використовує «другорядні» символи, які сугестивно впливають на створення головного: «...спомини непрохані, //Налетіли ви, мов пташки сполохані...» Маленькі пташки, що обсіли «серця кожному віть» (серце – «ознака» людини, віття належить до природи), «з гомоном і гамором», викликають певні асоціації, співвідносні зі станом людини. Суєта цих пташок не відповідає мелодійності і утаємниченості співу солов'я,

«примарному спокою» в природі. Виникає бажання захиститися від шуму, закритися віттям дерева, прикритися рукою від своїх думок-споминів, сполоханих і дивних, як маленькі пташки.

Віття із маленькими пташками, а також і серце дивляться в затон Жаль-ріки. Плин води уособлює собою скороминущість часу, життя, зображених в поезії подій. Вода «сумує», бо не може зупинитися. І спокій ріки примарний, бо в одну ріку не можна увійти двічі. І Жаль-ріка в поезії «знає» про це.

Туга ліричного героя і тужіння природи підсилюються використанням контрастних понять: радісно і болісно; гомони (назовні) і спомини (в душі, приховано); жалісно (тихо, сумно) і голосно. Мабуть, у літературі все ж таки більшість поезій про кохання сумне, трагічне, але тужіння Верлена-поета – всесвітній плач і людини, і природи про двоїстість світу, тому і птах закоханих співає не про вічність почуттів, а про їх швидкоплинність.

Як Верлен використовує звукопис для створення настроєвості поезії?

До збірки «Сатурнічні поезії» належить справжній шедевр імпресіоністичної лірики – вірш «**Осінь пісня**». Це яскравий приклад співвідносності звукопису та настроєвості твору. Конкретного, чіткого сюжету в поезії немає, головним є передача психологічного стану, що панує в осінній природі і в душі людини.

Порівняємо два переклади: Г. Кочура та М. Лукаша. Вже за назвою поезії розуміємо, що буде йтися про осінь, але в перекладі М. Лукаша це слово взагалі не зустрічається, в перекладі Кочура (крім назви) є одна підказка («струн осінніх»). У текстах обох перекладів передається не стільки об'єктивна присутність осені в природі, конкретні явища, скільки враження ліричного героя від осіннього смутку. Ознаки осені в поезії помічаємо: листопад, хлоп (листя), жовклий лист, природа плаче (осіннім дощем) – переклад М. Лукаша; пісні осінніх струн, вихровий вир, жовкле листя – переклад Г. Кочура. Але осінь у природі (відчуття зими) асоціюється з «осінню життя» людини (старістю, передчуттям смерті). Жовклий лист, який відірвався від дерева, падає у «серця глиб» (перек. Лукаша). Млосні пісні в природі торкаються серця і топлять його в журбі (перек. Кочура). Разом із поезією тремтить і ридає людина. Передача суб'єктивних вражень не є процесом однозначним, тому кольори «розлиті» в усій природі, замінені відтінками і напівтонами. Створюється «пейзаж душі».

У кожному з перекладів цієї поезії збережено використання Верленом принципу синестезії. В перекладі Г. Кочура наявність звуку, руху, кольору розподіляються таким чином: I строфа – превалювання звуку (пісні, голосіння); II строфа – з'являється колір (блідість, імла), рух (линуть), а також залишається звук (б'є годинник). Наявність звуку годинника не просто є дисонансом до «розмито-млявої» настроєвості твору. Це можливість почути звуки зовнішнього світу. Годинник виступає не просто символом часу як такого, це певний реальний показник минулості усього в світі, це наявність певної «вищої інстанції», яка має владу над життям людини; в поезії годинник є ознакою об'єктивного світу, що контрастує із суб'єктивністю вражень. III строфа – поєднання руху (вийду, вихор, крутить, жене, носить) і кольору (жовклий).

Одразу відмічаємо у цій строфі достатньо велику (зважаючи на обсяг кожної маленької строфи) кількість конкретних дієслів. У даному перекладі відбувається рух від наявності повного злиття об'єктивного і суб'єктивного (створення “пейзажу душі” в I строфі), через усвідомлення змін у зовнішньому світі (“б’є годинник” – II строфа) до відчуття героєм неможливості розділити “вихровий вир” осені і власне світосприйняття. Але фінал поезії “не фатальний”: разом із жовклим листям осінь крутить і жене ліричного героя, останній ще має можливість рухатися (превалювання руху в останній строфі), якщо вже не проявляти свою волю.

У перекладі М. Лукаша, на відміну від тексту Кочура, одразу відмічаємо наявність дієслів, пов'язаних з неконкретними, суб'єктивними діями: тремчу, ридаю, пригадаю, лину. В I і в II строфах відмічаємо превалювання звуку (ячать, плачу, ридаю). Відбувається зосередження ліричного героя здебільшого на внутрішньому суб'єктивному світі, наявність “внутрішньої мелодії”, внутрішнього звучання. Можливо, саме тому лише в III строфі з'являється поєднання руху (іду, з гір в долину, лину), кольору (бліду, жовклий лист), звуку (свист) і відчувається наявність трагічного фіналу для душі героя: рух “з гір в долину” – вниз; у безвість – відбувається рух без можливості повернення. Тому останнім відчуттям у перекладі Кочура є колір -- “носить мене з жовклим листям”, а в перекладі Лукаша останній рух (листя і душі) – “у безвість лину”.

Можемо зробити висновок, що вже в першій збірці своїх поезій Верлен (услід за Бодлером):

- ✓ використовує принцип синестезії;
- ✓ об'єднує в межах тексту всі стихії, в яких проявляє себе світ;
- ✓ розширює сугестивне значення слова, додаючи власні художні засоби виразності: музичність, створення «пейзажів душі» та імпресіоністичну манеру зображення.

Якими є основні мотиви поезій Верлена?

У поезії “***В серці і сльози, і біль...***” (у перекладі М. Драй-Хмари), що увійшла до збірки “Романси без слів”, зазначаються всі основні риси творчості Верлена. В даній поезії автор намагається оспівати “стан душі” ліричного героя. Створюється “пейзаж душі”, коли сльози у серці одночасні з плачем неба (дощем). І не зрозуміло, чи ліричний герой плаче, бо дощ у природі погіршує настрій, чи стан природи лише є відображенням туги героя. А можливо, все разом.

Кожна строфа на рівні прийому обрамлення завершує плин думки. Створюється враження, що думки рухаються “по колу”, зосереджуючись лише на внутрішньому розвиткові. Кожна строфа в закінченні першого і останнього рядка має однакове слово або словосполучення: I строфа – слово “біль”; II – словосполучення “зажурені звуки”; III – (біль, туга) “без причин”; IV – “горе”. Маємо певну градацію мотиву туги і страждання: біль – зажуреність – усвідомлення того, що навіть причини болю і туги знайти важко, від цієї невизначеності ліричному героєві ще гірше – “хворе” серце без причини – “чи не найбільше це горе”? Верлен, передаючи, як “пллються зажурені звуки”,

використовує алітерацію (звучання в перекладі звуків “л”, “н”, “с”). Таким чином він передає плач (героя і дощу), “всхлипи” (землі і серця, що в’яне від суму), а також монотонність звучання, що підсилює прийом обрамлення в межах строф. Розвитку сюжету як такого немає; думка, з якої починається поезія, її ж і завершує, все обертається навколо основного мотиву творчості Верлена – туги, самотності. В цієї туги немає причин, бо “ані зрад, ні провин”, але горе закралося в серце і не дає спокою (говоримо про *імпресіоністичну манеру зображення, поєднання об’єктивного (в природі) і суб’єктивного (в душі)*). У цій поезії співвідносні зміст і форма. За рахунок такої єдності створюється *песимістична настроєність твору* і розширюється основний мотив творчості поета.

Якою є настроєвість пізніх поезій Верлена?

Як змінюється світоглядна позиція автора?

Для творчості Бодлера, Верлена, Рембо характерним є зневажливе ставлення до Парижа – хмурого і “хворого” міста, що підсилює у поезіях декадентський умонастрій. Однак у пізніх збірках поезій Верлен все частіше звертається до Бога, вказуючи, що тепер він по-іншому сприймає світ:

Між злом і добром

Не бачу різниці...

(“Гнітять чорні сні”, перек. М. Лукаша)

Серце ліричного героя “прагне миру, миру й тишини” (“Вже нічого більше”). Це серце не перестає надіятися, що диво можливе: “Серце самотнє, ...відчайне і скорботнє, // Зваблене блудним вогнем надій...” (“І ще мовить”, перек. М. Лукаша). У зверненні до вищої сили ліричний герой поезій Верлена дуже обережний і лише натякає, що вчасно “двері перед ним не відчинилися”:

Стукав я – мені не відчинили

Тих дверей, сам бачиш ти, Христе,

І стіна відчуження росте...

(“І ще мовить”)

Герой уклінно сприймає покарання Бога, бо воля вищого Судді карати запекло:

Що це тут? Чистилище?

В пекло не вмістили ще?..

Ні, мабуть-таки, вже пекло,

Бо мордує так запекло...

(“Ох і зимно, й гаряче...”, перек. М. Лукаша)

У творах Рембо, наприклад, ліричний герой впевнений, що вже перебуває у пеклі на землі. Ліричний герой Верлена остаточно не визнає вищість зла в світі, тому, намагаючись зрозуміти Бога і страждання, тугу і біль сприймає як “просвітлення” духу:

Всі твої приниження –

До Христа наближення...

А тяжка твоя знемога –

То небес пересторога...

У вогні й морозі ти
Бога мушиш віднайти
(“Ох і зимно, й гаряче...”)

Верлен, якщо можна так сказати, більш застережливий і забобонний, ніж Бодлер і Рембо. Якщо останні використовували натуралістичні деталі для створення емоційних, експресивних творів (згадаємо “Падло” Бодлера, збірку “Сезон у пеклі” Рембо), то Верлен лише “філософствує” про “натуру”, але робить це з оглядом на внутрішню “інтелігентність”:

І не говорім про літературу –
К чорту всіх творців, к бісу видавців,
К лиху мудреців! Знаймо лиш натуру...
(“Якщо ти звелиш”, перек. М. Лукаша)

Естетичні погляди Верлена-символіста

Зневажливе ставлення до штучності літератури проявилось в поетичній декларації Верлена – вірші **“Поетичне мистецтво”**. Твір написаний разом із збіркою “Романси без слів”, але був надрукований лише у 1882 році й одразу став естетичним маніфестом символістів. “Поетичне мистецтво” – вірш іронічний, пародія на “Поетичне мистецтво” Н. Буало, теоретика класицизму XVII ст. З одного боку, Верлен полемізує з унормованістю класицизму (вимога ясності, точності в поезії), естетичними принципами парнасців (об’єктивізм, раціоналізм, риторичність). З другого боку, він проголошує власні естетичні принципи мистецтва. “Найперше – музика у слові”, поезія має бути “легкою” і плинути, як пісня, а не навантажувати читача “добором слів”. Проголошується творча свобода митця, що підкреслюється станом сп’яніння, творчого натхнення, коли митець інтуїтивно сплітає “невиразне й точне” в межах одного твору. Згадує Верлен і про осінь, бо саме ця пора року відповідала “мінорному ладу” поета.

Верлен-імпресіоніст приділяє увагу не інформаційності своїх творів, а передачі вражень, тому надає значення напівтонам і відтінкам. Бо лише так обережно можна поєднати “сурму і флейту” (протилежні речі в житті), “мрію й сон” (до речі, це можуть бути як контрастні явища, так і тотожні – мрія може бути сном, і навпаки. Можливо, Верлен навмисно завершує строфу об’єднанням, звичайно, неоднозначним і сугестивним, протилежних речей у світі.

“Ум жорстокий, нищий сміх”, про які згадує поет, не є ознакою його творчості, тому Верлен використовує розмовні інтонації, побутові деталі (“часник”), щоб віддалити знижені речі від “очей блакиті” в поезіях.

Поет вказує, що рима може бути зрадливою, якщо сліпо слідувати її розвиткові, відчувати тільки фальшивий “брязкіт”, а не мелодію в слові. Вірш, за Верленом, має надихати на пошуки нової блакиті, нової любові (цей настрій, ці пошуки мають бути природними, як вітерець, як запах м’яти і чебрець). “А решта все – література” з її умовністю та нормативністю. Таким чином, Верлен визначає власні мистецькі принципи: музичність, імпресіоністичну манеру зображення, створення “пейзажів душі”.

Поезія Верлена – сугестивна лірика, яка зображує духовну сферу людини, передає емоції та відтінки почуттів. Саме це і зближує творчість Верлена із символістами. В поезіях вже відмічаються несподівані утворення на рівні тропів, з'являється контрастність ситуацій, образів, якостей (“в шаленості тверезий”, “...Резеда пахтить так солодко, аж їдко” і т. д.), які у А. Рембо досягатимуть якісно нового рівня – створення “шокових стикувань”.

Таким чином, Верлен, використовуючи набутки своїх попередників, визначає власні мистецькі принципи:

- ✓ розширення сугестивного значення слова;
- ✓ використання принципу синестезії;
- ✓ об'єднання в межах тексту всіх стихій, в яких проявляє себе світ;
- ✓ формування нової універсальної поетичної мови, складовою якої є музичність (використання асонансів та алітерацій, звучання поезії як музичного твору);
- ✓ створення “пейзажів душі”;
- ✓ імпресіоністична манера зображення.

Артю́р Рембо (1854 – 1891)

Я ніколи не був християнином; я з роду тих, хто співає перед стратою; я не розумію законів; немає в мене моралі; я дикун...

А. Рембо

Геній Рембо, стрімкий та суперечливий, як комета, промайнув на обрії символізму, залишивши за собою зоряний слід, напрямок якого до кінця ще не розгаданий.

О. Мандельштам

Чомусь майже не дивує пересічного читача інформація про те, що видатний митець, який залишив помітний слід в історії літератури, пішов з життя не доживши навіть до 40 років. Влучно пояснюємо собі створення незвичайних новаторських творів за порівняно нетривале життя обдарованістю поета в поєднанні з складною долею, неконтрольованим характером, ризикованістю, буремністю. Всього 37 років відвела доля таким неперевершеним майстрам літературного слова, як Д. Г. Байрон, О. Пушкін, А. Рембо. Та навіть порівняно з Байроном і Пушкіним, можна говорити про творчий феномен цього “ангела і демона” одночасно, за влучним визначенням П. Верлена, бо лише три роки свого життя (з 17 до 20 років) Рембо віддав мистецтву.

Він був надзвичайно обдарованим поетом, свавільним і агресивним, людиною здібною, але неврівноваженою; все його життя – це шалена авантюра, як у сфері творчості, так і в особистому житті.

Рембо – це “брутальний випадок” в історії європейської поезії. З юнацьким максималізмом він увірвався в літературу і став предтечею

бунтівних авангардистів ХХ ст. Без творчого доробку Рембо не було б поетичної революції Г. Аполлінера, французьких сюрреалістів.

Жан-Нікола-Артюр Рембо народився 20 жовтня 1854 року в глухому містечку Шарлевіль, в Арденнах (у північно-східній Франції, неподалік від бельгійського кордону), за словами самого поета, “найідіотськішому з усіх провінційних міст”. Батько поета, військовий, у 1860 році покинув сім'ю, в якій, крім Артюра, було ще троє дітей. Взаємини з матір'ю були напруженими, бо їй не подобалося захоплення хлопця поезією.

Рембо без застереження можна назвати “шарлевільським вундеркіндом”. Вже у школі він привернув увагу вчителів та однокласників своєю обдарованістю та надзвичайними здібностями. Він був одним з найкращих учнів. Вже з шести-семи років почав писати прозою, а потім віршами. У п'ятнадцять років він пише вірші латиною, за один з них був удостоєний першої премії на академічному конкурсі. У січні 1870 року журнал “La Revue pour tous” надрукував вірш французькою мовою “Новорічні подарунки сиріт”. У цьому ж році до Шарлевіля приїжджає молодий викладач риторики Жорж Ізамбар, який надзвичайно вплинув на формування естетичних смаків юнака. Ізамбар долучив Рембо до творчості Ф. Рабле, В. Гюго, Т. де Банвіля, а також познайомив свого учня з молодим поетом Полем Демені.

Рембо ненавидів провінційне містечко, де народився і жив, чотири рази він намагався втекти з дому. А пізніше ця ненависть поширилася і на Францію, і навіть на Європу, яку Рембо вважав старою і маленькою. Бажання подорожувати таки здійснилося. У 1871 році він надсилає листа зі своїми поезіями Полю Верлену, який запрошує його до себе. А невдовзі Верлен і Рембо вирушають з Парижа на пошуки нових вражень до Бельгії, а потім до Лондона. Цілий рік вони подорожували разом Європою.

Період з 1871 по 1873 рік – це період дивної та емоційної творчості Рембо. Він проголошує поета “викрадачем вогню”, схожим на Прометея. Митець має бути віщуном і провидцем, йти попереду людства. У листі поетові П. Демені від 25 травня 1871 року Рембо так визначав роль поета: поет стає “найхворішим, найзлочиннішим, найпроклятішим серед усіх – і найученішим. Бо він досяг невідомого і, втрачаючи глузд, перестає розуміти свої видіння, -- він їх побачив! І нехай він згорить під час свого зльоту від нечуваних і несказаних речей: прийдуть нові жахаючі трудівники; вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!”

За життя Рембо опублікував лише кілька поезій та випустив книгу віршів у прозі “Сезон у пеклі” (1873), яка була написана під час жахливої душевної кризи після розриву з Верленом. Але навіть ця єдина збірка, що вийшла малим накладом (500 примірників), залишилася на складі. Існувала легенда, що Рембо сам знищив весь наклад, і лише через кілька десятиліть ці дивні книжки випадково знайшли. Перше повне видання творів Рембо було здійснено лише у 1946 році.

Після 20 років Рембо не написав жодного поетичного рядка. Він кидався від однієї авантюри до іншої. Нарешті поїхав на Схід, працював торговим агентом в Африці, Сомалі, Ефіопії. Важкохворий, він повернувся до

Франції. Лікарі встановили діагноз -- саркома правого коліна, внаслідок чого ногу було ампутовано. Помер Рембо у марсельській лікарні 10 листопада 1891 року.

Перекладали твори Рембо українською мовою Ю. Клен, В. Бобинський (це були швидше переспіви, насичені українським колоритом), М. Терещенко, Г. Кочур, М. Лукаш, Д. Павличко, Г. Латник, В. Стус та інші.

Незважаючи на невеликий поетичний доробок (близько 60 поезій та дві збірки віршів у прозі – “Осяяння” і “Сезон у пеклі”), творчість Рембо поділяється на три періоди:

- I період – поезії до 1871 року;
- II період – 1871 – поч. 1872 р.;
- III період – 1872 – 1873 рр.

Що особливого відмічаємо в ранніх поезіях Рембо?

Для *першого періоду* характерним є наслідування авторитетів (наприклад, Ф. Війона, В. Гюго, Ш. Бодлера). Але вже з'являється і щось своє: надмір енергії та буяння сил ліричного героя, язичницька чуттєвість, що і було засвідчено у поезії **“Відчуття”** як перехід на позиції символізму. Ця поезія складається з двох поширених речень, що підкреслюють уповільненість, розміреність плину думок ліричного героя, передають стан спокою цього “волоцюги”, блукальця-мандрівника. Складається враження, що ліричний герой перебуває в абсолютній гармонії з собою і зі світом, бо весь світ він зосереджує у своїй душі.

Для Рембо є характерним сприйняття природи як живої істоти, зрозуміти стан і настрій якої можна лише віддавшись власним відчуттям. На глибинному, підсвідомому рівні відбувається пошук відповідностей між речами та явищами (на чому наголошував Бодлер), а також усвідомлення ліричним героєм свого “Я”. Поступово поет буде ускладнювати глибинну систему відповідностей (у поезії “Голосівки”, у віршах в прозі).

“Гармонія відтінків і звуків символізує гармонію душ і світів” (Шарль Моріс). У поезії “Відчуття” відбувається поєднання звуку, кольору, запаху, що переходить у відчуття ліричним героєм *душі світу*. Піднесений настрій, позитивні відчуття ліричного героя передає блакитний *колір*, що з'являється вже у першому рядку; відчувається свіжість у природі (*приємний запах*); внутрішній стан мандрівника настільки співпадає із звучанням у природі, що герой “мовчить собі”, а внутрішня музика (*звук*) відчувається в його душі. Гармонія в душі героя підтверджується наявністю гармонії в природі, присутності в тексті стихій: “стежками йтиму я”, “відчує ... піль... нога моя” (*земля*); “відчую свіжість”, “Я вітру голову дозволю овівати” (*повітря*). Друга строфа переводить відчуття на рівень більш глибинного сприйняття оточуючого (не просто перелік всього, що є навколо, як у першій строфі: стежки, стерня, трави, вітер), а спорідненість думок, зажуреність у себе, злиття з природою. “В душі безмежної любові припливи” (*рух води – рух почуттів*); ці почуття безмежні, як і світ навколо, бо безмежна душа героя. Зазначимо, що

людина вимірюється в поезії символістів “не з ніг до голови, а від голови до неба”. А хіба є межі у неба?

Логічною є присутність у поезії і четвертої найсильнішої стихії в природі та в душі героя. Мандруючи “все далі й далі” стежками своєї душі, ліричний герой щасливий від своєї єдності з Природою. Це відчуття нагадує “вогонь кохання”, пристрасть.

Цей маленький вірш надзвичайно насичений і з художнього погляду: використання епітетів (“блакитні вечори”, “безмежна любов”), порівняння (“піду з Природою, немов із жінкою щасливий”), символів.

Важливим є те, що у творах раннього періоду творчості поет шукає власні художні засоби поетичної виразності, які будуть використовуватися у поезіях наступних двох періодів: *превалювання елементів дії; зниженість, прозаїчність образів; розмовність інтонацій; використання натуралістичних деталей; багатозначність недомовлених речень.*

Яким був шлях формування власних естетичних принципів Рембо?

Якщо перший період творчості Рембо був визначений наслідуванням авторитетів, то другий характеризується встановленням власних мистецьких принципів. Іноді це виражалося у надто екстравагантних поетичних суперечках. Так, наприклад, у поезії “***Що поетові кажуть про квіти***”, яка має посвяту: “Панові Теодору де Банвілю”, Рембо не розмірковує про квіти як про предмет поезії, а робить їх каталізатором “вартості” поетичного мистецтва парнасців (представником яких був Т. де Банвіль) і нового мистецтва, не обмеженого старими канонами. Звучить подібне звернення до авторитетного і уславленого поета з вуст 17-річного юнака досить образливо:

Лілея ж п’є гидотну синь

Побожної твоєї Прози!

(Перек. М. Москаленка)

Парнасці в своєму бажанні втекти від буденності життя надавали величезного значення формальним поетичним досягненням. Рембо зухвало висміює їхнє бажання досягти ідеальної форми в мистецтві:

Бо, дорогий, Мистецтва Дар

Не в тому – вір мені, їй –право! –

Щоб Евкаліпт прийняв тягар

Гекзаметричного удава

На думку Рембо, поет не мусить шукати “резону” в мистецтві (можна згадати передмову О. Вайльда до роману “Портрет Доріана Грея”: “Будь-яке мистецтво не дає жодної користі”).

Поете! Всяк резон у нас, --

Затям, -- смішний і безпардонний!..

Справжній поет не соромиться передавати те, що відчуває інтуїтивно, навіть може доходити до крайнощів у своїх осяяннях (“вдихнути істерії”). І від такої відвертості читач має плакати сльозами очищення, “чистішими, ніж сльоза Марії”.

Характерними для цієї поезії Рембо є вульгарна розмовність інтонацій, навмисна зниженість метафор (“Найяскравіший з мотилів // Іспорожнивсь на Маргаритку...”), “кодло нищих Незабудок”), а також багатозначність недомовлених речень, які наводять на думку, що образливих слів не сказано набагато більше, ніж висловлено у цій брутальній поезії.

Ще Бодлер у пошуках нових принципів мистецтва засвідчив наявність глибинних відповідностей між речами та явищами. Це проявилось у використанні принципу синестезії. Рембо спробував співвіднести звук і колір у поезії *“Голосівки”*. Цей твір викликав величезну кількість тлумачень і привернув до автора увагу читачів та критики.

Звичайно, такі відповідності дуже суб’єктивні. Поезія побудована як низка асоціацій ліричного героя. Недаремно Рембо зізнається, що він «фіксував запаморочення», пояснював свої «магічні софізми за допомогою галюцінації слів!». Робота над пошуком відповідностей між голосними і кольором тривала і у віршах в прозі збірки «Сезон у пеклі», коли загальний умонастрій та тематика поезій змінилися. Але цікавим є зіставлення двох текстів Рембо, що дозволить вийти на авторську концепцію в поезії «Голосівки».

«Я винайшов колір голосних! – «А» – чорне, «Е» – біле, «І» – червоне, «О» – синє, «У» – зелене. – Я погодив форму і плин кожної приголосної і тишив себе надією за допомогою інстинктивних ритмів винайти таке поетичне слово, яке рано чи пізно буде приступне всім почуттям» (*«Марення» – «Алхімія слова», перек. В. Ткаченка*).

Тобто Рембо мріє про злиття звуку, кольору, можливо, і запаху в межах універсального слова. Це не просто відчуття «інстинктивних ритмів», це дійсно «галюцінації слів», фіксація запаморочень. Однак в поезії «Голосівки» суб’єктивний пошук відповідностей є процесом логічним. Мабуть, не випадковим є і звернення до розуму у продовженні згаданого вірша в прозі: «І нарешті – о щастя, о розуме! – Я розігнав на небі чорну блакить і став золотою іскрою світла природи». «Золота іскра світла», якою відчуває себе поет, можливо, є відчуттям, спорідненим осяянню, таємничому вогню, який Поет дарує людям, подібно до Прометея. Щодо поєднання чорноти і блакиті з’ясуємо при дальшому аналізі поезії «Голосівки».

У цитованому вірші в прозі збережена послідовність голосних у французькому алфавіті. В поезії «Голосівки» ця послідовність порушена: літера «О» має передувати «У». Але, мабуть, зміна не випадкова. Завершує перелік голосних «Омега»; згадаємо вислів «від альфи до омеги», тобто відбувається рух від початку до кінця, від земного (мухи, смітники, суєта) до вищого (“неземна Сурма”, “блиск його фіалкових Очей”). Рух колірних асоціацій відбувається поступово і пов’язує набагато складніші речі в поезії, ніж просто «початок – кінець», «землю—небо».

«А» – літера, з якої починається алфавіт. Для того щоб її вимовити, достатньо просто відкрити рота, не докладаючи надмірних зусиль. Асоціації літери з чорним кольором, можливо, натяк на перебування свідомості у «темряві початку» світу. Початок будь-якого життя (і світу як такого) пов’язаний із темрявою небуття. Не безладдя чи хаосу, бо хаос не завжди

асоціюється з безладдям (що намагалися довести при розмові про музичність П. Верлена). Але наявність корсету мух, смітників, дзижчання торопленого викликає негативні асоціації з чимось брудним, огидним, неестетичним.

«Е» – поглиблює контраст білого з попереднім чорним кольором (літери «А»). Це ранок життя, поки що «тремтіння незбагненне», але вже «біла мла», вже чистота і ледь відчутна таємниця чогось, що на початку життя усвідомити не можна. Відчувається легкість (перевага стихії повітря) створеного образу, потяг до чогось надземного («шатра», «списи льодовиків», «випарів тремтіння»).

«І» – якщо рух асоціацій пов'язати з етапами життя людини, то це молодість, бо усі перелічені асоціації є ознаками людськими: прекрасні уста, шаленство, сп'яніле каяття, нестримний гнів. Є наявність певного «двобою» з собою і зі світом, про який говорив Бодлер: гнів (що є гріхом) і каяття, але каяття сп'яніле, ніби в запамороченні; кидання з однієї крайності в іншу. Але асоціативний ряд: пурпур, кров, шаленство, сп'яніння (те, що розігриває тіло), гнів (те, що запалює душу) – пов'язаний зі стихією вогню, стихією зрілого усвідомлення того, що відбувається.

«У» – зрілий етап розвитку (людини чи Всесвіту взагалі). Якщо з іншими літерами асоціації були вміщені в два рядки, то зелений колір літери «У» готує нас до переходу до останнього етапу, до зустрічі з Вищим. Щоб розтягти очікування незбагненого, зустріч з таємничим, пошук асоціацій вміщений в форму терцета. Підтвердженням зрілості будуть «жмури на морях» (в природі), як «зморшок мудрий спокій» (в людини), спокій пасовищ (вже не чорне метушіння «А»), а також наявність «божественної глибини» (мудрості, усвідомлення наявності вищої сили, яка керує світом і людиною).

«О» – завершення життя як логічне завершення світобудови, вищість над усім Бога. Синій колір – колір неба, неземної Сурми, безмовного простору Світів, Мовчання Янголів. Дивним є існування «скреготу гострого», «безмовного простору» при наявності звуку Сурми. Але Сурма неземна, тому звучить у душі, у просторі, де «блиск його фіалкових Очей». Не слово «його», а «Очі» пишуться в перекладі з великої літери. Не Бог як такий асоціюється із кольором небесної блакиті, а Очі Бога, які бачать все і уособлюють собою блакить неба (безодня космосу може бути і чорно-блакитною в віршах у прозі, цю блакить пронизує «іскра світла» – божественне осяяння поета). «Омега» як ознака цього етапу розвитку і синього кольору є символом повноти і завершеності, досконалості, логічності світу.

Послідовність голосних у поезії відтворює рух від народження до смерті, від небуття, бруду до гармонії Всесвіту (*смітники – тремтіння незбагненне – шалене, сп'яніле каяття – божественна глибина – фіалкові Очі Бога*), вибудовуючи асоціації у логічний розвиток Космосу.

У поезії діє принцип синестезії: дзижчання мух, Сурма – наявність звуку; кружляння, тремтіння випарів, крові струм – рух; наявність кольорових асоціацій, закріплених за літерами.

Поезія написана у формі сонета, хоча Рембо відкидає стриманість форми, чіткість ритму, строгість теми. Асоціації ліричного героя, пов'язані з пошуком

відповідностей між звуком і кольором, розрізнені лише на перший погляд. Можна знайти певні логічні аналогії. Наприклад, контрастність: чорний (духовна смерть) – білий (вічне буття, чистота), червоний (пристрасть) – зелений (спокій). Кожен колір асоціативно можна закріпити за однією з чотирьох стихій, в яких проявляє себе світ: чорний, зелений – земля (до речі, якщо враховувати попередні тлумачення кольорів за принципом контрасту, то смерть і спокій іноді семантично поєднуються: “заспокоїтися”, досягти спокою, тобто померти); білий – повітря; червоний – вогонь, синій – вода, а може, і небо (далі при аналізі поезії «П’яний корабель» з’ясуємо, що Рембо співвідносить простір моря і неба, «перевертає світ»). Ще раз наголошуємо, що дані асоціації суб’єктивні. Наприклад, синій колір може асоціюватися і з стихією води, і повітря (небесного). Але і стихія моря, океану (води), і неба (повітря) є стихіями вільними, чистими. Тобто на рівні пошуку глибинних відповідностей можливі і такі асоціації, бо все у світі взаємопов’язано і проявляє себе в контрастах. Можливо, форма сонета обрана не випадково, бо сонет розв’язує опозицію «теза – антитеза» через «синтез», об’єднання протилежних начал. Тобто у поезії «Голосівки» відображена багатогранність буття загалом і потяг людини до усвідомлення вищої Таїни світу, до пошуку сенсу буття.

Якими є основні мотиви зрілих поезій Рембо?

Яким є ліричний герой цих поезій?

До другого періоду творчості належить створення Рембо власної «теорії яснобачення». За цією теорією поет має розвинути свій внутрішній зір настільки, щоб побачити таємничі, незнані світи. Саме до цього етапу належать твори «Голосівки», «П’яний корабель».

Поезія «***П’яний корабель***» була написана у 1869 році, коли авторові було лише 15 років. Але Рембо повернувся до цього твору через два роки і дещо змінив. Ця поезія, як справжній символістський твір, викликає безліч тлумачень і насичена символами. Вже сама назва поезії вказує на наявність основного мотиву сп’яніння, який зустрічався і в творчості попередників Рембо -- Бодлера і Верлена. Ліричний герой поезії (що його й уособлює символічний самотній корабель у морі) відчуває «повільні ритми, ... п’янкіші од вина», і має «остов, що від води сп’янів», до того ж в морській стихії є “соків круговерть, хмільних і незбагнених”.

Що ж тоді означає мотив сп’яніння в поезіях символістів?

Тлумачення можуть бути різними. Наприклад, вино дозволяє побачити те, що ліричний герой не помічав в іншому стані; вино дає сміливість і сили прийняти певне рішення; вино затьмарює свідомість і зменшує біль від “лютого кохання” (в тексті поезії є натяк і на це), але, можливо, більш прийнятною є версія, що стан сп’яніння дає відчути ліричному героєві волю, звільняє його від умовностей. Можливо, умовна втрата кораблем (ліричним героєм) матросів та їхня загибель і є звільненням від умовностей світу. І тепер корабель “вирушив туди, куди хотів давно”.

Ліричний герой поезії, що асоціюється з самотнім кораблем, відпускає себе на волю і хоче досягнути “повільні ритми й шал у днину осяйну”, тобто пробудитися до “яснобачення” таємниць буття. Це пробудження “благословили шквали”. Але ліричний герой пройнятий жахом, навіть плаче від жорстокості світу. Осяяння, яке відчуває ліричний герой–корабель, дивовижне і містичне:

Я блискавицями роздерте небо знаю,
Прибої, течії, смеркання голубі,
Світанки, збуджені, мов голубині зграї,
І те, що може лиш примаритись тобі.

(Перек. В. Ткаченка)

Уже в одній строфі, як і в контексті всієї поезії, відмічається поєднання чотирьох стихій: вогонь – блискавиці; вода – прибої, течії; повітря – роздерте небо, а умовним островом-землею (“я, майже острівець”) є сам ліричний герой-корабель (згадаємо поезію “Альбатрос” Бодлера: стихію “земля” у просторі моря уособлює собою палуба корабля – єдине місце існування для матросів). Можна відмітити використання Рембо принципу синестезії не лише в контексті всієї поезії, а й в межах однієї строфи, ніби створення завершеної картинки-кадру, як у кінематографі.

Я снів і бачив сніг серед ночей зелених,
Цілунок на очах морів, і гладь ясну,
І соків круговерть, хмільних і незбагнених,
Співочих фосфорів пробудження від сну!

Зазначаємо наявність кольору (зелені ночі, фосфоричність); звуку (“співочих фосфорів пробудження”); руху (круговерть). Присутній певний контраст зовнішньої дії (герой спить) і внутрішнього стану (пробудження душі ліричного героя, інтуїтивне сприйняття світу). За допомогою використання принципу синестезії в межах всієї поезії, відчувається, що надприродна сила, яку уособлює водна стихія, є рухливою, різноколірною: вода зелена, смеркання голубі, фіалкові проміння, ночі зелені, сніп веселок розмаїтий, лазурові стада, руді затоки, червоний небокрай, ультрамаринове склепіння.

Композиційно твір поділений на кілька частин. Можна виділити зав’язку -- загибель матросів, корабель залишається без управління; розвиток дії – ліричний герой-корабель мандрує в просторі морської стихії; кульмінація – відчуття закинутості у світ Буденності, відчуття жаху життя; розв’язка -- прийняття рішення “поринути в потік”, не боятися досягнення таємниць світу, пошуку вищого сенсу буття.

Зіставлення ліричного героя поезії і корабля, що пережив загибель команди, не просто припущення читача. З 25 строф поезії 8 починаються займенником “я”; ще в 6 строфах цим займенником починається внутрішній рядок; у 8 строфах займенник “я” зустрічається в середині рядків; в одній строфі -- зустрічається у зміненому вигляді (“корпус мій”): 25 – (8 + 6 + 8 + 1). Тобто з 25 строф лише в двох немає натяку, що йдеться про ліричного героя. Використання займенника посилюється в той момент (в деяких строфах він вживається і кілька разів у різних позиціях: на початку строфи, в середині,

“прочитується” в конструкції речення), де відбувається умовна кульмінація (протиставлення героя світу морської стихії, усвідомлення себе приналежним до “висі”) і в фіналі, де ліричний герой робить певний вибір.

У середині поезії світ, в якому мандрує ліричний герой-корабель, дивним чином “перевертається”: “...Корабель пропащий, -- // Закинутий у вись етерну без птахів...”. Тобто корабель знаходиться у небі. Підтвердження саме такого світобачення є в останній частині збірки “Сезон у пеклі”, що належить до третього періоду творчості Рембо. “Часом я бачу в небесах безкраї береги... А вгорі – великий золотавий корабель, і різнобарвні його стяги тріпочуть на досвітнім вітерці. Я витворив усі ті святкування, і тріумфи, і драми. Я намагався створити нові зірки і квіти, новітню плоть, новітні мови. Здавалося, я осягнув понадприродну владу...” (“*Процання*”, перек. М. Москаленка).

Поезії Рембо другого періоду дійсно пронизані драматизмом, події часто відбуваються на межі життя і смерті. Вірш “П’яний корабель” відображає творчі і життєві пошуки самого Рембо. Осягаючи таємниці світу, поет творить нові зірки, нову плоть, мову, нові світи, які можуть бути не схожі на ті, що уявляють собі звичайні люди. Натякаючи на багатозначність тлумачень, на невизначеність містичних, символічних світів, існування яких відчуває ліричний герой поезії “П’яний корабель”, більшість явищ навколишнього світу існують у множині: простори містичні, соків круговерть, прибої, течії, смеркання голубі, сонця, небеса й заграви і т. д. Поет осягає “понадприродну владу”, є “вивідувачем одвічних” таємниць буття, і небеса для поета відкриті (як і для ліричного героя-корабля в поезії).

Архіпелаги зір та острови незнані

Я зрів, де небеса відкриті для плавців.

Відчувається, що море – величезна стихійна сила: “скажено хлюпали припливи океанські”, “заколот гігантський”, “бездонний океан”. Можливо, море виступає символом *життя*, людської *долі*. Але в тексті є ще один натяк на тлумачення символу моря: “А море – мученик у безбрежнім світі...” Можемо додати ще значення до розуміння морської стихії в поезії “П’яний корабель”: море – це *мистецтво*, *поезія*, *світ*, у якому знаходиться поет, але цей світ не прийнятний для людей звичайних. Тому ліричний герой протиставляє себе не просто Буденності, а й більш конкретним образам (наприклад, “солодким віршомазам”), які помічають лише “небесні сопляки та сонячний лишай”. У тексті є й натяк на те, що повільні ритми, які відчуває ліричний герой, “витворюють гірку любовну рябизну!”, героя “заціпило... від лютого кохання”, в безодню якого поринає герой-корабель. То, можливо, море – це *кохання*. Рембо навмисно ускладнює образно-символічну структуру поезії.

Як і в поезіях Бодлера, у творі “П’яний корабель” Рембо морська стихія поєднує “жах життя” та “екстаз життя”, потворне і прекрасне, високе і низьке. У поезії все надто містично, світ наповнений чудовиськами-потворами: буруни злі, немов актори драм античних; розлючені вали в звіриній істерії; гидотні обмілі серед рудих заток; пухлий мрець; ревище Мальштремів та Биків. Навіть звичайні речі виглядають казково: удави схожі на покручені гілки, обліплені комахами; казкові співучі риби і т. д. Надприродна сила, що оточує ліричного

героя, дійсно жахає своєю реальністю, бо має *очі*: “Цілунок на очах морів” (можливо, моря – це очі землі, якщо уявити просторове розміщення моря); є в поезії “око злих мостів”. Наявність очей підтверджує наявність розуму (злого, надприродного розуму в тій силі, що протиставлена ліричному героєві). І до того ж, саме очі “затягують” у свої глибини таїни і невичерпності. Попередник Рембо, Бодлер, проголосив, що зла в світі набагато більше, ніж добра. Морська стихія, в просторі якої опинився ліричний герой-корабель, позбавлена позитивних проявів, є надзвичайно злою і жорстокою: буруни злі, розлючені вали, злі схлипи (моря), жорстокі світання, злі мости.

У фіналі поезії ліричний герой, оточений злим світом, сутність якого він осягнув, робить висновок:

Доволі плакав я! Жорстокі всі світання,
Гіркі усі сонця й пекельний молодик:
Заціпило мені від лютого кохання.
Нехай тріщить мій кіль! Поринути в потік!

У цій строфі Рембо використовує поєднання несумісних явищ, щоб поглибити контраст між реальністю і мрією в душі ліричного героя: “жорстокі всі світання” (а мають приносити надії на новий день, радість пробудження); “гіркі усі сонця” (приносять тільки біль і розчарування, усі й завжди, скільки б не було сонць і просторів, існування яких відчуває ліричний герой); навіть молодик пекельний. Тоді не дивує читача, що і кохання у такому світі люте і призводить до трагедії (“тріщить кіль”). Єдине, що залишається героєві, – наважитися “поринути в потік”, позбутися страху перед новими зірками, новою плоттю, іншими світами.

На відміну від поезії “*Moesta et errabunda*” Бодлера, ліричний герой якої перебуває у пошуках раю, ліричний герой поезії “П’яний корабель” вже і не сподівається повернути рай. Він упевнений, що “бачив пекло”, і буде йому “по праву дано нести істину душею і тілом” (“*Прощання*”, перек. М. Москаленка).

Але наважившись “поринути в потік”, ліричний герой-корабель залишився ще більш розчарованим, бо усі пориви до високого безглузді: море виявляється холодною і брудною калюжею, “вуглий” корабель, мов мотиля весною// Пускає в присмерку засмучене хлоп’я”. Ліричний герой відмовляється від принижено-буденного життя, відмовляється боротися з силами природи (вогнями) і зі світом людей (прапорами).

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.

Хоча останній рядок можна було б розтлумачити інакше. Недаремно самотність корабля у просторі моря підсилена відсутністю вогнів (“І десять діб вогнів не бачив по ночах”). Як і в поезії Бодлера “Альбатрос”, де образ птаха-поета пов’язаний із найсильнішою стихією вогню, ліричний герой-корабель “плямований вогнистою дугою”, таким чином посвячений у таємниці містичного світу:

Ультрамаринове склепіння наді мною

Валилось, плавлячись у вирвах вогняних...

Не тільки для першого, але й для другого періоду творчості Рембо характерним є запозичення мотивів поезії Бодлера; наявність вульгарно-знижених образів, як у Війона. Наприклад, вже у Бодлера з'являється образ самотнього човна, що тоне у морі:

Здригаються в мені всі пристрасті човна,
Що тоне, потопає,
В котрім немає вже ні весел, ні стерна!

(*"Музика"*, перек. Д. Павличка)

У глибині моря, за Бодлером, залишаються "болінь вогні". Таке ж розчарування в усьому чекає і героя поезії "П'яний корабель" Рембо.

У поезії відбувається злиття об'єктивного і суб'єктивного. В суб'єктивному просторі поєднуються минуле, сучасне і майбутнє. Основною темою поезії є мандри і шукання ліричного героя у світі та в своїй уяві, тому можна виділити і два види конфлікту: зовнішній (між ліричним героєм і світом, кораблем і морем) і внутрішній (в душі ліричного героя відбувається боротьба і необхідно прийняти рішення).

У поезії "**Вороння**" (перек. В. Ткаченка) поєднується стан природи (білі поля (зима), смерть у природі) та світ людський ("краєвиди омертвілі" – смерть людей). На це "свято смерті" в тексті поезії злітаються ворони, як міфологічні провісники смерті, провідники з царства живих у царство померлих. Тому, можливо, ворони і спускаються з хмар, навіть не з віття на початку вірша. На "усіх" великих хмарах існує вороння, і злітати мають усі – так багато мертвих у дивній (символічній) країні смерті в поезії. Рембо використовує цікавий епітет – "ласкаві" ворони, бо вони виконують функцію майже янголів, переводячи померлих в інший світ. У I строфі відчутна мелодія якоїсь поминальної пісні, повільної і сумної ("спів довгих молитов"), на фоні якої тихо злітається "ласкаве" вороння. У II строфі сумне звучання пісні замінюється реальним звуком, з яким злітаються птахи "на шлях, обставлений хрестами".

Птахи, горлаті до нестями,
Ген гнізда гинуть од вітрів!

Можливо, це вітер від тієї кількості вороння (а значить, такої кількості померлих), яке злітається, а може, це вітер змін у суспільстві, що руйнує все в природі, людських долях, ламає і "людські гнізда". Але звук каркання втручається в людське життя даремно.

Щоночі каркай і щодня,
Похмуре чорне вороння!

Вороння вже не "ласкаве", як у I строфі, бо тепер воно є безпосереднім уособленням смерті. Воно має нагадувати людям "щоночі і щодня" про причини такого спустошення та омертвіння краю, про існування смерті взагалі. За допомогою алітерації створюється ефект відчуття звуку (каркання) величезної кількості воронів (звук "к") та наявності чорного кольору (велика кількість шиплячих, свистячих звуків).

"Велика згуба" (можливо, навіть не має значення особиста чи суспільна) "змусила лягти" у землю величезну кількість людей. Хоча є натяк на те, що

швидше трагедію викликала стороння неприродна для людей сила. Несподіваною для експресивної поезії Рембо є остання строфа вірша:

Але, святі, у вітті дуба
(То щогла вечорів п'янкх)
Лишіть вільшанок весняних
Для тих, кого велика згуба
У лісі, звідки не втекти,
У землю змусила лягти.

Віття дуба є щоглою п'янкх вечорів. Можливо, складно усвідомити таке порівняння, але треба враховувати міфологічне уявлення про світове дерево; мотив сп'яніння, що є характерним для творчості французьких символістів; декадентський умонастрій поезії взагалі. Святі мають залишити весняних вільшанок для тих, хто вже нікуди втекти не може з лісу померлих, з царства зими (смерті в природі). Констатується наявність примусового руху в поезії «зверху-вниз», від віття до землі, від життя (п'янкх вечорів) до смерті.

Зазначаємо, що для другого періоду творчості Рембо характерним є загальне відчуття трагізму життя в жорсткому світі. Поет продовжує пошуки власних мистецьких принципів: проголошення “теорії яснобачення” (“П'яний корабель”) та пошук універсальної поетичної мови (“Голосівки”). Поет використовує мотиви і образи, винайдені літературними попередниками, але іноді у розмовній формі критикує принципи старого мистецтва. Рембо використовує натуралістичні деталі, що було характерним і для поезій першого періоду (“Шукачки вошей”, “Венера Анадіомена”, “Ті, що сидять”, “Вечірня молитва” тощо). Натуралістичні деталі ще більш підкреслюють контраст між світом реальним і світом мрій та осяянь ліричного героя. Цей контраст буде поглиблений при створенні “шокових стикувань” у збірках “Осяяння”, “Сезон у пеклі”, що належать до третього періоду творчості поета.

Художні особливості віршів у прозі Рембо

Якою є тематика збірки “Осяяння”?

Яка роль поета-ясновидця у цій збірці?

Збірку “Осяяння” Рембо писав у 1872 -- 1873 рр. Вона була видана у 1886 р., про що поет, перебуваючи в Африці, навіть не здогадувався. Збірка задумана як щоденник ліричного героя, душа якого мандрує у сферу містичного і невідомого. Назва збірки може мати кілька тлумачень. *Осяяння* – це раптове прояснення свідомості, розуміння чогось прихованого; і натхнення, яке приходить раптово і несподівано; і освітлення (можливо, потаємних сфер душі поета); і безпосереднє значення слова “Illuminations” – ілюмінація (феєрверк світла, вогню). Зазначимо одразу, що в творах II і III періоду творчості Рембо з образами поета-ясновидця і пов'язана найсильніша стихія -- вогонь.

“Осяяння” Рембо – це ряд прозрінь-видінь, які треба сприймати як даність, не задаючи питання: чому? Ліричний герой (поет-ясновидець) створює світ за власним бажанням. *Немає причинності і мотивації, бо час як такий*

нічого не вартий, можуть співпадати мить і вічність; кінець світу наступає в той момент, коли читач закриває очі; можливе все, що поет може відчувати.

Для того щоб передати подібні видіння, Рембо обрав для своїх творів відповідну форму – *вірші у прозі*. Думка митця-“ясновидця” не обмежується римою, розподілом на рядки; натхнення “вищого гатунку” не визнає меж. Але, з другого боку, усе в світі має свою таємницю, а отже, є поезія. С. Малларме проголошував, що поезія в мові є всюди (“виняток становлять хіба що оголошення на стовбах і останні сторінки газет”); він вважав, що прози як такої не існує взагалі.

У чому новаторство Рембо-символіста?

Новаторство Рембо-символіста у тому, що в межах форми вірша в прозі, яка зустрічається вже і в Бодлера, поету вдалося винайти власні художні засоби виразності, свою універсальну мову. Зазначаємо одночасну присутність в поезіях усіх чотирьох стихій, використання принципу синестезії, об’єднання часу і простору в суб’єктивній площині. Це дозволяє Рембо створити в межах кожного вірша міні-модель світу, простежити логіку розвитку ситуації, явища, Всесвіту загалом. Цей розвиток не роз’яснений, але натяків достатньо, щоб осягнути суть. Часто вірші в прозі поділені на маленькі абзаци. Ці абзаци, ніби малюнки-кінокадри, кожен з яких є цілою історією; іноді ці “історії” створюють контрастні ситуації:

Я святий, я молюсь на терасі – наче мирна тварина, що пасеться – ген аж до Палестинського моря.

Я вчений у темному кріслі. Гілля і дощ стукають у вікно бібліотеки.

Я пішохід на великій дорозі в карликовому лісі...

(“Дитинство”, перек. Ю. Покальчука)

Завершеність і цілісність більшості абзацив відчувається не тільки інтуїтивно. В такому абзаци-реченні втілюється “весь світ”, що проявляється в стихіях: “Стежки круті. Пагорби вкриваються дроком. Повітря нерухоме. Як далеко птахи й джерела! Ще далі може бути тільки кінець світу” (“Дитинство”). Стежки, пагорби – наявність стихії землі; присутнє повітря; джерела (вода). Виходячи з розподілу стихій в поезіях другого періоду творчості Рембо, а також більшості віршів у прозі в збірці “Осяяння”, – ще далі може бути тільки стихія вогню (можливо, “кінець світу”), яка завершує творення Всесвіту, а іноді й нівелює існування трьох попередніх стихій (наприклад, у поезії “Морське”, про що йтиметься далі).

Або ще приклад поєднання в межах одного абзацу всіх стихій: “Трохи нижче – водостоки. По боках – нічого, крім густини земної. Може, провалля блакиті, колодязі вогню? Може, на цих площинах зустрічаються місяці й комети, моря й казки?” (“Дитинство”). Водостоки – наявність стихії води (колодязі і моря не можна однозначно віднести тільки до цієї стихії). Густина земна – наявність стихії землі. А далі в одному реченні умовно поєднуються всі стихії: “Може, провалля (земля) блакиті (небо), колодязі (вода) вогню?” У такому контексті далі дійсно мають “зустрічатися” стихії в просторі універсальному. Наприклад, моря (чи казки!), які й об’єднують гармонійно протилежності світу.

Що нового привніс поет у розвиток верлібру?

До справжніх шедеврів збірки “Осяяння” належить перша спроба у Франції написання поезії верлібром. І сталася ця подія задовго до того, як почав писати верлібром Г. Кан. Поезія в перекладах має кілька варіантів назв і тексту, але не можна її не впізнати.

Marine

Les chars d'argent et de cuivre –
Les proues d'acier et d'argent –
Battent l'écume, –
Soulevent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornieres immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la foret,—
Vers les futs de la jetee,
Dont l'angle est heurte par des tourbillons de lumiere.

Морське

Колісниці зі срібла й міді—
Носи кораблів зі сталі й срібла—
Збивають піну,—
Підіймають коріння чагарників.
Потоки пустищ
Та нескінченні вибої відпливів
Розбігаються колонами на захід
До стовпів лісу,
До дерев'яних упорів дамби,
Чиї кути чіпляють коловороти світла.
(Перек. В. Ткаченка)

Морской пейзаж

Из серебра и меди колесницы—
Стальные корабельные носы—
Взбивают пену,—
Прибрежные кусты качают.
Потоки ланд,
Гигантские промоины отлива,
Кругообразно тянутся к востоку,
К стволам лесной опушки,
К опорам дамб,
В чьи крепкие подкосы бьет круговертью свет.
(Перек. О. Ревіча)

Марина

Серебряные и медные колесницы—
Стальные и серебряные корабли—
Вздымают пену—
Вырывают с корнями кусты.
Зыбучие дюны
И колеи бурунов
Убегают кругами к востоку,
К столпам леса,--
К стволам мыса,--
К дамбе, размытой порывами света.

(Перек. Н. Стрижевської)

Створюючи багатогранні символи, Рембо використовує можливості та особливості самої французької мови. Семантика слів не просто в більшості випадків багатозначна, а іноді варіанти значень одного і того самого слова можуть бути абсолютно різні, майже протилежні. Поет-символіст Жан Мореас давав таке визначення французькій мові: “Французька мова – давня і нова одночасно -- ... багата і яскрава, ...що направляє слова прямо в ціль, як французькі лучники свої влучні стріли”.

У різних варіантах перекладу: “Marine” – “Морське” – “Морський пейзаж” -- “Марина” – зафіксовано головне (фр. *marine*, від лат. *marinus* – морський) – пейзаж, що зображує море. Вже згадувалося, що у символістських поезіях слово, винесене у заголовок, частіше не використовується у тексті, бо воно є підказкою для усвідомлення символів цього вірша.

Рембо є майстром “шокових стикувань”, і у цій поезії він з віртуозною майстерністю поєднав дві стихії: воду та сушу. Але не одразу, прочитавши поезію вперше, усвідомлюється, наскільки стисло і яскраво, враховуючи саме багатозначність французьких слів, зображено море. Відбувається навіювання певного змісту, море ще треба побачити, відчувати. Саме об’єднання і “переплетіння” стихій і створює море як таке.

Текст оригіналу та всі переклади відмічають в перших двох рядках наявність “колісниць-кораблів” (колісниця існують на суші, кораблі – на воді). А образ, що створюється завдяки такому об’єднанню – це *хвилі*, які існують і у просторі води, і у просторі суші (набігають на берег). Лише переклад О.Ревіча не зберігає повного переліку прикметників: срібні-мідні, сталеві-срібні (колісниця-кораблі, хвилі). Але саме ці метали й асоціації, пов’язані з ними, зустрічаються у збірці віршів у прозі “Осяяння”, до якої належить поезія “Marine”: “сталеві трави” (“Містичне”), “...мідь на осонні,-- я бачу розквітлу наперстянку на килимі, помережаному *сріблом*...” (“Квіти”).

Наявність світла, можливо, сонця, відмічається в останньому рядку. Тому всі перелічені метали-кольори – це відблиски хвиль, враження від них, залежно від того, в якій частині моря вони знаходяться (близько берега, на глибині, в світлі сонця чи без нього). Мідні (жовтогарячі) хвилі можуть бути при

наявності сонця, можливо, відблиск від жовтого піску недалеко від берега на сонці. Стальні хвилі – морська глибина, темна безодня. Можливо, срібний колір, який згадується двічі, – це момент об’єднання води і суші, хвилі, що на березі; її завершення – срібляста піна, що на межі води і суші.

Вода і суша в цьому контексті є певною бінарною опозицією, хоча не існують окремо, якщо мова йде про морську стихію, це постійне поєднання у світі протилежних речей (прояв філософського закону єдності і боротьби протилежних начал).

Якщо цей момент тлумачення усвідомлений, глибинний зміст поезії та натяки розкриваються поступово: явища, що належать протилежним стихіям, об’єднуються в одне та існують в одній площині: піна – кущі (чагарники); дюни (пустища) – буруни (відпливи); ліс – мис. Загалом море – це поєднання трьох стихій: суші, води і повітря (бо море (вода-суша) має існувати у якомусь повітряному просторі). В останніх рядках перекладів присутнє і реальне, “предметне” об’єднання стихій – дамба.

Якщо сприймати море як стихію вільну і спонтанну, то в перекладі О.Ревіча є неточність (порівняно з текстом оригіналу): “Прибрежные кусты качают”; в тексті поезії Рембо стихія діє рішучіше—“піднімає коріння чагарників” (пер. В. Ткаченка). У перекладі Н. Стрижевської ще більше посилюється те, що відбувається: «Вырывают с корнями кусты». “Качати” кущі – це відсутність руйнівного начала; “піднімати” – все ж таки ближче до оригіналу і є наявність зрушень в чомусь; “виривати” – робота грубої стихійної сили, наявність в морській стихії імпульсивності.

По-різному можна тлумачити рядок “Убегают кругами к востоку”. В оригіналі поезії та у вказаних російських перекладах – хвилі рухаються на *схід*. У перекладі В. Ткаченка – “Розбігаються колонами на *захід*”. Але це суттєвий момент для розуміння тексту поезії. Рембо не тільки ненавидів своє провінційне містечко Шарлевіль, а взагалі не сприймав Захід і вважав його причиною своїх нещасть. “Бачу, що причина моїх нещасть – запізне усвідомлення того, що живемо на Заході. Болота Заходу!” (“Неможливе”). Не випадково після повного відходу від поетичної творчості (після 1873 року) Рембо відпраївся на Схід, до мудрості і гармонії: “Я повертався на Схід, до мудрості первісної і вічної. Здається, це мрія...” (“Неможливе”).

Морська стихія тягнеться саме до Сходу, туди, де народжується Сонце, світло, вогонь (присутність четвертої стихії у поезії), найсильніша стихія, яка досить часто у Рембо пов’язана з водною стихією: “...Морська затока ...простирає скатертину...поміж набережними, де височать велетенські *ліхтарі*” (“Міста”); мандрівники везуть на кораблі “спокій і запаморочення, // До зливи *світла*” (“Рух”).

Можемо зробити певний висновок про відповідність трьох поданих перекладів оригіналу. Останній рядок вірша, що має завершувати і підтверджувати концепцію автора, є більш точним у перекладі В. Ткаченка (кут дамби наштовхується на потоки світла, тобто стихія землі (дамба в даному випадку) не є пасивною, сама йде назустріч, зливаючись зі світлом. Але у цьому перекладі враховані не всі основні текстові домінанти. Наприклад,

значення понять “Схід” – “Захід” в естетиці Рембо. Переклад О. Ревіча є майже точним відповідником до оригіналу з невеликим зміщенням акцентів (відсутність “срібла” у другому рядку вірша, “качають” кущі замість “піднімають” та “активність” світла в останньому рядку). Переклад Н.Стрижевської – літературно оброблений текст поезії Рембо із збереженням основних текстових доміант. Вказуємо, що текст у даному перекладі літературно оброблений, бо стихія моря наділена агресивністю, якої до такої міри немає в “Marine”. Але всі дослідники відмічали *експресивність, бунтарський дух* Рембо як символіста. І такий переклад має свої переваги, бо перекладач одночасно і є інтерпретатором тексту. Останній рядок у цьому перекладі: “К дамбе, размытой порывами света», можливо, є підказкою перекладача до усвідомлення концепції автора. У вірші у прозі “Мости” із збірки “Осяння” (у структурі збірки цей вірш у прозі XIV, а “Морське” – XXV) є такі рядки: “Вода – сіра й синя, широка, як морська затока. – Білий промінь з небесних висот знищує всю цю комедію”.

Як і в тексті “ Marine”, світло розмиває все навколо, засліплює те, що ми бачили раніше, переводить все, що зображувалося, на рівень ілюзії (можливо, “комедії” в контексті). Світло (промінь, який, можливо, і є “поривом світу”), вогонь знищує все, що ми бачили до того, а може, нічого й не було: ані води, ані суші – лише “комедія”. Відбувається втручання найсильнішої стихії вогню, під впливом якої і об’єднуються і одночасно нівелюються стихії води і землі. В фіналі поезії всі чотири стихії знов зливаються у всевітню гармонію чи у світовий хаос?

Чому ж так приваблює поетів морська стихія? О. Блок, цитуючи О. Пушкіна, говорив, що поет не даремно біжить “на берега пустынних волн”. Біля моря можна на самоті зібрати всі внутрішні сили та прилучитися до “рідного хаосу”, до початкової стихії. Вільна стихія моря, яка споріднена з хаосом, але, як стихія природня, підпорядковується всевітній гармонії, така ж чуттєва і спонтанна, як душа поета (особливо поета-символіста). Бодлер у поезії “Людина і море” визначив зв’язок із морською стихією так: “...Ти в розгортанні хвиль // Вбачаєш безмір свій, душевний шторм і штиль, // Не має дна твій дух...”(перек. Д. Павличка).

Завершуючи аналіз, важливо з’ясувати, чому саме верлібром написана поезія. Символізм є мистецьким напрямом раннього модернізму; саме модерністи надавали величезного значення формі твору (не просто проголошуючи єдність форми та змісту, а навіть віддаючи перевагу саме формі). Тому не випадково Рембо для передачі величної, вільної, спонтанної стихії моря використовує верлібр, діючи, подібно до В. Вітмена, “як діє сама природа”, бо в природі переважають неправильні ритми.

Яким чином використовує Рембо ефект “затемнення тексту”?

Для третього періоду творчості Рембо характерним є поєднання на всіх рівнях тексту несумісних понять, явищ, властивостей, тобто створення “шокових стикувань”: “неймовірно, навіть ганебно гарний”; “обіцянка...щастя невимовного, навіть нестерпного”; Принц і Геній “зникли... у первинному

здоров'ї", тобто померли ("Казка", перек. Ю. Покальчука); "кружляння прірв і зіткнення крижин із зорями" ("Варварське"). В одній з частин вірша в прозі "Життя" дивно поєднуються непоєднані ситуації. Ліричний герой на горіщі пізнав світ; у підвалі вивчив історію; у старому переході в Парижі вчився класичних наук. Завершується ця невелика частина твору короткими і місткими реченнями: "Я розмішував свою кров. Мій обов'язок вже з мене знято. Не треба більше над цим замислюватись. Я насправді вийшов з домовини, і геть усякі доручення". Якщо у творах I та II періодів творчості відмічається превалювання незакінчених (недомовлених) речень, то тепер він ставить крапку, тим самим досягаючи ще більшого ефекту "затемнення тексту". Це динамізує оповідь, відчувається експресивність висловлювання, значущість і багатозначність (сугестивність) слів у кожному маленькому реченні, але від цього не прояснюється зміст сказаного, і читач залишається у пошуках розгадки осяянь Рембо, у просторі невідомих таємниць. Особливо дивні та загадкові останні твори збірки "Осяяння". Наприклад, "Війна", "Геній".

У вірші в прозі "**Війна**" відчуваються мотиви, наявні з поезією В. Вітмена "Пісня про себе". Можливо, на творчість Рембо не стільки впливав американський поет-новатор, майстер верлібра і "затемнених" поезій, скільки американський трансценденталізм як філософська течія, що проголошувала тезу про те, що істину життя людина розуміє "трансцендентно", інтуїтивно, поза досвідом. Ця ідея виражалася у символічному світосприйнятті. Різницею між світосприйняттям трансценденталістів і французького символіста було те, що перші абсолютною нормою життя вважали добро, а Бодлер, Верлен, Рембо обстоювали думку про панування у світі зла. Для наочності порівняємо тексти В. Вітмена та Рембо:

Доки я з матері не вийшов, мене скеровували покоління,
Мій зародок в віках не барився, ніщо не могло його приспати.
Для нього космічні туманності згустилися в запліднену сферу...
Сили усі світові працювали невтомно, щоб вивершити мене і звеселити...
(В. Вітмен "Пісня про себе", ч. 44, перек. Л. Герасимчука)

"Дитиною коли був я, певні небеса загострили моє бачення: усі характери відбилися на моєму обличчі. Феномени зрушилися. –Тепер вічне відхилення миттєвостей і математична нескінченність гонять мене цим світом..."

(А. Рембо "Війна", перек. Ю. Покальчука)

**У чому, за Рембо, неоднозначність сприйняття образу митця-
"ясновидця" (за текстами віршів у прозі зі збірки "Осяяння")?**

Використання ефекту "затемнення тексту" яскраво проявилось в вірші в прозі "**Геній**". Прочитавши текст уперше, виникає питання: про кого йдеться? Хто може ховатися під визначенням "геній"? Поява генія – це таємниця природи. Рембо обстоює думку, що геній вище за розум, він не може забути свої осяяння і прозріння, які необхідні йому, як дихання, "це так само просто, як музична фраза". Які риси, якості і ознаки притаманні Генію, за Рембо? Геній – це зваба і сьогодення, він відчинив будинок для зим і літнього шуму, очистив їжу і напої. В ньому чарівність краєвидів і надлюдська насолода зупинок. Він --

це зваба, завтрашній день, міць і кохання, “чиє проходження, стоячи посеред люті і прикрощів, бачимо у буремному небі, у прапорах екстазу”. Вже мають виникати асоціації до слів “небо”, “екстаз” (релігійність). До речі, слово “геній” не вживається в тексті твору, воно замінено займенником “Він”, можливо, вже підказуючи певне тлумачення. Шукаємо асоціації далі: Він – це кохання, міра досконала, розум блискучий і непередбачуваний, це вічність; він любить нас усе нескінченне своє життя.

Хто ж може бути настільки досконалим, вічним, нескінченним?.. Але є речі, яких не може зробити Він. Наприклад, спуститися “до нас із неба”. Він просто є, і його кохають. Йому достатньо дихнути – і вже з’являється “жахлива швидкість у вдосконаленні форм і дії”. Якщо відповіді на питання: хто ж Він? – немає, то далі все стає зрозумілим і прозорим. Він – це безмір Всесвіту, “прадавні коліновклоніння і прикрощі підносяться при ньому”. Його “гордість значно добріша, аніж втрачені милосердя”. Він – це музика і світло! Останній абзац більше нагадує “затемнене” тлумачення розділу з Євангелія, ніж розмову про геніального митця: зростає рівень містичного, збільшуючи здивування читача; поєднується миттєве і вічне, об’єднуються всі стихії, в яких може “з’явитися” Він.

“Він знав нас усіх і всіх нас любив. Збережімо цю зимову ніч, від мису до мису, від безладного полюса до замку, від натовпу до піщаного берега, від поглядів, сил і почуттів, кличемо його і дивимось на нього, і його відштовхуємо, і під морськими приливами, і над сніговими пустелями йтимемо за з’явами його, за його подихами, його тілом, його світлом”.

Хто ж є нескінченним у часі і просторі, з’являється в усьому, любить всіх? Це -- Бог. Саме так сприймає автор митця – “ясновидця”, який, подібно до Бога, може проникати в усі сфери, світи і простори. Чи є щось неможливе для Бога, чи є щось неможливе для Генія, вічного і непередбачуваного? Єдине, що залишається додати, щоб підсилити враження від постаті самого Рембо, що митець ніколи не вірив у Бога.

Естетичні погляди Рембо (за текстами останньої збірки митця “Сезон у пеклі”)

Чому цю збірку називають “історією одного божевілля”?

За однією з версій, робота над збірками “Осяяння” і “Сезон у пеклі” тривала паралельно. Хоча поширеною є думка про створення збірки “Сезон у пеклі” після жахливого розриву з Верленом і ув’язнення останнього. Це єдина збірка, яку Рембо сам відправив до друку. Назва є символічною. Вже згадувалося, що на відміну від Бодлера, який намагається знайти хоча б умовний рай, Рембо впевнений, що вже перебуває у пеклі на землі. Він вже відчуває себе в домовині: “Життя суворе, просто здичавіння, -- підняти всохлою рукою віко домовини, лягти, задихнутись. Ні старості, ні небезпеки...”. ”Якщо перша збірка віршів у прозі називались “Осяяння”, то другу можна було б умовно назвати “Прозріння” (від осяяння). Бо коли збірка “Сезон у пеклі” все ж таки потрапила до читача, вона вразила не стільки експресивністю,

нервовістю, контрастністю образів, скільки наявністю *заперечення всіх осяянь і таємниць, які зображував Рембо в попередній збірці*. Цю збірку вважають *“історією одного божевілля”*.

Уже перший твір збірки *“Колись, скільки пригадаю...”* визначає, що Рембо постає проти того, що було висловлено в його творчості раніше, колишне сприйняття світу він вважає маренням і *“повертає навітки”*. Митець вважав, що йому вдалося зазирнути у надреальне, досягти глибин осяяння, і саме тому треба мовчати і не розголошувати таємниць: *«Але про це мовчатиму: поети та ясновидці будуть заздрити. Я в тисячу разів багатший, ото ж слід бути скупим, як море»* (*«Ніч у пеклі»*).

Яким є ліричний герой збірки “Сезон у пеклі”?

Ліричний герой цього твору замкнувся у ненависті до світу, *«наче дикий звір»*, вилучає *«зі своєї свідомості всяку людську надію»* і з огидою згадує про минуле, коли його життя було бенкетом. *«Колись, скільки пригадаю, моє життя було бенкетом, де відкривалося кожне серце і текли всякі-превсякі вина»*. Все, у що раніше вірив ліричний герой, виявляється гірким; він *«ображає»* навіть Красу, не вірить колишнім осяянням, коли *«відкривалося кожне серце»*, не шукає порятунку в забутті (від всякого вина). Дивною здається фраза: *«Я повстав проти справедливості»*. Спонтанний геній Рембо відчув *«дух епохи»*, напрямок руху думки майбутнього. Бо цю тезу зустрінемо і в експресіоніста Ф. Кафки, і в екзистенціаліста А. Камю. Ця думка матиме відмінність у тлумаченні, але суть залишиться правильною (хіба не в цьому *«божевілля генія»?*).

Якою загалом є настроєвість останніх творів митця?

Настрій кожного окремого твору і збірки загалом песимістичний, ліричний герой зневірений, проклятий, розгублений (але не сумний і замріяний, як у Верлена). Горе стає його божеством. Бо навіть в спробі *«одшукати ключ від колишнього бенкету»* (*«екстазу життя»*, за Бодлером, осяяння і натхнення, за Рембо), закликаючи вищу силу надати допомогу, ліричний герой чує голос демона, а не Бога. І цей демон вигукує жорстокі слова: *«Згинь з усією твоєю жадобою, і твоїм егоїзмом, і з усіма непрощеними гріхами»*. Саме для Сатани, *«сподіваючись якоїсь спізнілої малої капості»*, ліричний герой вириває і наважується оприлюднити *«кілька мерзенних аркушів із ... записника проклятого»*. Назви поезій збірки *«Сезон у пеклі»* символічні: *«Погана кров»*, *«Ніч у пеклі»*, *«Марення»*, *«Неможливе»*, *«Прощання»*. Ліричний герой відчуває себе майстром фантазмагорій, хоча нарешті *«повертає»* землю і небо на належне місце (на відміну від розподілу *«верх – низ»* у поезії *«П'яний корабель»* і творах збірки *«Осяяння»*): *«... Пекло, без сумніву, внизу, а небо – вгорі»*. Але при цьому в творах загострюються контрасти: *«Я зараз відслоню всі таємниці: смерть і народження, майбутнє і минуле, і сотворіння світу, і небуття»*.

Ускладнюється система *«шокових стикувань»*. Якщо в збірці *«Осяяння»* поєднання несумісних дивних понять, явищ відбувалося більшою мірою на

рівні словосполучення: «провалля блакиті», «колодязі вогню» («Дитинство»), «ганебно гарний геній», «щастя невимовне, нестерпне» («Казка»), то в збірці «Сезон у пеклі» «шокові стикування» створюються вже на рівні речень і ситуацій. «Наш корабель, що височить серед недвижного туману, верстає путь у гавань злиднів, у величезне місто з небесами, що їх плямують полум'я і твань»; «І я боюся зими, бо це пора комфорту» («Прощання») – на рівні речення. В вірші в прозі «Погана кров» створюються «шокові стикування» на рівні ситуації: «... Чийсь голос проймає моє крижане серце: «...Ти не знаєш, куди ти йдеш, ні чому ти йдеш. Скрізь заходь, відповідай на кожне питання. Тебе не вб'ють, навіть коли б ти був трупом». Уранці в мене був такий розгублений погляд і таке мертвотне обличчя, що ті, кого я зустрів, можливо, не бачили мене». Не ліричний герой в творі нікого не помічає, а його не помічають оточуючі. Можливо, він уявляє себе лише ілюзією світу, тому що так він себе і почуває: його не можна вбити, бо як можна боротися з химерами – лише не помічати їх. Збірка дійсно шокує і нашттовує на думку про «одне божевілля». І вкотре запевняє вдумливого читача, що проблеми будь-якої людини не в тому, що її оточує, а в тому, що відбувається в ній самій.

Рембо в своїй останній збірці поглиблює ефект «затемнення тексту».

«Ти хочеш, лицедію Сатано, розкласти мене своїми чарами. Благаю і молю! Удару вилами, хоч краплі полум'я!

О! Повернутись до життя! Дивитись на цю потворність! І це отрута, цілунок, проклятий сто сот разів! Моє безсилля, жорстокість світу! Мій Боже, зглянься і сховай мене, -- мені аж надто зле! – Я водночас і схований, і ні.

Разом із проклятим угору лине полум'я».

(«Ніч у пеклі», перек. М. Москаленка)

У поезіях другого періоду творчості, а також у збірці «Осяяння» із стихією вогню (полум'ям) безпосередньо пов'язаний поет; натхнення, осяяння поета – як божественне світло. Благання «удару вилами» – смерті, крові – єдино можливе полум'я, яке вже змінений ліричний герой збірки «Сезон у пеклі» може побачити і відтворити: краплі крові червоної, як вогонь, краплі полум'я (раніше натхнення, прозріння, тепер лише крові). Лише ціною життя можна зазирнути за межі невідомого.

Починається цей вірш у прозі із фрази «Я добряче ковтнув отрути... Як бурхає полум'я». Можливо, «повернутись до життя» означає очиститися від полум'я отрути полум'ям крові. Отрута проклята, розчарування в ній гнітить, як згадки про кохання, про цілунок, про «низку розкошів-безумств». Світ жорстокий, зла в ньому набагато більше, ніж добра, тому той, хто усвідомив жорстокість світу, ковтнув його отрути, вже безсилий. Ліричному героєві поезії надто зле. Бо від себе не сховатися і не втекти («Я водночас і схований, і ні»). Але поет залишається поетом. Нехай ціною життя, але навіть “проклятий” поет віддає небу осяяння своєї душі, вимовлене чи приховане, але яке є вогнем (полум'ям), світлом.

У віршах в прозі Рембо не лише залучає *всі стихії, використовує принцип синестезії*, а й *поєднує у суб'єктивному просторі минуле, сучасне і майбутнє*. Відбувається поєднання часу історичного, соціального та долі окремої людини.

«Ніколи не перестану бачити себе в цій минувшині... Ніколи не бачу себе в зібраннях Христа, ні в зібраннях володарів – Христових намісників». Але ліричний герой шукає себе у минулому, щоб відтворити своє нинішнє існування. «Ким я був у минулому столітті? Я себе відшукав тільки сьогодні». Висновком є усвідомлення, що незалежно від власного розуміння себе, людина рухається разом зі світом у майбутнє. «Світ рухається вперед! А чому б йому не обертатися?» В «магічному реалізмі» М.Булгакова, Г.Г. Маркеса час, дійсно, буде завмирати в суб'єктивному просторі або буде рухатися по колу. Рембо в момент осяяння, натхнення відчув, що це можливе, і, власне, *створив свій суб'єктивний час і простір твору*.

У збірці «Осяяння» Рембо проголошує свою свободу від світу та його умовностей: «Мій обов'язок вже з мене знято» («Життя»). А в збірці «Сезон у пеклі» простим і необхідним є наявність обов'язку: «В мене є свій обов'язок, я пишатимусь ним, як деякі пишються, відклавши його вбік» («Блискавка»). Цей обов'язок – звичайна людська праця. До речі, прозріння і пошуки вогню в душі закінчились для Рембо під східним сонцем, де він шукав пригод, працював торговим агентом, жадібно накопичував гроші і абсолютно забув про поетичне мистецтво:

«Я той, хто назвав себе і ангелом, і магом, я вільний від усякої моралі, -- на землю впав, покликаний шукати... Чи я одурений?... Нарешті, я проситиму пробачення за те, що годувався лжею. І в дорогу» («Прощання»). Можливо, в дорогу, до праці. Але суперечки в душі не втихають. Одразу поет сперечається сам із собою: «Праця – занадто легка як на мою гординю: зрадити світ було б надто короткою мукою». В останній частині збірки «Сезон у пеклі» Рембо доходить того ж висновку, що й Ш. Бодлер у “Confiteor митця”: “Споглядання прекрасного – це двобій, у яким митець ридає перед поразкою своєю” (Пер. І. Петровція). У Рембо це звучить так: “Духовна битва така ж нещадна, як і людське бойовище; та споглядати справедливість – розкіш, яку знає тільки Бог”. Недаремно, мабуть, Схід Рембо вважав частиною світу, де є гармонія і спокій, де людина наближається до розуміння істин життя у “спогляданні прекрасного”. Але будь-якій людині, навіть втаємниченому митцеві, досягнути істину буття до кінця неможливо, це розкіш, яка підвладна тільки справжньому Богові.

Для збірки “Сезон у пеклі” характерним є:

- ✓ філософське сприйняття світу;
- ✓ контрастність у зображенні подій та явищ;
- ✓ афористичність мови: “Мораль – це слабкість мозку” (“Марення” – “Алхімія слова”), “Доброта – сестра самої смерті” (“Прощання”);
- ✓ використання натуралістичних зображень: “Я знову бачу власну шкіру, поїдену чумою і брудом, кишіння черви у заростях волосся й під пахвами” (“Прощання”).

Ліричний герой поезій Рембо існує на межі життя і смерті, надії і безнадії; він постійно самотній, можливо, тому розлючений на весь світ. Герой поезій “постає проти справедливості”, хоча не припиняє поривань до досконалості: “Я

такий самотній, що готовий запропонувати будь-якому священному образу свої поривання до досконалості” (“Погана кров”).

Якою є постать Рембо в історії літературного символізму?

Рембо недаремно отримав славу “скандального поета”. Читачів шокувала експресивність висловлювань, думок, парадоксальність створених ситуацій. Поет ніби навмисно ламає логічний плин думки і робить можливими будь-які перетворення; все в світі: простір, час, стихії – можуть мінятися місцями.

Рембо не давав себе “приручити” нікому і нічому: ні Франції, ні Європі (“Найкраще – залишити цей материк, де бродить безум...”), ні умовностям життя, ні поетичним традиціям, називаючи відповідність усталеним нормам наявністю “певної руки”. “У мене ніколи не буде певної руки. А потім прирученість заводиться надто далеко” (“Погана кров”).

Навіть своє примирення з Богом в збірці “Сезон у пеклі” поет оточує такими контрастними ситуаціями, що слова про Бога звучать як знуцання над святинями. “Я порозумнішав. Світ добрий. Я благословлю життя. Любитиму своїх братів... Бог – моя сила, і я славлю Бога”. Насправді Рембо в усьому славив себе, як митця, як ясновидця, як Бога. І сам зізнавався, що це надзвичайна ступінь людської гордині. І якщо він визнає існування величезної кількості світів, то “пекл” у його “світовій системі” також багато. “Я міг би дістати власне пекло за гнів, і пекло за гординю, і пекло за любострасний шал – симфонію всіх пекл” (“Ніч у пеклі”). Шаленство творчості, яке пережив Рембо, не рятувало його від власних демонів: “Будь пильний, о мій дух! Шаленство – не рятунок”. Можна тільки здогадуватися, що побачив поет у момент осяяння за межею невідомого. Але він був впевнений, що бачив пекло (“Я вірю, що я в пеклі, отже, так воно і є”). Осяяння Рембо бентежать душу читачів, шокують, а значить, не залишають байдужими.

Для останнього, найскладнішого періоду творчості Рембо, що є кульмінаційним етапом розвитку французького символізму, притаманні такі основні риси:

- ✓ створення “шокових стикувань” на рівні словосполучення, речення, ситуації;
- ✓ використання ефекту “затемнення тексту”;
- ✓ поєднання у суб’єктивному просторі минулого, сучасного і майбутнього;
- ✓ використання принципу синестезії;
- ✓ загострення контрастів при використанні сугестивного значення слова.

Стефан Малларме (1842 – 1898)

У поезії завжди має бути загадка, і єдина мета літератури...
– натякнути на предмети.

С. Малларме

Творчість С. Малларме, на відміну від скандальної і шокуючої діяльності попередників-символістів, була апостольським служінням новій поезії, усвідомленням шляхів її розвитку і руху.

Малларме був удостоєний почесного титула “Короля поетів” після П. Верлена. Головною в поетичній спадщині митця є книга *“Вірші та проза”* (1893), що складалася з 65 віршів, кожен з яких був вартий багатьох томів. В вітальні поета можна було зустріти відомих письменників: П. Верлена, Е.Верхарна, Ж.- М. Ередіа, П. Валері, О. Вайльда, П. Клоделя, М. Метерлінка; художників – О. Ренуара, К. Мане, Е. Дега, П. Гогена; композитора К. Дебюссі. Кожне ім’я – це подія в розвитку мистецтва. І всі ці люди з захопленням слухали неперевершені монологи господаря – Стефана Малларме.

Поет народився 18 березня 1842 року в Парижі в сім’ї урядовця. Всі найближчі предки поета служили в Управлінні податків, тому саме таку династійну діяльність пророкували Стефану. Але у 21 рік юнак відмовляється від кар’єри урядовця і починає викладати англійську мову в ліцеях Турнона та Авіньона, а з 1871 року – в Парижі. Приблизно з 1862 року в пресі з’являються незвичайні вірші звичайного вчителя (перші поетичні спроби Малларме припадають ще на роки навчання в пансіонах і ліцеях). Поезії свідчать про вплив на творчість митця естетики парнасців. У 1866 році твори мало кому відомого автора надруковані в альманасі “Сучасний Парнас”, коли Малларме перебував під впливом творчості “авторитетів”. Ідеалом поета для нього був Ш.Бодлер. З захоплення творами Едгара По, особливо поезіями, почалося для Малларме вивчення англійської мови. Більшість поезій Е. По він пізніше переклав французькою. Поєднання таких різнорідних уподобань: творчості парнасця Т. де Банвіля, романтика-символіста Ш. Бодлера, майстра американської новели Е.По дали той дивовижний феномен шукача *Справжньої Книги* таємниць буття в царині мистецтва. Малларме був впевнений, що розгадку нескінченності Всесвіту можна узагальнити в універсальній Книзі. Цій ідеї поет віддав 30 років свого життя, усвідомлюючи, що ніколи не наважиться цю Книгу опублікувати.

У 70-ті роки в творчості Малларме відбувається перехід до символістської естетики. З 1880 року в квартирі поета проводяться “літературні вівторки”, які відвідують найвідоміші митці того часу. В 1885 році Малларме стає лідером і “учителем” великої групи молодих поетів, які були членами гуртка символістів. В колі людей мистецтва Малларме був надзвичайно популярний. Цьому сприяла стаття П. Верлена в книзі “Прокляті поети” та роман Ж.-К.Гюїсманса “Навпаки”, герой якого вважає Малларме своїм літературним кумиром. Саме діяльність Малларме сприяла тому, що “гурток символістів” виробив певний “набір” рис поезії, який використовували французькі символісти кінця століття. Малларме помер 9 вересня 1898 року, так і не дописавши своєї Книги.

Цей дивний поет не прагнув бути зрозумілим, навпаки, вчив своїх учнів створювати таємничі і затемнені вірші, хоча є в його творчому доробкові прозорі, звичайні поезії, зібрані в книгу “Вірші на потребу”. Найвідомішими творами поета є порівняно ранні поезії: “Квіти”, “Блакить”, “Дар поезії”,

“Морський вітер”; сонет “Лебідь”; поеми “Удача ніколи не скасує випадку”, “Іродіада”; еклога “Полуденний сон фавна”.

Слідом за А. Рембо, Малларме вважає, що поет – це людина, якій відкриваються таємниці буття. Як і Ш. Бодлер (щоденник митця – “Моє оголене серце”), Малларме усвідомлює, що від розкриття таємниці світу чутливе серце поета болить. Пізнання Істини не є процесом спокійним, що довів своїм життям П. Верлен. Як бачимо, основні мотиви творчості Малларме успадковані ним від попередників-символістів.

Якими є основні мотиви найвідоміших поезій митця?

Проаналізуємо, наприклад, одну з ранніх поезій “*Морський вітер*” (у перекладі М. Рильського). Поезія починається з думки ліричного героя “втекти відсіль”, бо від читання “всіх книжок” плоть смутилася. Герой заздрить птицям, які п’яніють на волі (в просторі води і повітря – шум хвиль, безкраї небеса). Ніщо не дає радості героєві: “ні давній сад, що розцвіта в очах” (може, це натхнення, можливість творити і мріяти); “ні погляд матері, закоханий і радий” (найсвятіша і найчистіша любов не заспокоює); ні “блиск самотньої лампади, що пада на папір...”. “Блиск лампади” асоціюється з релігійністю, “небесним” натхненням, що “пада на папір” – певний акт творчості, небесного осяяння, як у Рембо, коли поет дорівнюється до розуміння Бога і сам стає Богом-творцем. Але у Рембо “божественність” поета мала магічний характер, містичність “шокових стикувань”. Ліричний герой Малларме, з одного боку, шукає “забуття”, а з другого – ніби боїться “відірватися” від землі, відчути “простір”. Але цей простір обмежений: корабель, що гойдається й біліє, є якоюсь примарною мрією, але якщо згадати того самого “Альбатроса” Бодлера, палуба корабля в тексті поезії була єдиним притулком для матросів у просторі моря, а значить, обмеженням. Умовно кажучи, ліричний герой мріє про корабель у просторі моря, а не про море у просторі неба, Всесвіту і т. д. В поезії Бодлера “Альбатрос” моряки протиставлені птахові-поету, уособлюючи собою світ вульгарності, що знищує красу і мистецтво. В поезії Малларме серце поета має слухати “спів одважних моряків”, які органічно поєднані зі стихією моря, є її частиною і не поступаються сміливістю і силою.

Але поезія має назву “Морський вітер”, що свідчить про наявність не просто повітря, а стихійної, могутньої сили. Вітер – це свіжий подих надії на “забуття” в контексті поезії. Створюючи затемнені вірші, поет використовує принцип синестезії (шум хвиль – наявність звуку; білий корабель, темна буря – кольору; помаху руки – рух). Символістська поезія обов’язково має кілька “рівнів” тексту, охоплює всі сфери життя і діяльності людини, недаремно поети-символісти використовували в межах одного твору чотири стихії: шум хвиль, корабель гойдається в просторі моря – наявність *водної* стихії; безкраї небеса – *повітря*; блиск лампади – *вогонь*; тихі острови – *земля*.

Узагальнюючи основні мотиви і риси символістської поезії, Малларме використовує набутки своїх попередників-символістів. У поезії “Морський вітер” присутній мотив сп’яніння, який був характерний для творчості Бодлера, Верлена, Рембо; зустрічається мотив туги і самотності, як у Верлена (“блиск

самотньої лампади”, “...Ще тега, випивши... мрії”); пошук ліричним героєм сенсу буття – корабель у просторі моря (згадаємо “П’яний корабель” Рембо: людина-поет у просторі життя); експресивність створеної ситуації (шум хвиль, темні бурі), хоча Малларме “обережніший” у висловленні своїх думок, ніж Бодлер і Рембо. Можемо зробити висновок, що Малларме використовує сугестію, принцип синестезії, мелодійність, створюючи затемнені, “закодовані”, “дивні” поезії. Але іноді висновок у поезії не збігається з висновками Бодлера чи Рембо. Малларме ніби боїться бути надто різким, перебуває в пошукові досконалості і довершеного образу (залишаючись у цьому парнасцем). Предмети і речі, що належать реальності, поет намагається зробити загадковими і таємничими, і іноді ця таємничість штучна, враховуючи нелогічність висновку з точки зору естетичних поглядів перших французьких символістів. Затемнюючи зміст поезій, Малларме нагромаджує ланцюжок заплутаних підрядних речень та дієприслівникових зворотів, немовби не даючи “передихнути” свідомості читача від пошуку асоціацій:

Ще туга, випивши до дна жорстокі мрії,
Вбачає помахи далекої руки, --
І, може, щогли ці, високі і стрункі,
По морю пливучи назустріч темній бурі,
Нахиляться до тих, що в далині похмурій
Без щогли плавають...

Якими є естетичні погляди Малларме?

Яка роль у сприйнятті поезій відводиться читачеві?

Малларме сприймав мистецтво як нову релігію, як божество, якому треба поклонятися. Але при цьому читач має бути підготовленим до сприйняття поезії, у нього має бути бажання шукати таємниці в тексті. В символістських творах попередників Малларме символ є певним знаком, який через безліч спонтанних асоціацій може привести читача до правильного розуміння (нехай навіть на інтуїтивному рівні) тексту. А символи Малларме -- витвір “штучний”, поет не намагається об’єднати стихії, віднайти в світі відповідності і гармонію; він сам хоче творити цю “суб’єктивну” гармонію. Тому поезії Малларме іноді сприймаються навіть підготовленим читачем як ребуси-загадки, немовби перевіряючи глибину обізнаності і втаємниченості читача. Наприклад, у ранньому (але від цього не менш затемненому) творі ***“Дар поезії”*** автор не намагається поглибити зміст через поєднання всіх стихій, а лише надає перевагу одній стихії – вогню: “ударило світання”, “блакить невинна опалила”. Через те в тексті відчувається наявність внутрішнього “підтекстового” вибуху (як “внутрішня кровотеча”), в контексті – “Тріумф!”, але цей вибух ще треба відчути в дивно-багатозначному поєднанні кольорів: чорного, білого, червоного, золотого:

Крізь вікон аромат з одзолотілим склом,
Чорніючи, блідим, скривавленим крилом
У лампу ангельську ударило світання.
Тріумф!

(Перек. М. Москаленка)

У творі “Дар поезії” найголовнішою є відповідь на питання – що це за дар? Загадковим є вже перший рядок вірша: “Тобі мій дар: дитя нічної Ідумеї!” Ідумея – це область на півдні Палестини, з нею пов’язана біблійна історія про царя Ірода та Іродіаду. В даному контексті Іродіада виступає міфологічною, загадковою країною, що зберігає таємниці і сама є великою таємницею. Дар поета – це твір мистецтва, що вистражданий у нічному безсонні, що є плодом страждань і бурь. Гармонія твору складається з протилежних (може, лише контекстуально протилежних) речей: чорного і білого, звучання віоли й клавесина, тонких лілей і скла, світання і самоти. В одному з ранніх творів “Блакить” небесна блакить символізує таємницю, що існує в поезії. В вірші “Дар поезії” блакить уособлює собою то безплідну самоту, то невинність, що може “опалити”. Можливо, таємницею-блакиттю є спонтанність творчості, яка навіть у невинності опалює митця, або того, хто намагається зрозуміти твір мистецтва. Поезія написана у формі сонета. Запозичивши у парнасців прагнення до досконалості та вишуканості, Малларме намагається високі поривання втілити в ідеальній формі. Штучність, холодність поезії Малларме створюється за рахунок ускладненого синтаксису: нагромадження порівняльних зворотів, підрядних речень:

О неню з немовлям, прийми, здолавши втому,
Страшне народження, і з голосом, в якому
Віола й клавесин єдиний спів ведуть,

Чи легко стиснувши змарнілим пальцем грудь,
Проллешся білістю, як вісниця Сивілла,
Для губ, що їх блакить невинна опалила?

Кожне словосполучення в поезії, навіть слово, має безліч змістів. Наприклад, Сивілла – міфологічна пророчиця, яка в екстазі може передбачати майбутнє, частіше трагічне. Але Сивілла може і порадити, як застерегтися від нещастя. Творчість може врятувати від трагедії (на рівні забуття), а може накликати цю трагедію, наблизившись до таємниці поезії, опаливши “губи” натхненням, серце прозрінням, життя служінням мистецтву.

Залучаючи всі відчуття, що ними людина може сприймати світ, Малларме використовує практично в кожному своєму творі принцип синестезії: мороз різьбить лілеї (білі), одзолотіле скло, бліде, скривавлене (червоне) крило, голуба самота, білість – наявність кольору; вікон аромат – запах; спів віоли й клавесину – звук; здригнулась самота, стискання пальця, білість, яка ллється – рух. Народження поетичного твору, за Малларме, є процесом небезпечним для автора. Митець інтуїтивно творить гармонію з хаосу буття (згадаємо закінчення поезії Пастернака “Лютий”: «И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд»). На створення поетичної гармонії поет витрачає всі сили своєї душі, всю гармонію власного серця, а значить, залишається спустошеним і безсилим.

Неоднозначність символістських текстів, можливість величезної кількості тлумачень іноді впливала на долі митців, залежно від того, хто читав і тлумачив

ці твори. Так, М. П. Драй-Хмара, один з українських неокласиків, написав сонет “Лебеді” відразу після перекладу сонета “Лебідь” французького символіста С. Малларме. Історія цього перекладу – це історія розправи заангажованої української літератури з “інакомислячим” митцем. Була вирішена не лише творча доля поета, а й життєва доля людини – науковця, професора Драй-Хмари. Свій сонет “Лебеді” він присвятив товаришам-неокласикам, яких недаремно називали “п'ятеро з Парнасу” (М. Рильський, М. Драй-Хмара, П. Филипович, О. Бургардт (Юрій Клен), М. Зеров).

ЛЕБЕДІ

Присвячую своїм товаришам

На тихім озері, де мліють верболози,
давно приборкані, і влітку, й восени
то плюскоталися, то плавали вони,
і ший гнулися у них, як буйні лози.

Коли ж дзвінкі, як скло, надходили морози,
і плесо шерхнуло, пірнувши в білі сніг,--
плавці ламали враз ті крижані лани,
і не страшні для них були зими погрози.

О гроно п'ятірне нездоланих співців,
крізь бурю й сніг гримить твій переможний спів,
що розбиває лід одчаю і зневіри.

Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття
веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
де пінить океан кипучого життя.

(1928)

Цей твір був надрукований у першій книзі альманаху “Літературний Ярмарок” поміж творів М. Хвильового, І. Сенченка, Ю. Смолича, О. Вишні та ін. Але сонет помітили, “взяли на замітку”, визнали крамольним, бо він проповідував “ворожу ідеологію”. В тогочасній літературній ситуації в Україні такий твір був подібний до вибуху. Даремно потім Драй-Хмара пояснював, що спирався в своєму перекладі лише на текст Малларме. “Лебеді” Драй-Хмари були активними, “буйними”, нездоланими співцями, які наважуються дерзати в “океані кипучого життя”, їм “не страшні...зими погрози”. А Лебідь Малларме замерзає (вмирає) “в своїм вигнанні непотрібнім”. Ця “мертва зима” (байдужість світу, людей) вбиває лебедя-митця в прямому і переносному значенні. Може, саме тому “Лебеді” Драй-Хмари і стали “лебединою піснею” для автора, позбавили його не тільки можливості творити, діяти, а й жити. Навколишній світ у поезії “Лебеді” надто конкретно пов'язаний із відчаєм і зневірою, неволею і небуттям, більш того його “крижані лани” містять у собі погрозу. Чому не повірили М. П. Драй-Хмарі, що його твір “Лебеді” – це лише

переклад поезії С. Малларме? Бо образ Лебедів доводить певну (ідеологічну) ідею автора надто прозоро.

Лебідь Малларме (в перекладі Драй-Хмари) безсмертний, гордий, прекрасний, одкидає безмір просторів і поринає в холодний сон зневаг. Це надто складний образ для зображення лише птаха, має риси не стільки тваринні, скільки людські. Навколо лебедя панує мертва зима і сонний сплін (хворобливий стан душі). Вже зазначалося раніше, що в своїх творах Малларме не поєднує всі стихії, а нібито символічно трансформує їх. У перекладі сонета “Лебідь” Драй-Хмарою і в оригінальному вірші того самого автора головною є все-таки водна стихія, в просторі якої перебуває гордий лебідь (чи лебеді). Землею в контексті двох поезій виступає льодяна пустеля, крижані лани, що є ворожими усьому, що пов’язано з величним птахом. В обох поезіях не представлена однозначно стихія вогню, вона виражена в наявності світла (“ясне сузір’я” (“Лебеді”), срібне сяйво (“Лебідь”). Затемненість змісту поезій Малларме сприяє тому, що більшість асоціацій сприймаються лише на рівні інтуїтивного, суб’єктивного, тому повітря відчувається в “безмірі просторів” (“Лебідь”), а переможний спів лебедів (“Лебеді”) існує в просторі бурі і грому. Якщо з образом бурі має обов’язково бути пов’язана стихія повітря, то це повітря неспокійне, бурхливе, “кипуче”.

Драй-Хмара в сонеті “Лебідь” використовує принцип синестезії, лише імітуючи затемненість змісту: лебеді плюскоталися, морози дзвінкі, спів – звук; лебеді плавають, ламають кригу, розбивають лід “одчаю” – рух; білі сни і сам лебідь – присутність білого кольору. Вже перший рядок поезії “Лебідь” (“Краси пречистої... син”) говорить про те, що поет дотримується поривання парнасців до Краси, пошуку довершеного образу. Крила лебедя “п’яні”. Це ніяк не пояснюється в тексті поезії, лише можна згадати функції мотиву сп’яніння в творчості попередників Малларме – французьких поетів-символістів.

Лебідь-митець є вигнанцем у цьому світі мертвої зими, крижаної пустелі. На відміну від сонета Драй-Хмари “Лебеді”, твір Малларме закінчується трагічно. Трагедія будь-якого митця в тому, що світові не потрібна Істина, Правда, яку митець відчуває і відтворює, поки живий.

На змістовому рівні в сонеті Малларме “Лебідь” (у перекладі Драй-Хмари) можемо виділити контрастні пари:

- лебідь – лід, озеро, холод;
- краса в світі (“Краси пречистої ...син”) – “жах землі”;
- талант – посередність.

У перекладі М. Москаленка сонета “Лебідь” ще точніше висловлені контрастні пари, що пов’язані з центральним символом лебедя. Лебідь є незайманим (чистим). Ще більше поглиблюється антитеза: білий сніг і крига – білий (чистий, незайманий) лебідь. Але білизна снігу мертва, бо зима в тексті “безплідна”. З погляду практичності світу, яка може бути користь від “прекрасного” лебедя. Але Краса (пре-крас-ний) може врятувати світ (згадаємо загальновідому фразу Ф. Достоєвського, а також Бодлера, в якого краса ладна зробити життя легшим і не беззмістовним). Тобто поглиблюється рівень контрасту: лебідь (краса) – світ (потворність, безплідність).

“Лебідь” у перекладі М. Москаленка слабший, ніж у перекладі Драй-Хмари (мабуть, це суб’єктивне сприйняття тексту перекладачем). Лебідь перебуває в смертному квилінні, смутку агонії, стані спліну, приречуючи себе на сні зневаг і марне вигнання. Чотири стихії в цьому перекладі поезії зазначені чіткіше, навіть експресивніше, ніж у Драй-Хмари: озеро – уособлення стихії води; твердь крижин, замерзла земля – наявність стихії землі; обрії всевладні, прозорість злетів – повітря; спалах, який окреслює місцину, – вогонь. Цей “спалах” є духом гордого лебедя (хоча і слабого, пасивного) і талантом людини (натхненням, творчістю, містичним осяянням). Тобто посилюється контрастна пара: талант – посередність безплідного світу, тому що з образом лебедя-поета пов’язана чітко визначена стихія вогню. Згадаємо, що в творах поетів-символістів, попередників Малларме – Бодлера і Рембо – з образом поета практично завжди пов’язана стихія вогню.

Точніше було б назвати поезії Малларме *навмисно закодованими*, недаремно автор обдумував кожен фразу десятками років, як і Ш. Бодлер. Мабуть, стільки ж часу потрібно, щоб усвідомити для себе всю глибину творчості цього митця.

Можемо визначити особливості творчої манери С. Малларме як поета-символіста:

- ✓ використання тем і мотивів попередників (французьких поетів-символістів);
- ✓ спрямованість на створення затемнених, загадкових поезій;
- ✓ посилена увага до значення (сугестія) та звучання (мелодійність) кожного слова;
- ✓ розширення традиційної структури фрази, насичення її інверсіями, зверненнями, підрядними реченнями.

Список літератури:

1. Бодлер Шарль. Поезії. -- К.: Дніпро, 1989.
2. Волощук Є. Європейський символізм: методичні стратегії репрезентації літературного напрямку в школі // Газета “Зарубіжна література”, 2000, жовтень.
3. Гроно нездоланих співців. -- К.: Український письменник, 1997.
4. Зарубіжна література XIX ст. / За ред. Ніколенко О.М., Мацапури В.І., Хоменко Н.В. – К.: Академія, 1999.
5. Зарубіжна література XIX ст. Хрестоматія./ Упорядник О.В. Пронкевич. -- К.: Педагогічна преса, 2000.
6. История всемирной литературы. -- М.1991. – Т.VII.
7. Карабутенко І. Особистість і лірика Шарля Бодлера// Всесвіт. – 1976. -- №6.
8. Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. Переклади. -- К.:Дніпро, 1990.
9. Наливайко Д. Жах і екстаз життя // Всесвіт – 1989. -- № 7.
10. Ніколенко О.М. Межа XIX– XX ст: основні тенденції та напрямки розвитку літератури. // Зарубіжна література.– 1999 -- № 9.

11. Передчуття. Із світової поезії другої половини ХІХ -- поч. ХХ ст. -- К.:Веселка, 1979.
12. Поезія французського символізму. -- М., 1993.
13. Рембо Артюр. П'яний корабель. Поезії. -- К.: Дніпро, 1995.
14. Рембо Артюр Произведения. Oeuvres -- М.: Радуга, 1988.
15. Товмашенко В.П. Життя і творчість Поля Верлена і Артюра Рембо. Літературна вікторина // Зарубіжна література. – 2000. -- № 9.
16. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. -- К.:Рось, 1994. –Т. І.

Вивчення літератури зрілого модернізму (11 клас)

Творчість Ф. Кафки як полікультурне явище. Зображення трагедії відчуження особистості в творі “Перевтілення”

Завдання до уроку:

- з’ясувати особливості творчості письменника як явища полікультурного, встановивши витoki основних мотивів у творах;
- визначити особливості експресіонізму як специфічного світосприйняття на початку ХХ ст., а також відображення цього мистецького напрямку в творах Ф. Кафки;
- дослідити наявність у творах письменника елементів трьох найскладніших модерністських напрямів: експресіонізму, сюрреалізму та екзистенціалізму;
- розглянути ранні оповідання письменника, зіставивши їх із творами зрілого періоду творчості, а також простежити вплив життєвих подій та світогляду митця на формування індивідуального стилю;
- проаналізувати світоглядно-тематичне навантаження новели “Перевтілення”;
- розвивати художнє та мовне чуття, зіставляючи твори мистецтва зі знаковими явищами епохи;
- виховувати повагу до особистісних уподобань кожної людини, її інтересів і прагнень.

Випереджальне домашнє завдання: прочитати 2-3 маленьких оповідання Ф.Кафки, з’ясувати особливості світосприйняття письменника і зробити власні висновки про основні позиції філософсько-естетичних поглядів митця; прочитати “Лист до батька” Кафки та оповідання “Вирок”, зіставивши життєві події біографії митця з основними мотивами поданих текстів; прочитати текст новели “Перевтілення” і спробувати знайти спільні мотиви в цьому творі та інших творах Ф. Кафки, які були прочитані додатково.

Матеріали до уроку

Творчість – це своєрідна відповідь
людини на самотність.

Ролан Барт

Кожна людина безповоротно
загублена в собі.

Ф.Кафка

В історії світової літератури, при всьому її розмаїтті, є небагато постатей, що їх можна вважати феноменальними за глибинним, незвичайним та таємничим внеском у скарбницю літератури, за ставленням до цього “внеску”,

за впливом особистої вдачі на художню творчість. До такого переліку імен, як В.Гете, Ш.Бодлер, А.Рембо, М.Пруст, можна, безперечно, додати ім'я австрійського письменника-модерніста Франца Кафки. Як зазначав К.Г.Юнг, мистецтво Кафки йде “від розуму і серця митця до розуму і серця людства”.

Сприймати Кафку як письменника, що розкрив “страшну кризу міщанського суспільства з його вражаючою бездуховністю” [6, 74] надто вузько, бо його глобальна і глибинна творчість не просто складна, вона може завести людину “у кризу”, якщо неправильно зрозуміти автора.

Але найчастіше за все читачі впевнені, що розуміють твори Ф.Кафки, точніше, впевнені, що просто достатньо відзначити в його творах глобальний песимізм та зневіру в можливість будь-якого виходу, бо в кого в житті не буває депресій, відчуття, що ти нікому не потрібний, кошмарних снів. Але навіть А. Ейнштейн, якому свого часу Т.Манн давав почитати твори Кафки, повернув книгу з таким коментарем: “Я не зміг прочитати її, розум людини недостатньо для цього готовий”. Що ж мав на увазі математичний геній А. Ейнштейн? Теорія відносності займає певне місце в художній системі творів Ф. Кафки, але це ще треба побачити. А.Ейнштейн висловився ще досить коректно. Часто твори Кафки взагалі називають “маячнею”, у літературній критиці навіть зустрічається вислів “маячня за Кафкою” [17, 197].

Твори Кафки стали відомими широкому загалові в середині ХХ ст. Для декого було справжнім дивом усвідомлення того, що письменник пророкував події, що відбулися у світі набагато пізніше: сталінські репресії, несправедливість та зростання безмежної влади (культу однієї особистості) і т. д. Феноменальність Кафки як митця в тому, що на початку ХХ ст. він використав у своїх творах елементи трьох модерністських напрямів, які пізніше існували окремо, проходячи етапи формування, створення “маніфестів”, мистецьких шкіл, занепаду і т. д. Йдеться про наявність у творчості Кафки елементів *експресіонізму, сюрреалізму та екзистенціалізму*, про неймовірне переплетіння елементів цих модерністських напрямів, неймовірне вже тому, що письменник вважав своє трагічне світосприйняття і відчуття приреченості у цьому світі особистою покарою, і в той же час саме тому міг писати, що культивував у собі відчуття самотності і екзистенційного відчаю.

Письменник не шукає причин самотності; зображуючи слабку, пересічну, беспорядну людину у світі Зла, він намагається перенести своє особисте світовідчуття у твори мистецтва. Ця констатація присутності у житті людини якоїсь вищої фатальної сили, вплив підсвідомості (марень, галюцинацій) на звичайне життя людини згодом отримає пояснення та статус “першооснов” людського буття у філософсько-естетичних концепціях сюрреалістів та екзистенціалістів.

Але власні кошмари, постійний песимістичний настрій, усвідомлення того, що смерть є єдиним логічним завершенням існування людини і наближенням до гармонії зі світом, і у той же час страх перед тим, що, можливо, та сама смерть не є остаточним припиненням існування і т. д. – все це залишилося би просто особистою справою дрібного службовця страхової компанії Ф. Кафки, якби він, дивуючись трагічності своїх творів, але співчуваючи слабкості своїх

героїв, не створив дивні й закодовані тексти, в яких є багато таємниць і зазначених питань при повній відсутності відповідей на них і можливостей будь-якого виходу, крім смерті.

Суть справжнього твору мистецтва в тому, що він має позачасове і позаособистісне значення, не прив'язане до конкретного місця дії, країни, національності, хоча спирається на якийсь життєвий матеріал і факти, пов'язані з автором. Однозначно можна сказати одне: той факт, що такий письменник, як Ф.Кафка, був на початку ХХ ст., суттєво вплинув на розвиток усієї світової літератури і, можливо, суттєво змінив її вигляд.

Одна із сучасних збірок вибраних творів Ф.Кафки має назву “Реальність абсурду”. Всі події, що відбуваються у творах, справді умовні, подібне може трапитися будь з ким, навіть з тобою. Відбувається дивна ситуація: чим фантастичніші події, тим більше усвідомлюється можливість подібного в житті будь-якої людини. Відтак слово “реальність” має жахливо реальний зміст саме тому, що абсурдність ситуації у творі не тільки має реальне пояснення, але це просто існування сучасної людини (навіть людини початку ХХІ століття). Тому йдеться про “реальність абсурду”, а не про “абсурд реальності”; абсурдні ситуації у творах Кафки реальні, як наприклад, життєві парадокси п'єс Б.Шоу. А отже, умовні ситуації, в які потрапляють герої Кафки, є актуальними і усвідомлення їх є бажаним і для людини ХХІ століття.

Незважаючи на те, що минуло майже століття з часу написання творів письменника, відчуття незахищеності і небезпеки в житті будь-якої звичайної людини лише підсилюється, а значить, має актуальне загальнолюдське значення. Отже, є необхідність подивитися на проблеми людського існування очима письменника Ф.Кафки.

Справді, популярною творчість письменника стала лише в середині ХХ ст. після Другої світової війни. Європейці побачили у його творах не просто відображення сучасних проблем, геніально спрогнозованих письменником за кілька десятків років, а сутність тогочасного світу загалом.

Певний час творчість Кафки розглядали як феномен, що не мав жодних літературних традицій і впливів (Вільгельм Емріх), а іноді як суцільну фантастику, що перебуває за межами соціального часу та соціального простору (Брігітта Флях). Представники західного кафкознавства, Гейнц Політцер та Фрідріх Байснер, закликали вивчати твори Кафки як «літературний документ».

Пошуки визначення індивідуального стилю письменника тривали дуже довго. У 1963 році на науковій конференції в Лібліці під Прагою, присвяченій 80-річчю з дня народження Кафки, його оголосили “реалістом” та “міфотворцем” (П.Рейман, Е.Фішер, Р.Гароді).

Відомі психоаналітики (Гельмут Кайзер, Чарлз Нейдер, Норберт Фюрст, Кет Флорес), розглядаючи подробиці особистого життя письменника, називали його “геніальним параноїком”. К.Г.Юнг взагалі вважав кожного митця природно ненормальним; митець не може залишатися “нормальним”, оскільки використання інтуїції та розвинута здатність до інтуїтивного опанування образу “віддаляють особу від дійсності, яку ми сприймаємо, тож вона стає загадкою навіть для свого безпосереднього оточення”[28, 84].

К.Г.Юнг відносив Ф.Кафку до митців-невротиків, ураховуючи стосунки письменника з батьком, постійне нав'язливе відчуття страху, двічі розірвані заручини з Феліцією Бауер та Юлією Вохричек і т.д., і головне, прояв (алегоричний та символічний), з точки зору тих самих психоаналітиків, цих життєвих подій у творах. В контексті всієї літератури ХХ ст. творчість цього письменника “стала транскультурним явищем, а життя цієї непересічної людини залишається, по суті, клінічним матеріалом” [16, 88].

Навіть без подробиць життя письменника не менш дивне, ніж його твори.

Франц Кафка народився 3 липня 1883 року в Празі в єврейсько-чесько-німецькій сім'ї. Насправді він не був ні чехом, ні німцем, ні ортодоксальним євреєм; не був письменником у певному розумінні цього поняття, не був службовцем, тому що душа його належала мистецтву. Ці факти біографії письменника дослідники з успіхом використовують для створення міфу про національно-громадянську невизначеність та внутрішній трагізм митця. Наприклад, академік Д.Затонський висловив це таким чином: “Як єврей, він не був своїм у християнському світі. Як індиферентний єврей...він не був своїм серед євреїв. Як людина, яка говорить німецькою, він не був своїм серед чехів. Як єврей, який говорить німецькою, він не був своїм серед німців. Як богемець, він не був цілковитим австріяком. Як службовець із страхування робітників, він не цілковито належав до буржуазії. Як бюргерський син – не цілковито до робітників. Та й на службі він був не весь, бо почував себе письменником. Але й письменником він не був, бо віддавав усі свої сили родині... найчужішій йому наскільки це можливо”[5, 273].

За часів Кафки Прага входила до складу Австро-Угорської імперії, тому сім'я Франца була німецькомовною і писав він свої твори також німецькою, хоча добре знав французьку, англійську, італійську, чеську мови. Письменник закінчив правничий факультет Празького університету. Але все життя він пропрацював дрібним клерком, періодично і невдало займаючись комерцією на вимогу батька. У 1917 році Кафка отримав остаточний діагноз своєї хвороби – сухоти. З цим пов'язані дивні й трагічні події особистого життя (зрозумілі, мабуть, психоаналітикам), а точніше практична відсутність особистого життя. Хоча постаті жінок, з якими зводила доля Ф. Кафку (Феліція Бауер, Юлія Вохричек, Мілена Єсенська, Дора Дімант), знайшли своє відображення у творах письменника, особливо в його романах (Феліція є прототипом фрейлін Бюрстнер у романі “Процес”, а образ Фріди з роману “Замок” пов'язаний з постаттю Мілени), але більшість стосунків з жінками перетворювались на взаємну боротьбу-страждання (Феліція) або на “роман у листах” (Мілена). Незважаючи на те, що можна умовно говорити про реальних прототипів певних образів у творах Кафки, усе набагато складніше.

Кафка не дожив один місяць до свого сорок першого року життя, померши в санаторії Кірлінг під Віднем 3 червня 1924 року.

Франц Кафка був представником празько-німецької школи в літературі, до якої належали Р.М.Рільке, Ф.Верфель, Е.Кіш та ін. Ці письменники стали посередниками між чеською, німецькою та іншими світовими культурами. Есхатологічні мотиви, які наявні у творчості Ф.Кафки, характерні взагалі для

літератури протягом її існування, але трагічно-екзистенційному світові творів цього митця передували декадентські мотиви відчаю і самотності у творах французьких письменників у другій половині XIX ст. – Ш.Бодлера, П.Верлена, А.Рембо.

Дивними є стосунки Кафки-службовця із Літературою. Творчість Кафки була “компенсацією” його комплексів і непристосованості в житті. Це поняття “компенсації” увів Альфред Адлер, психоаналітик, учень З.Фройда. З його точки зору, “компенсація” – це “подолання тих чи інших ознак неповноцінності через розвиток протилежних рис характеру і особливостей поведінки...Талановитість чи геніальність окремих митців є компенсацією певних моральних та фізичних травм” [16, 62]. Але у випадку з Ф.Кафкою компенсацією в певному розумінні є сам процес творчості, який виступав на противагу серйозній професії юриста; неприйняттю сім’єю, а особливо батьком, усього, що робив Кафка, а також власним комплексам письменника як людини (щоденники митця свідчать, що цих комплексів було достатньо, причому Кафка сам, як це не дивно, їх культивував). У 1914 Кафка в листі до Феліції писав так: “У мене немає зацікавленості літературою, література – це я сам, це моє тіло і кров, і бути іншим я не можу”.

Але й роботи він не кидав (і навіть ніколи не робив серйозного кроку до цього). Контора і писання були важким подвійним життям. Сердячись на службу, яка щоденно забирала дорогоцінний час на монотонну і безглузду роботу (“...Я тут, у конторі, задля якогось жалюгідного папірця маю виривати в здатного на таке щастя (писати – К.Т.) тіла шматок його власної плоті” [15,44]), він боявся стати письменником за фахом.

“Отже, літературі я не можу віддаватися до решти, як це має бути... З огляду на мої родинні обставини, я не міг би прожити з літератури вже через те, що мої роботи народжуються дуже повільно й мають особливий характер... Тому я пішов на службу в товариство соціального страхування. Але тепер ці дві професії ніяк не можуть поладнати одна з одною й допустити, щоб ми були щасливі одразу всі троє. Найменше щастя в одній із них обертається великим нещастям у другій” [15, 34]. Цікаво, що саме цей стан нещастя і слугував найкращим натхненням для створення “особливих” творів.

Але Кафка не був абсолютно безпорадною людиною і абсолютно невідомим письменником. Він почав друкуватись у 1908 році, бо на цьому наполягав М.Брод, запевняючи, що його твори чогось варті. У 1915 році Кафка отримав літературну премію Фонтене, а видавництва “Курт Вольф” у Лейпцигу та “Револьт” у Гамбурзі ніколи не відмовлялися друкувати все, що довіряв публіці Кафка; більшість надрукованих за життя творів письменника були перекладені чеською і угорською мовами.

На сьогодні творчий спадок Ф.Кафки складає 10 томів. Більшість творів, а особливо три незавершені романи, були видані вже після смерті автора: “Процес” (1925), “Замок” (1926), “Америка” – цьому романові сам автор дав назву – “Зниклий безвісти” (1927).

За життя письменника вийшло небагато творів, але вони були добре відомі обмеженому колу вітчизняних читачів та друзів-письменників. Це збірка

“Споглядання” (1913), два уривки з новели “Опис однієї боротьби” (1909), перший розділ роману “Америка” (“Кочегар” – 1913 р.), новели “Вирок” та “Перевтілення” (1916), збірка “Сільський лікар” (1919), новела “У виправній колонії” (1919)”, збірка “Голодар”(або “Майстер з голодування” – 1924).

Усі ненадруковані твори Ф. Кафка заповів спалити. Але Макс Брод, який мав виконати заповіт, став першим біографом та критиком свого друга, опублікувавши не лише твори Кафки, а й щоденники та листи до Феліції Бауер та Мілени Єсенської.

Першим серйозним дослідженням творчості Ф.Кафки, після “офіційного душеприкажчика” Макса Брода, стала книга Герберта Таубера в 1941 році (Herbert Tauber. Franz Kafka – eine Deutung seiner Werke. Zurich, 1941).

Герой Кафки – це громадянин світу, це просто людина, не лише в кризовий період гуманістичного занепаду на межі ХІХ-ХХ ст. Це будь-яка людина, і на місці героя може опинитися будь-хто. У цьому в першу чергу глобальність творів австрійського письменника.

За радянських часів Кафку називали “співцем зла”, як у ХІХ ст. називали Ш. Бодлера після виходу збірки “Квіти зла”. Ф. Кафка був заручником власних комплексів та особистих ідеалів, які так і не зміг реалізувати в житті. Він відчував якусь космічну самотність, екзистенційний трагізм існування людини у світі взагалі, бо, зараховуючи своїх персонажів (і себе) до звичайних, пересічних людей, зображував людину – “не героя”, на очах якої відбувається глобальне зрушення у світі. І навіть виникає думка, що не стільки подробиці особистого життя впливали на творчість Кафки, скільки творчість проектувала стан, настрої, трагізм у житті письменника.

За переконанням Кафки, не людина залежить від світу, не вона сама вимагає відкриттів, віри, страждань, а світ постійно примушує людину звернути увагу на щось і страждати. Тобто недоторканність, святість Світового Закону залежить від людини і не може залишити її у спокої, не може не чіпати її. Недаремно розділ афоризмів Ф. Кафки закінчується словами: *“Ти не маєш потреби виходити з дому, залишайся за своїм столом і слухай. Навіть не слухай, тільки чекай. Ба навіть не чекай, просто мовчи і будь самотнім. Всесвіт сам напрошуватиметься на викриття, він не може інакше, він у судамах звиватиметься перед тобою”*.

Особливості експресіонізму як специфічного світосприйняття в контексті творчості Ф.Кафки

Будь-який справжній твір мистецтва відображає форму присутності людини у світі.

Роже Гароді

Кожна людина живе за ґратами, які вона носить у собі.

Франц Кафка

Як має відчувати себе людина, що опинилась у ворожому таборі, що відчуває себе самотньою у величезному світі людей, нікчемною перед силою якогось Світового Закону, збагнути який неможливо, але його вплив і наявність постійно відчуває. Тому від усвідомлення своєї нікчемності і приреченості людина стає ворожою сама собі, чекає смерті як єдиного спасіння (екзистенційне – “життя до смерті”) і боїться померти, бо, може, смерть – це ще не “фінал”.

Якщо згадати фразу письменника з “Щоденника” про невидимого крука, який постійно кружляв над головою (а крук у міфології є символом смерті), то смерть (страх) кружляла над головою письменника все життя. Кажуть, той, хто чекає смерті, помирає двічі. Кафка ще з молодості пророкував собі, що не доживе до сорока років. До сорока він дожив, але сам дивувався, як може жити при такому слабкому здоров’ї. До того ж можна додати ще й постійне відчуття всесвітньої приреченості: “Він вільний і захищений громадянин землі, бо посаджений на ланцюг достатньо довгий, щоб дати йому доступ до усіх земних просторів, і все ж таки довгий лише настільки, щоб нічого не змогло його вирвати за межі землі. Але в той же час він ще і вільний і захищений (насправді – і не вільний і не захищений – К.Т.) громадянин неба, бо є посадженим ще й на небесний ланцюг, що розрахований таким самим чином. Якщо він рветься на землю (хоче бути вільним – К.Т.), його тягне нашійник неба, якщо він рветься в небо (хоче бути захищеним – К.Т.) – нашійник землі...” [13, 1018].

Можливо, саме так відчуває себе людина, з точки зору експресіоністів, відчуваючи і свою несвободу, і свою незахищеність. Не даремно віденський експресіоніст Роберт Мюллер у своєму часописі “Мушкет” (“Die Muskete”) у 1923 році назвав експресіонізм “*депресіонізмом*”. Можливо, саме так відчував себе і Ф.Кафка, чужим і незахищеним у ворожому світі, голим серед одягнених, ставши чи не першим абсурдистом у європейській літературі.

У першу чергу творчість Ф.Кафки відносять до літератури експресіонізму. Експресіоністи відмовилися зображувати “життя у формах самого життя”, створюючи умовні ситуації, зображуючи не конкретні факти життя, а конкретне уявлення про життя (з висоти пташиного льоту).

Словник: *Експресіонізм* (від лат. *expressio* – вираження) – *напрям у мистецтві та літературі, що розвинувся в Німеччині в 10-20-ті рр. ХХ ст.*

Термін уперше використав у 1911 році Х.Вальден – засновник експресіоністичного журналу “Штурм”. Взагалі майбутні експресіоністи групувались у своєрідні товариства, що об’єднувались навколо впливових художніх журналів. Такими об’єднаннями були “Міст” (Е.Хеккель, Е.Кірхнер, М.Пехштейн), “Синій вершник” (В.Кандінський, Ф.Марк, А.Макке), “Штурм” (О.Кокошка).

Підґрунтям експресіонізму вважають філософію Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера та теорію психоаналізу (З.Фройд). Зв’язок між експресіонізмом і психоаналізом виявився в діяльності експресіоністської групи “Буря”. Представники цієї групи іноді створювали відверто патологічні твори, які були

страшною маячнею. Наприклад, у журналі “Буря” (назви групи і журналу збіглися) була надрукована “сексуально-патологічна драма” Оскара Кокошки “Вбивця – надія жінок”, де явища дійсності перепліталися зі страшною фантастикою.

Але основною тезою експресіоністів, які спиралися на суб’єктивістські та ірраціоналістичні ідеї феноменолога Е.Гуссерля та філософа-ідеаліста А.Бергсона, був вислів: “Не конкретність, а абстрактне уявлення про неї; не дійсність, але дух”. Тобто в основі твору була не проблема відповідності реальності зображуваного, а лише самовираження письменника. До речі, цю ж тезу підхоплять потім екзистенціалісти. Наприклад, німецький екзистенціаліст М.Хайдеггер вбачав єдиним джерелом художнього твору самого митця. Письменник, на його думку, у своєму творі виражає тільки себе, а не об’єктивну реальність. Створена ним дійсність стоїть над часом та суспільством, бо розкриває таємницю буття загалом.

Творцем такої суб’єктивної поезії трагічного передчуття на ранньому етапі німецького експресіонізму став Георг Гейм (1887 – 1912). На жаль, смерть 25-річного Г.Гейма була саме такою абсурдною, якою пророкував її собі молодий поет і якою зображував у своїх творах (він загинув, провалившись під лід на річці Хафель у передмісті Берліна).

У 1911 році Г.Гейм написав вірш “Гримаса” (назва є символічною, згадаємо хоча б назви поезій П.Верлена та А.Рембо, коли слово, винесене в заголовок, більше не зустрічається в тексті, але є кодом для розуміння концепції автора або настрою ліричного героя. Духовна криза, яку відчував молодий поет, була споріднена зі станом багатьох митців-експресіоністів того часу. Розглянемо лише уривок з цієї поезії:

...Наш недуг – быть врагами безмолвия.
Наш недуг – жить на закате вселенского
Дня и с трудом выноситъ удушливую
марь разлагающегося Вечера.
Вдохновение, Величие, Геройство. Прежде
мир хотя бы на горизонте лицезрел
тени этих божеств. Сейчас это театр
марионеток.
Дух Войны вышел из мироздания. Вечный
Покой – его жалкий душеприказчик... [3, 67]

У чому «хвороба» ліричного героя (людини початку ХХ ст.)? -- “быть врагами безмолвия”. “Безмолвие” (безгоміння, німотність) – тиша, примирення з долею, терпіння – усе те, з чим не погоджується ліричний герой. І від цього всі інші проблеми; людина вже не визнає вищості Бога, навіть якщо і вірить в його існування, не може просто бути терплячою, примиритися з усім (“...А можливо, є лише один єдиний гріх – нетерплячість” – Ф.Кафка). Людині не доступний Вищий Спокій примирення з собою і світом (спокій-гармонія), лише «Вечный Покой – ее жалкий душеприказчик...» (смерть).

Людина хвороблива (згадаємо «хворобливі квіти» Ш.Бодлера в збірці «Квіти зла») та вразлива в кризовий період, на якому опинилося людство. Захід всесвітнього Дня та Вечір, що розкладаються, – наявність есхатологічних мотивів, приреченості, відчуття неможливості Майбутнього як особистісного, так і суспільного.

«Вдохновение, Величие, Геройство» – можливо, це градація якостей.

1) Натхнення – не всі його відчують, але воно здатне прийти до людини, якій є що сказати і яка взагалі бачить сенс у тому, щоб говорити.

У цьому контексті – те, що Ф.Кафка взагалі писав свої твори, задихаючись у жахливому песимізмі, взагалі говорив про недосконалість людської природи, насправді співчуваючи своїм персонажам і людям загалом – це означає, що внутрішній трагізм письменника був життєдайним, незважаючи на те, що категорія Смерті має серйозне концептуальне значення в творах Ф.Кафки. Можливо, саме тому творчий спадок письменника сприймається не на рівні просто страшної фантастики, «заплямованої» чорним гумором, а бентежить нащадків. До речі, згодом екзистенціаліст А.Камю скаже: «У той момент, коли кажуть, що все – нісенітниця, висловлюють щось, що має сенс» (оповідання «Загадка»).

2) Велич – це результат натхнення, добре виконаної справи. Це відчуття зворотної реакції суспільства, світу на те, що вдалося зробити.

3) Але щоб відчутти Велич, не боятися використати Натхнення, недостатньо бути звичайною, сірою людиною, потрібно Геройство, якого в людей немає. «Прежде мир хотя бы на горизонте лицезрел тени этих божеств». Геройство в пам'яті людства притаманне лише божествам (богам). Геройство – це суть божества. Люди на це не здатні.

Кафка також зображував у своїх творах звичайних маленьких людей, зовсім не героїв; люди не здатні на подвиги (Геройство), за це можна їм пробачити, вони ж не боги.

Сучасний світ – це театр маріонеток. Не даремно слово “маріонеток” стоїть окремим рядком, щоб читач “спотикнувся” об нього (хоча думка сама по собі зовсім не нова, не починаючи з В. Шекспіра, а закінчуючи ним: “Життя – це театр”).

У сучасному світі діють інші закони (“Дух Войны вышел из мироздания...») і володарює Смерть («Вечный Покой»). І люди не просто не хочуть боротися, вони більше не бачать сенсу в цій боротьбі. Бо Зло панує в світі і навіть не вимагає, щоб у нього вірили, як у Бога: “Достатньо лише впустити у себе зло, як воно вже не вимагає, щоб йому вірили” [13, 1013].

Одразу скажемо, що в літературі експресіонізму людина в цьому світі сприймається самотньою і безпорадною, усе життя її отруєне безвихідністю ситуацій, бо, з одного боку, життя безглузде, а з другого – людина неспроможна його припинити. Кафка пішов далі у своїй експресіоністичній концепції героя, наближаючись до екзистенціалістів. Людина у творах Ф. Кафки не просто відірвана від світу, а ще й абсолютно стороння для себе ж.

Звичайно, зобразити щось подібне у творах можна засобами “надзвичайними”.

Словник: *Експресіонізм* – це відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське “я”. Ознаками експресіонізму як модерністського напрямку є: абстрактність, загострена емоційність (експресія, фантастичний гротеск (перебільшення та умовність подій)).

Кафка висловлює трагедію життя через повсякденність і логіку абсурду. Але якщо враховувати, що іноді твори Кафки сприймають як “маячню”, то можна припустити і наявність дивного визначення “логіка абсурду”. У творах ХХ ст. митець шукає (чи дотримується) своєї модерністської логіки. І у творах Ф.Кафки є внутрішня логіка (загальна концепція тексту). Якщо абсурд визнаний і прийнятий і йому більше не дивуються, то з цього моменту ми відчуваємо закономірність того, що відбувається. Екзистенціаліст А.Камю, який і визнав Кафку першим абсурдистом, казав, що абсурд має сенс лише настільки, наскільки з ним не погоджуються.

Митців-експресіоністів звинувачували в тому, що вони обмежували весь світ власним “я”. Відмовляючись від відображення об'єктивної дійсності, художник часом приходив до деформації у творі уявлення про світ і людину. Тобто складається враження, що хаос буття в ХХ ст. перейшов у “хаос тексту”. Але піднесення хаосу до рівня порядку і сприйняття порядку як суцільного хаосу – особливість кафкіанського художнього світу (хаос – це також порядок, але інший). Письменник, пропустивши всі пристрасті світу через свою душу, у творі має привести світ до гармонії або хоча б знайти в хаосі світу певну модерністську логіку. Письменники за своїм покликанням, відтворюючи хаос і абсурд, намагаються впорядкувати і пояснити світ (навіть якщо вони самі в цьому не зізнаються).

Можливо, Кафці не вдалося у творах (а також і для себе) знайти сенс буття в абсурдності світу, але, говорячи про особливості світосприйняття письменника, можна виділити певну концепцію людини у творах, певну концепцію світу, певну авторську логіку, яка не вкладається в межі лише експресіонізму. Та й сам експресіонізм порушив межі мистецького напрямку, бо ставив перед собою глобальну специфічну проблему – дослідження і зображення сфери людського духу.

Експресіонізм – це цілісний, єдиний мікрокосм, що пізнається через власну філософію митця, власний спосіб буття, а якщо письменник створює власну філософію, спираючись на своє світобачення (“спосіб буття”), то він неодмінно виходить за межі однієї течії чи напрямку.

Концепція людини у творах Ф.Кафки (за текстом новели “Перевтілення”)

Не існує такої проблеми, в якій
не було б безцінного дару для тебе. Ти
створюєш собі проблеми, тому що ці
дари тобі вкрай необхідні.

Річард Бах

Смішно оснащений ти для цього світу.

Франц Кафка

Найвідоміша новела Ф. Кафки «Перевтілення» починається з того, що герой, комівояжер Грегор Замза, прокидається і відчуває себе дивно, перетворившись на якусь потворну комаху. Почасти не підготовлений до сприйняття Кафки читач робить висновок, що герой продовжує спати і весь кошмар лише бачить уві сні. Здається, що герой в кінці новели може прокинутися і з'ясується, що ніякого жахливого перевтілення просто не було. Мотив сновидіння, можливість подібного уві сні заплутує читача, пояснюючи на якийсь час (лише на першому емоційному рівні сприйняття), чому сам герой не дивується тому, що сталося.

А Грегор Замза справді не дивується, а лише хвилюється, що спізнився на роботу, що батьки будуть стурбовані його запізненням, що управляючий буде незадоволений. Дивується читач цій відсутності здивування в героя. Він винен не перед родичами, за що б його можна було покарати, а швидше за все перед самим собою. В житті Грегора Замзи відсутні друзі, жінки, а тому зазначаємо неймовірно низьку самооцінку героя. І лише єдиний натяк на початку тексту може «зачепити» увагу вдумливого читача: герой відчуває *біль*, згадує, що відчував цей біль і раніше. Відчуття болю – це вже неспокій, навіть уві сні. Але Грегор Замза не спить (уже в другому абзаці тексту це сказано не випадково), і в кінці не прокинеться від кошмару.

Чим більше події нагадують сон, тим більше читач розуміє, що все якось надто реально, щоб бути просто сном. Метафори і символи, які зустрічаються в оповіді, є багатозначними. Палиця батька, кинута в сина яблуко, що гниє у спині і т.д. – усе це ознаки байдужості, недовіри, відстороненості родичів від проблем свого сина і брата. Образ батька невмотивовано агресивний, поясненням його вчинків є лише наростання роздратування і жорстокості. Справедливість цієї жорстокості навіть не ставиться під сумнів, як не можна сумніватись у справедливості покарання Божого.

Ситуація була б зрозумілою і проясненою, якби все, що сталося з героєм новели, мало причину. При цьому маємо визнати, що герой нічого поганого не зробив, навпаки, він «служить» своїй сім'ї, яка цього навіть не цінує. Де ж мотивація події? Чому фатальний випадок падає саме на цю людину? Але сенс усього, що відбувається в тексті новели, якраз і полягає в тому, що Вищій канцелярії і не потрібна ніяка мотивація, і карають не тільки тих, хто винен чи

зробив щось погане. Ситуація абсурдна, і саме тому може трапитися з будь-ким.

При всій дивовижності стану героя він не викликає огиди і однозначного негативного враження. А ось поведінка батьків Грегора Замзи і сестри вимагає пояснення. Ситуація в тексті зовсім не фантастична, а реальна. Люди не можуть страждати все життя, у якийсь момент спрацьовує захисна реакція організму. Батьки Грегора якраз чинять так, як і здебільшого кожна людина, опинившись у ситуації безнадійного жаху на досить тривалий час. І навіть сам автор не засуджує їхню поведінку. Така ситуація, на жаль, трапляється майже в кожній сім'ї, яку спіткало подібне лихо (скажімо, присутність назавжди паралізованого родича). Дивувати має поведінка Грегора, який, помираючи, зізнається в любові до батьків (дивувати має «фантастична» можливість хоча б такого милосердя у світі Кафки, де, на думку автора, панує лише Зло). Тобто виникає логічне запитання: ***чи сталося взагалі “перевтілення” з головним героєм?***

Аналізуючи поведінку родичів Г. Замзи, розуміємо, що “перевтілення” швидше відбулося саме з ними – вони “розкрилися”, проявивши свою справжню сутність. Виявляється, що батько, який стільки років був хворим і безпорадним, таємно від Грегора приховував деяку суму його платні, тому після нещастя з сином сім'я якийсь час може прожити і без допомоги. Виявляється, що всі члени сім'ї змогли знайти собі роботу, хоча раніше здавалися такими слабкими і залежними від доходів сина і брата. Мати, яка завжди захищала сина і нібито його любила, тепер боїться зайти в його кімнату і з радістю викидає жахливу потвору зі свого життя. Вона готова зробити що завгодно, щоб тільки не відчувати постійного страху перед всім підряд – тобто перед Життям в цілому. А сестра, заради якої Грегор збирався працювати ще більше, щоб влаштувати її вчитися музиці, дати їй краще майбутнє, просто самостверджується за рахунок хворого брата, коли влаштовує справжню істеріку матері, що спробувала прибрати в кімнаті сина.

Автор зображує гіпертрофовану ситуацію, закодовуючи її на символічному рівні. Насправді все, як завжди. Нічого фантастичного немає. Родина відвернулася від Грегора, який потрапив у якусь біду, можливо, заплутався у собі, опинився в жахливому кризовому стані. І при цьому не зрозуміла, не допомогла. Життєва ситуація. І ніякої фантастики.

Говорячи про специфіку зображення героя і загалом ситуації в творах Кафки, можна зазначити основні особливості авторського стилю в контексті експресіоністичного світосприйняття.

1. *В основі твору не характер людини, а ситуація* (герой Кафки – це умовний образ, розгорнута метафора).

У традиціях реалістичної літератури, якщо письменник мав на увазі загальність образу, глобальність проблем, пов'язаних з персонажами, то герой у першу чергу не мав власного імені. Навіть у ХХ ст. ця традиція “діяла” у творах модерністських. Наприклад, визначаючи, що в героя М.Булгакова майстра немає іншого імені, автор має на увазі проблеми мистецтва та долю будь-якого митця в суспільстві загалом. Але у модерніста Ф.Кафки традиції іноді “перевертаються” і діють навпаки. У його творах герої можуть мати конкретні

імена: у “Перевтіленні” героя звать Грегор Замза; в оповіданні “Вирок” – Георг Бендеман; у романі “Процес” – Йозеф К.; у “Замку” – просто К. Але маються на увазі не конкретні образи-типи як у реалістичній літературі. Герої Кафки – це схеми, моделі людського життя. Автора цікавлять лише ситуації, до того умовні ситуації, в яких можуть опинитися (і опиняються) люди.

2. *Фрагментарність тексту* (ця риса безпосередньо пов’язана з попереднім пунктом: герої є схемами, моделями людського життя, а тому події і характери в творі не розписані).

3. *Самотність героя, відчуття фатальної приреченості* (як у світі в цілому, так і внутрішньо для окремої людини).

4. *Філософічність* (виділення у творах глобальних проблем, які існували для людства завжди: співвідношення добра і зла, сенс людського існування, сенс буття і т.д.).

5. *Наявність символів*.

Нове мистецтво ХХ ст., представником якого є і Ф.Кафка, глибоко символічне по своїй суті, воно, так би мовити, “навмисно” символічне. Мистецтво взагалі сприймається “як символічна діяльність, як тестування заради виявлення правди про реальність” [16, 119]. Взагалі символічне сприйняття світу таке ж давнє, як і культура людства.

6. *Абстрактність* (відсутність конкретики, відхилення (абстрагування) від безпосередніх зв’язків між предметами та явищами для виведення їхніх загальних та глобальних рис та ознак).

7. *Сприйняття світу в контрастах* (примирення – неспокій; добро – зло і т.д.).

Але для Кафки протилежні поняття мають суттєву спільність (глибинну, філософську) і виявляють точки зіткнення. Але це не синтез (не просто об’єднання протилежних понять), а знаходження спільних моментів у протилежних поняттях, усвідомлення складності побудови світу зі страшним авторським припущенням, що все набагато простіше (відчуття екзистенційної приреченості).

8. *Відкидання правдоподібності*.

На перший погляд ситуації, які відбуваються у творах, можуть здатися суцільною фантастикою, абсурдом. Події (а точніше розуміння подій) у творах Кафки баланують між зрозумілим для читача і тим, що викликає неспокій (страх).

Твори Кафки – це балансування між звичайним і надзвичайним, повсякденним і трагічним, логічним і абсурдним. В. Рем говорив про особливий стиль письменника як про “магічний реалізм”. Йдеться не про латиноамериканський “магічний реалізм”, а про особливості співвідношення фантастики і реальності у творах Кафки. Найнесподіваніші, незбагненні події відбуваються в повсякденному, звичному житті. Звичайне життя кожної пересічної людини, за Кафкою, наповнене трагедіями. І чим абсурдніше ця трагедія буденності, тим більше вона нагадує реальне щоденне існування людини (в екзистенціаліста А.Камю монотонність повсякденності, спокійне сприйняття щоденних трагедій і обумовлюватиме абсурдність світу як таку).

У творах Ф.Кафки є постійне глобальне протиставлення людини і Всесвіту. Є слабка, звичайна, пересічна, приречена (наявність екзистенційних мотивів) людина, що звикла до жорстокості світу, який оточує її, і яка вже навіть не має сил дивуватися тому, що відбувається з нею в цьому світі Зла. І ця звичайна людина протиставлена не просто іншій людині, не просто обставинам у реальному (або навіть і фантастичному світі), а протиставлена світовому Злу, що змушує людину перебувати в постійному стані страждання і страху.

Герой Кафки навіть не намагається ні з чим боротися. Він нібито звільнений від ваги власного життя. Але всі фантазмагорії Кафки – це і є його сприйняття реального світу, реальність не мала ніяких інших проявів, крім експресіоністичної самотності людини у світі. Самотність, безглуздість існування, занурення в себе і були ознаками єдиної справжньої реальності для письменника. Усі абсурдні ситуації у творах, художня фантастика реальніші, ніж будь-яка реальність.

9. *Експресивність* (нервова емоційність) – відчуття постійної напруженості як стану душі героя твору. Відчуття якогось фатального неспокою і в той же час абсолютної приреченості; це здаватися в полон без боротьби, це неймовірна спроба боротьби без справжнього внутрішнього опору.

У гіпертрофованій ситуації твору “Перевтілення” Грегор навіть у тілі комахи залишається людиною з наявністю естетичного смаку, почуттів, емоцій, про що свідчать його вчинки, а родичі героя в людській подобі дуже мало нагадують доброзичливих і терплячих. Навіть створюється враження, що для того щоб залишитися Людиною, героєві необхідно практично відгородитися від світу звичайних реальних людей.

Події в творі мають казкову троїчність: Грегор тричі намагається знайти контакт з родичами (зайти до них у вітальню, бути повноправним членом родини), але замість співчуття отримує неймовірну агресивність від батька, байдужість матері, суперництво сестри.

Схема

Враховуючи особисті проблеми Кафки в стосунках з батьками, можна сказати, що у творах письменника відображаються стосунки батьків та дітей, але «діти» ніколи не виконують у Кафки роль бунтівників, у них немає майбутнього. На жаль, і сам Кафка не бачив свого майбутнього щасливим, відчував себе заручником світу.

Але саме ця недосконала слабка людина є для Кафки мірилом усіх цінностей. І людина приречена на страждання не стільки від того, що є якась вища сила, в існування якої Кафка-людина все ж таки вірив, скільки від усвідомлення, що страху і відчаю не можна позбутися, поки ти живий – страх людина постійно носить у собі. Усі проблеми і вороги людини – це її внутрішня сутність, душа, яка б’ється в межах недосконалого тіла (грати людина носить усередині себе). Тому герой Кафки – це майже казковий мандрівник, що шукає

по світу себе, шукає відповідей на одвічні питання: у чому сенс буття, усвідомлення того, ким він є і навіщо прийшов у цей світ? Частіше за цією спробою усвідомлення у творі настає *смерть* героя.

Якщо вже в середині XIX ст. представники “філософії життя” сформулювали екзистенційну думку про безглуздість життя, невідворотність смерті, домінуючу роль страждання і навіть звеличення самогубства (песимістичний волюнтаризм А.Шопенгауера), то чому б не припустити, що, вивчаючи давню історію, філософію, світові релігії, Кафка створив свою концепцію світу та філософськи сприймав категорію смерті як одне із звичайних проявів буття людини.

Філософія середини XIX ст. перевернула уявлення про світ та суть людського буття, а точніше, лише сформулювала певні закономірності буття (існування людини у світі – екзистенції), які “вийшли на поверхню” у другій половині XIX ст.

Переосмисленням було ставлення до усталеніших речей. Наприклад, А.Шопенгауер доводив, що щастя (до якого всі нібито мають прагнути) є поняттям негативним; реально можна відчувати лише страждання. Чим більше нас дратує думка про відсутність симетрії між добром і злом, щастям і стражданням, жорстокістю світу і милосердям, тим більше ми підозрюємо, що представники трагічної філософії XIX- поч. XX ст. мали рацію, говорячи про вічний трагізм життя, щирої творчості (*ex abundantia* (лат.) – від надміру) та справжнього кохання.

Більшість творів письменника закінчуються смертю героя і протягом твору герой тільки те й робить, що з неймовірною швидкістю рухається до смерті; складається враження, що головний герой творів Кафки лише про те і мріє, що померти. Більш того, чим більше докладають зусиль і опираються, тим швидше наближаються “до фіналу”, не маючи шансів досягти хоч якогось іншого позитивного результату. Що ж тоді означає смерть у контексті творів Ф.Кафки? Що це – виграш для тих, хто наваживався на умовну боротьбу, чи просто гра?

Смерть звільняє не тільки саму померлу людину (про померлих або добре, або нічого), а й звільняє емоції інших людей (і читача в тому числі). Смерть Грегора Замзи, труп якого домогосподарка просто викинула на смітник, звільняє емоції і почуття родичів – задоволені і щасливі вони йдуть гуляти.

В екзистенційному контексті смерть сприймається майже як урочистий фінал людського життя. Наприклад, героя роману А.Камю «Сторонній» дивує перед стратою лише єдине, що гільйотина не стоїть вище над рівнем землі, тобто що його страта не буде нагадувати святкову церемонію. «...Я убеждаюсь, что все очень просто: машина (гильйотина – К.Т.) стоит на одной плоскости с идущим к ней человеком. К ней подходишь, как к знакомому на улице. В каком-то смысле это тоже досадно. Взойти на эшафот, подняться к нему – тут есть за что ухватиться воображению. А здесь все подавляет некая механика – убивает тихо и скромно, чуть пристыженно и очень аккуратно»[11, 87].

На думку Ф.Кафки (і екзистенціалістів), не страх перед смертю, а бажання померти (готовність до пізнання іншого стану) є ознакою «зрілої» людини. За Кафкою, людина не просто постійно готова до смерті, а своїм «станом життя»

немовби сама собі заважає і затримує себе на землі : “У нього таке відчуття, що він закриває собі шлях тим, що він живий, а ця перешкода слугує йому знов-таки доказом, що він живий” [13, 1026]. Колись Сократ висловив думку, згодом перефразовану Платоном, що справжнім філософом є той, хто постійно думає про смерть.

Усвідомлення смерті як неодмінного фіналу життя є першою ознакою пізнання світу. Так, герой роману Р.Роллана «Жан Крістоф» саме через усвідомлення неодмінності смерті починає дорослішати, переходить межу від дитинства до зрілості.

“Перша ознака початку пізнання – бажання померти. Це життя здається нестерпним, інше – недосяжним. Вже не соромишся, що хочеш померти; просиш, щоб тебе перевели із старої камери, яку ти ненавидиш, у нову, яку ти тільки ще починаєш ненавидіти...”[13, 1011].

Важливим є те, що смерть сприймається Кафкою як переведення із однієї «камери» в іншу, тобто смерть не позбавляє людину від світового Зла, від страждання і сприймається людиною в межах зрозумілих понять: як життя, тільки інше за формою і суттю. «Зло... – одна з форм життя, що за своєю суттю пов’язана зі смертю і є першоосновою людини» [16, 196].

Кафка постійно в афоризмах, нотатках, щоденниках розмірковує про категорії добра і зла. Смерть як поняття належить до сфери Світового Зла, що керує життям людини. Ф.Кафку називають *страждаючим атеїстом*, бо він все ж таки шукає «вище благо», розуміючи, що знайти його у цьому світі Зла можна також лише через Зло (що зрозуміти сенс життя можна лише через суть смерті, а не через її заперечення).

Все, що трапилося з Грегором Замзою, відбулося уві сні. Зло може “звалитися” на людину у вигляді будь-якого нещастя кожної миті. Для цього нещастя не треба бути винним, достатньо просто *бути*. Що з побутової точки зору є найстрашнішим нещастям для живої людини? Звичайно, смерть.

Яким чином Зло має таку владу в світі? Воно хитріше за можливе Добро, воно “враховує” природні бажання і можливості людини; воно не вимагає подвигів і зречення, жертвовності та милосердя. Увійшовши у людське життя, Зло нічого більше не вимагає. А може, ще простіше: добра і зла окремо від людини у світі просто не існує, є лише сама людина, в якій існують добро і зло.

Якщо Кафка не вірив у Бога, то чому ж він тоді не знімає визначальної ролі релігійного страху перед смертю? Швидше за все, письменник був людиною "естетично-релігійною" і не зізнавався навіть собі у деяких внутрішніх протиріччях. Якщо Бог не є силою Добра, досягнення Раю неможливе, а смерть усе ж таки невідворотна і за життя відповісти на питання, звідки і навіщо ми прийшли в цей світ і куди повернемося (а повернемося точно), неможливо, то і страх перед цим «переходом» якийсь надлюдський, непрояснений, містичний.

Фактично надзавданням письменника було досягнення абсолютного «блага» (віра у хоча б теоретичну можливість цього блага прочитується принаймні у нотатках Кафки «Він»). Але пошук цей ускладнюється тим, що розуміння істини (якщо воно взагалі можливе) збігається з моментом злиття з трансцендентним, досягнення (або осягнення) світової гармонії можливе лише

в момент смерті. Саме тому обирає смерть як вирішення всіх проблем герой новели «Перевтілення» Грегор Замза; саме тому без опору вибирає «покару водою» Георг Бендеман в оповіданні «Вирок»; тому смертю героя закінчується роман «Процес», і абсолютно логічним є те, що герой роману «Замок» К. отримує дозвіл від канцелярії Замку лише в момент смерті (як було зазначено в чернетках Кафки, які оприлюднив М. Брод).

Тобто єдиним можливим благом (добром) для людини є момент смерті, закінчення незрозумілих земних страждань. Тому для героїв Кафки смерть є бажаною.

Герой творів письменника, враховуючи філософічність індивідуального стилю автора, шукає не просто звичайного виходу з конкретної ситуації, він шукає сенсу буття взагалі (не лише свого власного). Недаремно в щоденнику Кафка говорить про бажання бути на смертному одрі “задоволеним”. Виявляється, що померти “красиво” не так просто, як не просто чесно і красиво жити. Тому і завершення будь-якого твору, навіть маленького, -- це все одно, що завершення життєвого шляху людини.

Враховуючи те, що більшість великих творів Кафки закінчуються все ж таки смертю героя, можна припустити, що момент смерті для автора справді сприймається як досягнення гармонії зі світом, на відміну від життя.

Герої творів Кафки визначально приречені не просто на смерть, а на якесь гіпотичне прискорення руху до неї. Навіть будь-які дії героїв (спроба дізнатися про причину умовного арешту Йозефа К. у романі «Процес», чи спроба Землеміра отримати «дозвіл» від Замку (роман “Замок”)) сприймаються як зволікання перед справжньою дією, що могла б бути схожа на опір. Вирок вищої інстанції (Бога чи батька в текстах) не обговорюється і не піддається сумніву; опір не виривається назовні, він з подвійною силою страждання занурюється «усередину» персонажа. Тому в кінці твору, де все закінчується смертю героя, часто виникає цілком логічне питання, враховуючи контекст: помирає герой від впливу зовнішніх обставин чи від «тиску» внутрішніх страждань? Проте іноді складається враження, що страждання внутрішні мали вирішальне значення, що справді герой немовби чекає зовнішньої причини покінчити це життя (учинити самогубство, наприклад, у творах «Перевтілення» та «Вирок»).

Спробуємо підбити підсумки, визначивши, чому ж Ф.Кафка завершує долю своїх персонажів зазвичай саме смертю, проводячи їх через це “випробування”.

1. Смерть – це урочистий фінал людського життя; виявляється, що померти красиво не так просто.
2. У кожної людини рано чи пізно настає момент, коли вона має задуматися над сенсом життя, а значить і над проблемою смерті; але зрозуміти сенс життя можна лише через суть смерті, а не через її заперечення.
3. За Кафкою, момент смерті – це досягнення гармонії зі світом, розкриття його найпотаємніших таємниць, що є неможливим за життя.

Людина у творах Ф.Кафки є слабкою і безпорадною перед Злом цього світу (при цьому людина і є осередком Зла). Як можна позбутися чогось, що є тобою? Лише позбутися себе (померти). “Як можна радіти світу? Хіба що якщо тікаєш в нього” [13, 1012].

Герой творів Кафки в будь-якому випадку програє, і невідомо, чи програє він більше, якщо помирає.

Насправді ж у творах Кафки, а особливо у новелі “Перевтілення” і трьох незавершених романах автор з «епічним спокоєм» зобразив людину, котра не може позбутися страждання духу і плоті, постійно витримує приниження, є безсилою що-небудь змінити, і від того відчуває постійне незадоволення й самотність. «Закодованість» кафкіанської ситуації насторожує: дивне відчуття страху охоплює героя іноді без усяких причин. Читачеві дивно вже від того, що він не бачить причин такого страху, відчуває, що чогось не розуміє.

Об'єктом зображення у всіх творах, крім афоризмів і нотаток «Він», завжди є маленька людина, пересічна і звичайна. Ця людина («людинка») нагадує тварину, яку переслідують і яка приречена на загибель. Як і Ф.Достоевський, Ф.Кафка зображує свого героя з почуттям глибокого співчуття, страждаючи разом з ним і не засуджуючи слабкість людини. Люди є люди; як говорив Воланд у романі М.Булгакова «Майстер і Маргарита». З погляду Ф. Кафки, єдине можливе для людини “геройство” – це пожертвувати своїм життям для умовного блага іншого. Хоча герой новели «Перевтілення» Грегор Замза помирає, позбавляючи від себе родичів (співчуваючи їм), такий альтруїзм «вищого ґатунку». Але в той же час Замза не бачить ніякого іншого вибору, його життя все одно приречене (наявність екзистенційних мотивів); і як герой повісті «Сторонній» екзистенціаліста А. Камю, він не бачить різниці між тим, щоб померти сьогодні чи через 20 років. Це, знов-таки, не зовсім милосердя чи альтруїзм, це підтвердження дії якогось Світового Закону, зрозуміти логіку якого не може ніхто. Безглуздо чекати милості та розради від цієї вищої сили, та герой творів Кафки на це і не сподівається. А навіть якщо і сподівається, як герой роману «Замок», то все одно отримує «дозвіл» лише в момент смерті.

Зробимо висновки стосовно концепції людини у творах Кафки:

- *о'б'єктом зображення є звичайна, слабка людина, не здатна на героїчні вчинки;*
- *автор не зосереджується на характері героя, головним є зображення універсальної (“кафкіанської”) ситуації, у яку потрапляє (чи може потрапити) людина;*
- *герой з самого початку відчуває свою приреченість і не сподівається позбутися страждань, бо є заручником світу;*
- *саме тому герой і не може позбутися страху і відчаю, бо постійно носить їх у собі;*
- *але з погляду автора саме ця слабка людина є мірою всіх речей у світі;*
- *герой є майже казковим мандрівником, що шукає себе (своє місце у світі, вищу таїну світу);*

➤ *і ця вища Таїна світу розкривається героєві в момент смерті, як відбувається і в житті кожної людини.*

Стає зрозумілою гірка іронія Кафки стосовно самовпевненості людини у пошуках хоч якихось відповідей у цьому світі: “Смішно оснащений ти для цього світу” [13, 1015]. Бо єдине, що людина вважає перевагою, – відрізнятись від інших, відсторонюватися від проблем інших людей – це якраз єдине страждання, якого можна було б уникнути.

Стильовий синкретизм художнього світу Ф.Кафки

Кожне життя є точкою зору на всесвіт.

Х. Ортега-і-Гассет

Перо генія мудріше самого генія
та вабить його ще далі меж, що
ставить він сам своїй думці.

Г.Гейне

Мистецтво -- це дзеркало; воно
“забігає наперед”, як годинник.

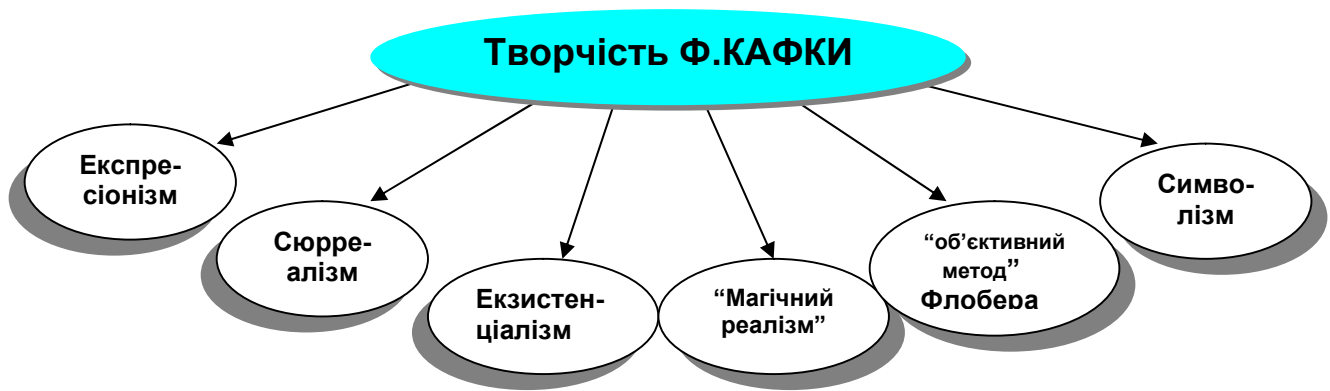
Ф. Кафка

Наприкінці XIX століття письменник Ш.Моріс у статті “Література сьогоднішнього дня” (1889) зазначав, що характерною ознакою мистецтва того часу була його синтетичність, бо митець мав показати цілісну людину засобами цілісного мистецтва.

Уже починаючи з раннього модернізму кінця XIX ст. (символізму, імпресіонізму) можна говорити про стильову синкретичність творчості митців-модерністів, коли “всесвітній історичний синтез” [22, 434] сприймався як спроба повернути світові втрачену гармонію, єдність, красу, тобто як спробу людини все ж таки знайти шляхи спілкування зі світом.

Свого часу А.Камю оголосив Ф.Кафку першим абсурдистом у європейській літературі. Жак Рішарну вважав його літературним пророком екзистенціалізму. Ерік Бентлі назвав письменника “батьком сюрреалізму та новітнього символізму”. В середині XX ст. представники трьох модерністських літературних напрямів назвали Ф.Кафку своїм родоначальником: експресіонізму, сюрреалізму, екзистенціалізму. Крім того, можна говорити про використання елементів “об’єктивного методу” Г.Флобера (хоча з іншою, глобальнішою метою в контексті особливостей експресіонізму, ускладненого екзистенційними мотивами); про наявність символістичного світосприйняття та визначення індивідуального стилю письменника як “магічний реалізм”.

Можна умовно зобразити стильовий синкретизм у творчості Ф.Кафки графічно:



Про належність письменника до експресіоністів уже йшлося. Але відношення Кафки до екзистенціалізму є певним феноменом. Те, що в середині ХХ століття в літературі екзистенціалізму сприймалося як прозріння, пошук логічних пояснень безвиході і трагічного існування людини, Ф.Кафка немовби «виносив» у собі, причому не поступово, а знаючи і відчуваючи це з самого початку (уже в ранніх творах, у маленьких оповіданнях, повістях і т. д.).

Письменник не просто зобразив героїв, яких не дивує панування у світі Зла і жорстокість якогось Світового Закону, він і сам змирився з трагізмом існування без відчуття здивування. А.Камю зазначав у статті “Надія і абсурд у творчості Ф. Кафки”, що саме при протиставленні відсутності здивування у героях при наявному здивуванні читача можна визначити твір як *абсурдний*.

Кафка, внутрішньо відчуваючи нові зміни в мистецтві, дійсно мав відношення до найскладніших модерністських явищ ХХ століття. Він примирився зі своїм внутрішнім відчаєм, бо іншого вибору не було, пережити цей трагізм було б неможливо, бо весь жах Всесвіту, весь його відчай він утілював у собі. Людський світ йому здавався маленькою галактикою в камінці на шії крука, що кружляв над його головою.

Недаремно письменника вважали літературним предтечею екзистенціалізму, бо основні екзистенційні мотиви і філософські висновки наявні в його творчості. Характерним є уявлення про екзистенціалізм як про “філософію відчаю і страху”. Письменники-екзистенціалісти прагнули знайти справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце вони висували категорії абсурду буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. Екзистенція людини – це “буття до смерті” як єдиної мети та підсумку існування.

Уявлення про світ як про панування хаосу і випадковостей уже наявне у творах Ф.Кафки. Поняття абсурду виникло саме в літературі екзистенціалізму, але в творах письменника вже наявні основні принципи екзистенційного світосприйняття.

1. Визнання абсурдності світу.

У творах Ф. Кафки немає слова “абсурд”, яким оперували екзистенціалісти, але відчував його письменник не менш глибоко, а можливо, ще й більш суб’єктивно.

Екзистенціалісти (Ж.-П. Сартр і А. Камю з його “трагічним гуманізмом”) визнавали відокремленість людини від Бога, від природи. Будучи атеїстами, вони у творах залишали людину сам на сам з життєвою проблемою в абстрактному світі.

Філософія екзистенціалізму суперечить християнській доктрині, заперечує Бога як найвищу силу добра, навіть Бог уявляється силою злу. Ф. Кафка був страждаючим атеїстом; він страждав від того, що не може повірити в справедливість Бога, а тим більше не може повірити в сили людини. Якщо в екзистенціалістів людина сама є для себе господарем, то герой Кафки нічого не вирішує, відчуваючи первинну фатальну приреченість людини у світі.

Кожна окрема людина і людство загалом перебувають у постійній небезпеці через загрозу невідворотних стихійних лих. Екзистенціалісти висловлювали думку про загрозу такої постійної небезпеки. Як і персонажі А. Камю в романі “Чума”, герої Ф. Кафки сприймають наявність випробувань і страждань як необхідне, бо інакше ти просто не людина, якщо не пережив усі страждання на землі. Єдине, у чому герої у творах екзистенціалістів середини ХХ століття упевнені, що вони владні обирати добро чи зло; герої ж Ф. Кафки – істоти пасивні, зневірені і страждаючі. Людина і пізнається, за Кафкою, за глибиною і силою страждання, яке випало на її долю, за силою терпіння, з якою людина це сприймає. Не просто боротьба, як у екзистенціалістів, яка дає фактично право називатися людиною, а постійний фізичний (не тільки моральний) біль є ознакою людини. “Дивно, що в найдавніших релігіях головним богом не був бог болю” [15, 303],-- говорить Кафка в щоденнику, мабуть, зовсім не жартуючи.

2. Почуття відчуження (самотності) людини у світі.

А. Камю в статті “Надія і абсурд у творчості Ф. Кафки” говорив про те, що стан меланхолії, яким пронизані твори Ф. Кафки, М. Пруста можна назвати ностальгією за втраченим раєм.

Ф. Кафка відчуває своє відчуження і самотність як “зволікання перед народженням” [15, 298]. Утрачений рай – це народження, це початок існування; людина може бути щасливою лише в єдиному стані – умовного існування до народження (у лоні матері), а потім усе життя вона шукає станів і відчуттів, подібних до утробного неусвідомлення і блаженства. Чи може людина повернутися до подібного коли-небудь після народження? Звісно, ні. Тому яку б роль не займав Світ у ставленні до людини (у творах екзистенціалістів), людина ніколи не зможе бути вільною, сторонньою, навіть відчуженою від цього світу настільки, щоб не відчувати свою приреченість та залежність (у творах Ф. Кафки). Сам Кафка зазначав: “Покинули мене не люди, це було б не найгірше... я сам покинув себе...” [15, 307].

3. Історія сприймається не як процес поступового “зростання” і набирання досвіду, а як процес постійного повернення.

Німецький екзистенціаліст М. Хайдеггер визначав, що екзистенція є буття, що визнає свою скінченність. Герої розуміють скінченність буття, більше того, визнають нескінченність страждань.

У Ф.Кафки ідея еволюції підміняється ідеєю вічного повернення. Кожне наступне покоління не стає сильнішим і розумнішим, не набирає досвіду, а додає до своїх страждань ще страждання і тягар усіх попередніх поколінь. Тобто, крім особистісного «покарання», людина несе ще й тягар всесвітнього трагізму.

Цей процес повернення в житті людини – це покарання, а не обраність найкращих. Прощення якраз і полягає в тому, щоб отримати право «не повертатися». “Починаючи з певної точки, повернення вже неможливе. Цієї точки ще треба досягти” [13, 1010].

4. Необхідність боротьби, хоча вона все одно безглузда і ніколи не призводить до перемоги.

З точки зору Ф. Кафки, абсурдність світу ще реальніша, ніж людям дано зрозуміти, то де ж місце для боротьби?

У Кафки людина приречена просто померти з самого початку, померти слабкою і нікчемною істотою, і смерть як така не має сенсу, нічого не виправдовує і невідомо, чи позбавляє від жахів і страждань прижиттєвих. Згадаємо один із афоризмів Ф.Кафки: “Чим більше ти впряжеш коней (докладеш зусиль – К.Т.), тим швидше піде справа – тобто не швидше вирвеш з фундаменту глибу – це неможливо, -- а швидше порвеш ремені і поїдеш весело далі” [13, 1015]. Тим швидше звільнишся від необхідності що-небудь робити, тобто помреш. Усе ж таки у деяких творах (наприклад, оповіданні «Вирок») Кафка остаточно не відкидає можливості для людини досягти чогось у цьому житті, зробити щось добре, краще, ніж інші.

Ще один момент важливо усвідомлювати в контексті розмови про стильовий синкретизм творчості Ф.Кафки – наявність у творах письменника елементів **сюрреалізму**.

Більшість критиків зазначала, що творчість Ф.Кафки – це відсторонено і спокійно передані сні і кошмари самого автора (“снами народжене мистецтво Кафки” [18, 401]), спираючись на тези зі щоденників самого письменника. Ця теза в першу чергу пов’язана з усталеним поглядом на творчість письменника як на абсолютно автобіографічне розкриття душі митця.

У своїх щоденниках письменник записав кілька кошмарних снів, зізнаючись, що це навіть важко назвати сновидіннями, це якась маячня сну-кошмару при повній свідомості і втомі від безсоння. “...Винна ніч; ці короткі земні ночі здатні посіяти в людині жах перед вічним сном...” (лист до Мілени від 6 червня 1920 р.) [14, 443].

Але сам Кафка намагався пояснити зв’язок між кошмарами снів і сюжетами творів. У щоденниках є думка, що саме через творчість, через усвідомлення абсурдності світу і передачу цього у творах митець бачив кошмари і погано спав: “Гадаю, що безсоння в мене тільки через те, що я пишу. Бо хоч як мало й погано я пишу, проте від цих невеличких потрясінь все ж таки стаю дуже чутливим і відчуваю – надто надвечір... наближення отого великого, захоплюючого стану, у якому в мене прокидаються необмежені можливості, а потім не знаходжу спокою через суцільний гамір, який стоїть у мені і впоратися з яким я не маю часу” [15, 43].

Мистецтво “нового реалізму”, “надреалізму”, сюрреалізму було проголошено Гійомом Аполлінером ще задовго до того, як був написаний “Маніфест сюрреалізму” Андре Бретона (1924).

Словник: *Сюрреалізм* (фр. – surrealisme – надреальне, надприродне) (“надреалізм”) – авангардистський напрям, що виникає на протизвагу традиційному мистецтву; в основі використовує формальний експеримент (форма твору) та неодмінно шокує, дивує читача (епатаж); спирається на підсвідомість людини, “живився” філософськими джерелами інтуїтивізму.

Особлива роль відводилася підсвідомому, інтуїтивному сприйняттю дійсності. Для того щоб правильно сприйняти цю дійсність (а читачеві правильно зрозуміти текст), потрібно було шукати не безпосередні зв'язки між предметами та явищами, а відчуті глибинний зв'язок між усім у світі. Іноді цей зв'язок зовнішньо виглядає дивно. Культ абсурду (подібний культ був і в екзистенціалістів) проявлявся у творчості сюрреалістів через прийом автоматичного письма (який відносився до сфери формального експерименту і не цікавив Кафку), правила випадковості (роль випадку, несподіваного лиха, ускладненого абсурдністю і нелогічністю всієї ситуації в цілому буде однією із складових екзистенційної етики), а також сновидінь.

Пізні сюрреалісти (Ф.Супо, Р.Дено, Т.Цара; художники Г.Арп, Ж.Міро, А.Джакометті, пізніше С.Далі та ін.), спираючись на сферу підсвідомого (сни, марення, хворобливі галюцинації), намагалися “підняти” читача і глядача над реальністю (як і експресіоністи – показати світ з висоти пташиного льоту). Сюрреалісти досягали бажаного ефекту, поєднуючи абсолютно протилежні речі, а головне – спираючись лише на інтуїтивне сприйняття. І чим більш нелогічними і дивними були “конструкції” сюрреалістів, тим більше вони вражали ракурсом зображення проблеми (наприклад, картини С.Далі), тим більше, що, враховуючи роль сновидницького світу сюрреалістів, важко було розрізнити, де сон, а де реальність, але в будь-якому випадку можливість здивування відкидалася з самого початку.

Чи не той самий ефект відбувається у творах Ф.Кафки? Чим абсурдніша ситуація, тим більше вона нагадує реальне життя, як іноді уві сні ми бачимо ситуацію і людину в ній немовби здалеку, збоку і тим більш реально усвідомлюємо правду.

У творах Ф.Кафки складно поєднуються гротеск, фантазмагоричність, сновидіння, натуралістичні описи буденного, реальність абсурду та відкидання правдоподібності в усьому, що відбувається у творі.

Сюрреалістичний прийом сну використаний Кафкою не просто для того, щоб залучити рівень підсвідомого, показати глибинність зв'язків між різнорідними явищами у світі. Цього авторові було замало. Ф.Кафка зобразив закономірність цих глибинних зв'язків. Те, що в ХХ столітті розуміється під абсурдністю світу, Кафка відчував не просто інтуїтивно, а особистісно суб'єктивно, вважаючи це лише страхом свого життя, своїм світовідчуттям, не здогадуючись, що обґрунтовував присутність домінант екзистенційної етики.

Якщо сни і є вираженням нашої підсвідомості, то немає нічого дивного, що відчуваючи реальність у експресіоністично-екзистенційному контексті, Кафка бачив сни, наповнені страхом. Але цей страх не був тим, що треба відкинути і забути, він був натхненням, осяянням-прозрінням (як у Ш.Бодлера і А.Рембо), кращим, що зрозумів Кафка в собі: “Я також, хоч мабуть, і створюю враження адвоката власного “страху”, в глибині душі, здається, щиро його виправдовую – я ж цілком з нього складаюся, і він, можливо, краще, що в мені є” (Лист до Мілени від 9 серпня 1920 р.)[13, 488].

Химерні сни Кафки, так само як і зображені у творах ситуації – це виклик життю. Письменник жив своїми страхами в буквальному розумінні. Сон дає усвідомлення чогось «правдивого» (у тексті і в житті) нібито збоку, він має сенс і в розумінні глобальному, не просто реальному, а надреальному – можливість подивитися уві сні на себе очима світу. Головне, що будь-які зміни і трансформації уві сні не дивують; немає обмеження в просторі та часі (можливим є об’єднання минулих подій і майбутніх, переміщення в просторі без відчуття ваги і меж власного тіла). Що ще, крім сну, може дати таке відчуття свободи душі?

У літературі другої половини ХХ століття переплетіння елементів кількох напрямів і течій та їх переосмислення є не просто можливим, а необхідним, щоб достовірно передати складність і неоднозначність реального життя; можна говорити про стильовий синкретизм багатьох митців ХХ століття взагалі: Кнута Гамсуна, М.Пруста, Т.Манна, М.Булгакова, Б.Пастернака, Гійома Аполлінера та ін.

Дивним є не те, що Ф.Кафка відчував страх і одночасно культивував його у собі (як необхідний рушій натхнення), що він відчував себе в гармонії зі світом лише при наявності “неспокою”. Дивним є те, що він взагалі міг жити, залишив твори, які своєю незавершеністю (наприклад, три романи Кафки) ще більше підкреслюють “ідею”: завершити будь-який твір, поставити крапку – це значить наблизитися до розуміння “фіналу” життя взагалі. А єдиним справжнім фіналом життя є смерть. То чи потрібно завершувати долю будь-якого героя? Фінал є передбачуваним і логічним, за Кафкою, як є передбачуваною і логічною є смерть людини. Не дивно, що Кафка боявся і не любив завершувати твори, бо людина ніколи не буває захищеною перед Світовим Законом, що карає без мотивації і вважає винним кожного, поки людина жива.

Те, що зближує експресіоністичне світовідчуття Кафки із сюрреалістичним сновидницьким світом – це відсутність оптимістичної настроєвості та висування на перше місце інтуїтивного сприйняття світу. Твори представників вказаних напрямів ілюстрували фрейдівське положення про приреченість людини на самотнє існування (*експресіонізм*); на залежність від світу спогадів, сновидінь (*сюрреалізм*), що породжують постійне очікування трагедії, катастрофи (*екзистенційність*).

Кафка зміг передати експресивність змісту, постійне відчуття неспокою і страху в абсолютно об’єктивній, спокійній і офіційно-монотонній формі. Стиль Кафки споріднений із “**об’єктивним методом**” Г.Флобера. До речі, Г.Флобер

був літературним кумиром письменника, хоча найвідоміші романи Флобера – “Пані Боварі” та “Саламбо” Кафка не сприймав.

“Об’єктивний метод” Флобера характеризується відсутністю авторських коментарів у творі. Передусім це проявляється у відсутності ліричних відступів та описовості. З одного боку, важко собі уявити, щоб “авторський голос” у творах Кафки “дійшов” до того, щоб “впадати” в ліричні відступи буквально, а з другого – все, що створено цим письменником, настільки суб’єктивно і особистісно (тим більше, враховуючи роки написання творів у контексті розвитку модернізму загалом), що навіть ті літературознавці, хто зазвичай і не згадує подробиць особистого життя письменника, усе одно не можуть уникнути згадки про біографію автора. Тобто іноді здається, що більшість творів Кафки – це один величезний авторський ліричний відступ.

Безпосередній авторський коментар у Флобера був відсутній, натомість діяв прийом “точки зору” – зображення одного героя через сприйняття іншого. Таким чином, автор міг усунути від прямих оцінок. Прийом “точки зору” діє і в Кафки. Наприклад, на більш вузькому рівні конкретного тексту, у романі “Замок” землемір К. дивиться на світ Села, на Замок очима чужинця, який не розуміє деяких речей, що відбуваються. Цей момент здивування виникає в читача саме через таку подачу матеріалу в романі. І прийом “точки зору” діє в Кафки в більш глобальному розумінні: у всіх текстах письменник запрошує читача подивитися на світ очима звичайної, слабкої, маленької людини, яка не в змозі чинити опір обставинам, але в екзистенційному ключі – ця слабка людина своєю безпорадністю не просто ще більше погіршує обставини, а вона з самого початку приречена діяти саме так, немовби під тиском якогось владного Світового Закону чи від свого бажання швидше це все закінчити, тобто померти.

Між іншим, навіть Г.Флоберу не вдалося витримати до кінця свій “об’єктивний погляд”: скажімо, у романі “Пані Боварі” усе ж таки є кілька моментів, де автор не втримується і безпосередньо дає свою оцінку персонажеві чи події.

Саме Флоберу належить фраза: “Письменник повинен уподібнитися у своєму творінні до Бога, тобто творити і мовчати”. Ще не прийшов за часів Флобера момент загальної зневіри. Ф.Кафка, не вірячи в милість Бога, усе ж таки звертався до нього (це відображено в щоденниках) з дивним проханням мовчати (змиритися з абсурдом, що панує у світі) і творити (не відбирати у нього можливість поєднувати роботу, яка давала хоч якусь матеріальну незалежність, і творчість, яка була його “відповіддю на самотність”). Т.Манн вважав, що саме таким дивним ставленням до Бога (насправді схожим на релігійне примирення з усім) і таким стражданням Кафка вимолив собі вище прощення. Хто зна?

Кафка розумів мистецтво як шифр, символ; домінанти його текстів закодовані і заховані під епічним спокоєм викладу. І хоча Кафка зовсім не символіст, можна говорити про використання певних елементів поетики символізму.

Фактично кожен митець ХХ століття використовував певні символічні образи, бо після появи збірки Ш.Бодлера “Квіти зла” почався, умовно кажучи, інший етап сприйняття літературного твору і мистецтва загалом.

Митці-символісти в кінці ХІХ ст. оголосили, що кожен письменник є втаємниченим, обраним, бо він відчуває існування вищого світу, можливість інтуїтивного осяяння.

Мистецтво взагалі сприймається “як символічна діяльність, як тестування заради виявлення правди про реальність” [16, 119]. М.Хайдеггер у свій час проголосив, що мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, бо це символ.

Французькі символісти кінця ХІХ ст. надавали поетові божественних рис, надприродних можливостей (осіяння і прозріння). Звичайно, зображуючи слабку і пересічну людину, Кафка і себе (автора) відносив до цієї категорії, не надаючи митцеві функцій Бога, творця Всесвіту, хоча і не відкидаючи можливості інтуїтивного осяяння.

Але все ж таки з французькими символістами Кафку споріднює багато чого. Ще Ш. Бодлер як родоначальник символізму, у межах даного напрямку проголосив, що Зла у світі набагато більше, ніж добра (ще припускаючи можливість добра як такого); що досягнення гармонії у світі неможливе (Кафка говорив у своїх щоденниках, що змінилося і уявлення про гармонію взагалі); що людина ніколи не зможе зрозуміти логіку Божого провидіння (тобто ніколи остаточно не зрозуміє Бога, Світового Закону).

Мистецтво після Ш.Бодлера стає “навмисно” символічним. Символісти вбачали мету мистецтва в тому, щоб втілити ідею в зрозумілій людині символ та розвинути її за допомогою нескінченних варіацій. Закладаючи у свої твори експресіоністично-екзистенційну ідею, Кафка шукав універсальні символи для своїх творів (образ батька, його агресивність і жорстокість – “агресивність” навіть Бога, за Кафкою, а також і Зла, що панує у світі і т.д.), не створюючи безліч варіацій, а навпаки, подаючи монотонність, циклічність, ідею постійного повторення подібних ситуацій, незалежно від часової та особистісної зміни. Життя людей подібне у якійсь головній, сутнісній основі. Усі самотні й приречені. І зрозуміти це допомагає якраз сприйняття творів Кафки як розгорнутих метафор, як розширених символів.

Універсальність символів у текстах у тому, що вони одночасно впливають на почуття, душу і розум читача. Уже поети-символісти в кінці ХІХ ст. використовували такі художні засоби, як складний метафоризм, аналогії, абстрагованість образів тощо.

Говорячи про стиль Ф.Кафки, треба з’ясувати ще один момент: його творчу манеру іноді відносять до **“магічного реалізму”**. Йдеться про “магічний реалізм” як про особливе світосприйняття, поєднання та переплетіння фантастики та реальності, коли за допомогою прийому “очуднення” створюється дивний ефект: чим фантастичніше здаються події в тексті, тим точніше “проявляється” реальність, не примітивна і обмежена лише “сучасною дійсністю”, а зображення реальних подій, які мають позачасове та загальнолюдське значення. Представниками такого “магічного реалізму”,

існування якого в творчій манері письменників було визнано на початку ХХ ст., є М.Гоголь, Ф.Кафка, М.Булгаков.

У середині ХХ ст. виникає уявлення про “магічний реалізм” як суто латиноамериканське явище, яке сприймається як різновид постмодернізму. Мабуть, мають рацію ті літературознавці, котрі вважають “магічний реалізм” лише рисою латиноамериканської літератури (термін виник у роботі теоретика нової латиноамериканської літератури Алехо Карпент'єра).

Головне, що письменники, у творчості яких можна помітити риси “магічного реалізму”, використовували його не для того, щоб простіше за нього “сховатися”, а щоб краще зрозуміти себе і світ навколо. Фактично вони заново створюють світ (як Ф.Кафка або Г.Гарсія Маркес та інші представники “магічного реалізму”), примушуючи читача подивитися на звичайні події з незвичайної точки зору, не нав'язуючи висновку, а розраховуючи на певний рівень обізнаності читача на міфологічних традиціях, вмінні проводити літературні паралелі, аналізувати, робити висновки. Давня байкова традиція зображувати риси характеру персонажа та події алегорично проявляє себе у “магічному реалізмі” повною мірою.

До речі, один з найяскравіших представників латиноамериканського “магічного реалізму” Г.Гарсія Маркес перше своє оповідання написав у 17 років після того, як прочитав оповідання Ф.Кафки “Перевтілення”.

Фантастика є природною частиною світу. У Кафки ще складніше – фантастика взагалі не є фантастикою; це і є найвірніша реальність, це лише засіб відкрити, наскільки ця реальність (абсурд) “реальна”.

Ф.Кафку так само, як і представників латиноамериканського “магічного реалізму”, цікавлять дві основні речі у світі: влада і людина, стосунки між ними. Але під “владою” Кафка має на увазі не просто певний політичний, державний устрій, а світобудову загалом. А людина його цікавить як універсальна “одиниця” світу.

Так само, як і, наприклад, Г.Гарсія Маркес не дає у своїх творах відповідей на запитання, що виникають у читача, Кафка також завжди залишає всі запитання без відповідей, а точніше, єдиною відповіддю є лише природний фінал, на думку Кафки, -- смерть людини.

А якщо бути ще більш точним, то світ творів “магічного реалізму” запитань не передбачає, принаймні з точки зору автора, бо цей світ є абсурдним, тобто позбавленим виправдання для існування та мети, крім можливості померти.

Зображення (з'ясування) стосунків між Всесвітом і будь-якою слабкою і звичайною людиною і є темою усіх творів Ф. Кафки. Особливість зображення у тому, що він намагався розкрити цю тему, використавши елементи експресіоністичної поетики, екзистенційного світовідчуття, сюрреалістичної етики, а задля цього самовираження створив власну філософську концепцію, власний стиль, зробивши крок у літературі на півстоліття вперед.

Підведемо підсумки, визначивши особливості індивідуального стилю Ф.Кафки.

На рівні мови (речення):

- ❖ багато вставних конструкцій, що відображають “невпевненість”, слабкість героя твору;
- ❖ речення розширені, великі, ускладнені стилістичними конструкціями.

На рівні поетики:

- ❖ умовність ситуацій (в основі твору не характер людини, а універсальна ситуація);
- ❖ гротескність;
- ❖ гіперболізація;
- ❖ формальна незавершеність твору.

На рівні стилю:

- ❖ наявність зовнішньої безпристрасності при відчутній внутрішній експресії;
- ❖ буденність викладу (холодна об’єктивність);
- ❖ естетика споглядання (повна відстороненість автора від дійсності: погляд на всі проблеми з висоти пташиного льоту);
- ❖ містичність (відносність просторово-часового розміщення --ситуація іноді нагадує чарівну казку).

Список літератури

1. Волощук Е. «Вот как мы заблудились». Художественная реальность притчи Ф. Кафки «Железнодорожные пассажиры» в контексте разрушения антропоцентрической парадигмы// Вікно в світ. – 1998 -- № 2.
2. Гароди Р. О реализме без берегов: Пикассо, Сен-Джон Перс, Кафка. – М.,1996.
3. Гейм Г. Избранные стихотворения. -- М., 1993.
4. Гулыга А.В. Франц Кафка и его роман “Замок” //Франц Кафка. Замок. – М.: Наука, 1990.
5. Денисова Т., Сиваченко Г. Зарубіжна література ХХ століття. Хрестоматія-посібник 11 кл. – К.: Генеза, 2000.
6. Зарубіжна література ХХ століття/ За ред. М.І. Борецького. – Львів: Світ, 2000.
7. Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М.: Высшая школа, 1972.
8. Затонський Д. Про модернізм і модерністів. – К., 1972.
9. Затонський Д. Шлях через ХХ століття. Статті про німецькомовні літератури. – К., 1978.
10. История философии. – Ростов-на-Дону, 1999.
11. Камю А. Посторонний. – М.: ООО “ Фирма “Издательство АСТ””; Харьков: Фолио, 1999.
12. Кафка Франц Замок. – Санкт-Петербург: Амфора, 1999.
13. Кафка Франц Избранное. – Харьков – Санкт-Петербург, 1999.
14. Кафка Франц Реальность абсурда. – Симферополь: Реноме, 1999.

15. Кафка Франц. Щоденники 1910-1923 рр. – К.: Всесвіт, 2000.
16. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997.
17. Лозовой В. Вершить репортажи вымышленного мира ...//Collegium.— 1995. -- № 1-2.
18. Манн Томас. В честь поэта (Франц Кафка и его «Замок») //Франц Кафка. Замок. – СПб: Амфора, 1999.
19. Наливайко Д.С., Шахова К.О. Зарубіжна література ХІХ століття. Доба романтизму. – Київ: Заповіт, 1997.
20. Ортега-і-Гассет Вибрані твори. – К.:Основи, 1994.
21. Осьмак О.О. Експресіонізм: проблема термінології і становлення проблематики// Теоретичні проблеми художньої культури. – Переяслав-Хмельницький, 1995. Вип.1.
22. Поэзия французского символизма. – М.,1993.
23. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза, структура, функція. – К.: КМЦ «Поезія», 1997.
24. Сучков Б.Л. Мир Кафки // Ф. Кафка. Роман, новеллы, притчи. – М., 1965.
25. Сучков Б.Л. Творчество Франца Кафки в свете действительности // Современные проблемы реализма и модернизма. – М., 1965.
26. Хайдеггер М. Европейский нигилизм// Хайдеггер М. Время и бытие.— М., 1993.
27. Шарп Дарел. Незримый ворон: Конфликт и трансформация в жизни Франца Кафки. – Воронеж: НПО «МОДЭК», 1994.
28. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. Собр. соч. – М., 1992.

Розвиток світової літератури першої половини ХХ століття

(11 клас)

Проблема мистецтва і митця в суспільстві, творча трагедія митця у новелі Томаса Манна "Смерть у Венеції"

Завдання до уроку:

- довести оригінальність зображення письменником проблеми мистецтва і митця у суспільстві;
- дослідити використання в новелі "Смерть у Венеції" елементів різних модерністських течій;
- розвивати вміння систематизувати матеріал, враховуючи знакові елементи тексту: аналіз назви твору, ключових слів та ситуацій;
- формувати філологічне чуття у сприйнятті художнього тексту, вміння логічно використовувати літературознавчі знання;
- виховувати позитивну мотивацію для дотримання загальних морально-етичних норм.

Випереджальне домашнє завдання: визначити суть "змін", що відбуваються в душі головного героя новели (Густава Ашенбаха), досліджуючи за текстом особливості зображення проблеми мистецтва і митця в суспільстві; скласти за текстом "цитатно-аналітичну" таблицю, знайшовши докази "підйому" чи "занепаду" в душі героя; аргументувати доречність назви, яка визначає основні світоглядно-тематичні моменти твору.

Матеріали до уроку

Добре, що світ знає тільки чудовий
твір, а не ... умови, за яких він виник.

Т. Манн

З'ясовуючи етапи життєвого та творчого шляху Томаса Манна, робимо висновок, що йтиметься про німецькомовного письменника, якого вважають одним із найзначніших прозаїків ХХ століття. Т. Манн є майстром філософсько-психологічних творів, в яких обов'язково простежується "ментальна" тема німецької літератури: протиставлення в житті загалом і в характері певного героя рис *бюргера* і *художника*. Томас Манн народився в заможній сім'ї, його старший брат Генріх також був відомим письменником, але в історії світової літератури більш досконаліми вважають саме філософські і неоднозначні твори молодшого брата, в яких підняті проблеми мають загальнолюдське і позачасове значення. Це новели "Тоніо Крегер" (1903), "Смерть у Венеції" (1911); романи "Будденброки" (1901), "Чарівна гора" (1924), "Йосип та його брати" (1933-1943), "Лотта у Веймарі" (1939), "Доктор Фаустус" (1947).

У 1929 році Т. Манн отримав *Нобелівську премію* з літератури за роман "Будденброки", що став класикою німецької літератури.

Новела "Смерть у Венеції" є твором складним і сприйняття його доволі неоднозначне. Можна почати аналіз цього тексту із з'ясування позицій різних науковців щодо образу головного героя Густава Ашенбаха.

- ❖ *"В новелі "Смерть у Венеції" зображено внутрішній розпад особистості письменника Ашенбаха як результат прориву звіриних, сексуальних інстинктів" [3, 51-52].*

(За Д.В. Затонським)

- ❖ *"А те, що сталося з ним (Ашенбахом) у Венеції, передсмертні приниження й сама смерть остаточно переконують, що його "класичність" була лише камуфляжем прихованого розкладу. Значну роль відіграє в новелі еротична стихія, яка, зрештою, виступає не чим іншим, як символічним означенням процесів розпаду особистості... Це відмова від інтелекту і культури, торжество темних первісних стихій в людській душі" [4, 145].*

(За Д.С. Наливайком)

- ❖ *"Емоційна тональність оповіді змінюється: натомість нудьги й суму з'являється романтична піднесеність" [2, 83].*

(За О.М. Ніколенко)

При всій неоднозначності сприйняття даного тексту, не слід забувати, що сам текст таки існує, тобто є можливість і необхідність саме до тексту звернутися, щоб зробити власний висновок і зрозуміти *концепцію автора*, що має бути надзавданням будь-якого аналізу.

Що заважає однозначно визнати події в новелі "позитивними" для героя?

Вже сама назва твору має насторожувати вдумливого читача. Фраза, винесена у заголовок, є контекстуальною бінарною опозицією: "смерть" (трагічні і неприємні події) – "Венеція" (місто закоханих, символ романтичних стосунків, краси, життя).

До того ж є більш глибокий рівень тлумачення назви, який можна зрозуміти, аналізуючи твір вже більш детально. Фізична смерть головного героя новели не є єдиною можливою формою "небуття". Ще до того, як Густав Ашенбах помирає реально, простежується важкий внутрішній процес його морального "падіння", духовної "смерті". І, до речі, не відомо, чи від хвороби (епідемія холери у Венеції), чи від кохання (в буквальному розумінні – серцевого нападу, хвилювання, примирення з брутальністю своїх думок і почуттів) помирає герой у фіналі твору. Можна припустити, що обидві лінії – *смерть моральна і смерть фізична* – є двома поступовими етапами в долі героя, об'єднуючись у фіналі у вирок – "Смерть!".

Чи дійсно можна говорити про процес морального "занепаду", деградації головного героя?

Простежимо буквально за текстом поетапні зміни в житті головного героя новели.

- ✓ Густав Ашенбах "збуджений тяжкою, напруженою працею", якій він віддавав найкращі ранішні години;

- ✓ письменницька праця вимагала від нього “найбільшої уваги, обачності, пильності й сили волі”;
- ✓ “письменник і після обіду не міг спинити в собі *робочого механізму*” (сприйняття себе як певної “машини” для творчості);
- ✓ досяг усього “самодисципліною”;
- ✓ ввів себе у “певні рамки розумом”;
- ✓ був постійно “невдоволений і сердитий”;
- ✓ він “приборкував і заморожував своє почуття”;
- ✓ був “невдоволений і млявий”;
- ✓ уже гімназистом став відомим;
- ✓ він “не зазнав дозвілля... безтурботних розваг молодості”;
- ✓ виріс на самоті, без товаришів;
- ✓ улюбленим словом було “*протриматись*”;
- ✓ до останнього подиху ладен був приховувати від очей світу “свою внутрішню *спустошеність*, свій біологічний *розпад*, жовту бридоту”.

Мабуть, на цьому можна зупинитися і зробити певний висновок, на якому наполягає сам автор: відомий 50-річний письменник Густав Ашенбах, твори якого вивчалися у школі, його стиль вважався еталоном письменницької діяльності, досконалість якого була незаперечною, був самотньою, втомленою, спустошеною людиною. У нього була сім'я (дружина і донька), але це не врятувало душу митця від розпаду, від “жовтої бридоти”. У чому ж проблема цього героя? Протягом всього життя, ще замолоду, він вбивав у собі власну сутність, бажання, мрії. Все життя він “заганяв” себе самого у власноруч створені межі – міцно стиснутий кулак – “протриматись” будь-якою ціною, не дати вирватися назовні жодному прояву душі. Як наслідок, стався “*вибух*” накопичених роками емоцій, почуттів. Повернення назад вже не могло бути. Мрії вирвалися на волю несподівано для свого володаря, вирвалися надто пізно, відображаючи моральну спустошеність (моральну “смерть”), про що можна говорити ще до поїздки у Венецію.

Яку функцію виконують образи двійників?

Двійники не стільки ускладнюють сприйняття образу Ашенбаха, скільки поглиблюють його. *Перший двійник* – чоловік в ликовому брилі, який невідомо звідки узявся і незрозуміло куди потім зник. Було зрозуміло, що ця людина подорожує, і в Ашенбаха виникає бажання пуститися в мандри, хоча раніше він навіть не припускав такої можливості. Образ мандрівника є символічним: він з'явився на цвинтарі, над двома апокаліптичними звірами, що були біля входу в капличку, де відбувалися похоронні церемонії. Заздалегідь пророкується фінал можливої подорожі – мандри “назустріч смерті”. До того ж герой помічає лише цю людину, дивується його вигляду, шукає в собі відгуку на бажання “поїхати” “*від себе*” звичного, ризикнути і подивитися на світ інших людей. Розуміємо, що увага Ашенбаха не випадкова: люди помічають лише те, що якимось чином зачіпає їх особисто, що відповідає стану душі, прагненням і уподобанням. *Другий двійник* – це “штучний” юнак, насправді ж старий втомлений чоловік, який втілює бажання Ашенбаха повернути юність, втрачені можливості, безтурботність, легкість душі. Але у кінці подорожі сам герой стане майже

таким “підробленим” спокусником, несправжнім і розпусним. *Третій двійник* – похмурий гондольєр, який є злочинцем, що порушує закон. Це втілення прихованого бажання героя вирватися за межі моральних законів суспільства і таким чином наздогнати “втрачені можливості”. А натомість маємо ще одне пророцтво: гондола була чорна, як труна, і більше нагадує про шлях сходження у потойбічний світ, ніж поїздку на “свято життя”. Усі двійники є відображенням прихованих мрій і думок головного героя, а при цьому вони віщують *смерть* (самознищення, спустошення).

Безпосередня робота з текстом новели має запевнити, що ознак "занепаду" в душі Густава Ашенбаха набагато більше і вони суттєвіші, ніж ознаки змін "позитивних". Простіше навести таблицю за текстом твору, висновок буде напрашуватися сам собою.

Ознаки "підйому"	Ознаки "занепаду"
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Знесилений і спустошений; ✓ (по відношенню до хлопця) "істерія незаспокоєної, неприродно пригнічуваної потреби взаємопізнання"; ✓ <i>порочна</i> (по відношенню до Тадзьо) формула: "Я люблю тебе!"; ✓ первісна "тваринно-еротична вакханалія" (випускає "своїх демонів"); ✓ очманілий від пристрасті; манія; ✓ сором і безнадія; ✓ відвідування перукарні (штучність, гра); ✓ повітря Венеції віддавало "духом гнилизни"; ✓ "виснажений і знеможений"; ✓ вплутався "у розпусну авантюру почуттів"; ✓ безнадія і безвихідь; ✓ "хтивість любовної жаги"; ✓ (розбещення юнака): Тадзьо сам лине у "страшне, таємничо звабливе безмежжя"; ✓ Ашенбах нічого не говорить родині хлопця про епідемію холери, розуміючи, що всі можуть загинути (егоїзм); ✓ письменнику було легше від думки, що Тадзьо виглядає хворобливим і не доживе до старості. 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Піднесення і хвилювання; ✓ "збентежений"; ✓ "радість, подив і захоплення"; ✓ "замріяно-щасливий"; ✓ "дух його народжувався наново"; ✓ піднявся до "високого споглядання"; ✓ "схвилюваний і підбадьорений".

Що могло б бути душевним підйомом для відомого і уславленого письменника Густава Ашенбаха?

Ашенбах створив себе самого, виховав самодисципліну, навчився не звертати увагу на свої думки і мрії, діяти за нормами суспільної моралі і бути для всіх зразком. Але сам митець не задоволений тим, що його творам не вистачає "полум'яного духу". Все життя він помічав у світі красу і зображав її у творі, але не захоплювався, буквально кажучи, і не жив, а створював ілюзію життя, до того ж успішного. І от через стільки років успішної письменницької діяльності він визнає, що настала криза, настав найстрашніший для письменника етап – він не може писати (не може брехати собі і далі). Густав Ашенбах їде на відпочинок, щоб почати писати і "здобути" той "полум'яний дух", якого йому не вистачає. З одного боку, для людини у 50 років, визнаної державою, уславленої, яка отримала дворянство за свою діяльність, зізнатися, що щось було зроблено не так – це просто подвиг (з психологічної точки зору – це вже підйом моральний, це ознака людської сміливості). Томас Манн ускладнює ситуацію: герой закохується не в особу протилежної статі, нехай навіть набагато молодшу, а в юнака. Сталося диво: Ашенбах почав писати, виходило все, що не давалося раніше, бо душа розкрилася, стала відвертою, впустила в себе красу. Все це уособлював собою юнак, який поєднував ту ідеальну гармонію бездоганної зовнішності і наївності, коли краса ще не розуміє своєї сили і не знає про те враження, яке справляє на оточуючих. Таке альтруїстичне почуття, як кохання, супроводжується егоїзмом, бо, на жаль, реальним доказом любові в світі людей є володіння об'єктом кохання. І розвиток почуттів в Ашенбаха призводить до бажання бачити якісь ознаки "володіння", хоча б увагою хлопця. Тадзьо починає пишати ставленням такої відомої людини, поводить як кокетка (Ашенбах морально "розбещує" Тадзьо, як лорд Генді Доріана Грея в романі О. Вайльда). Ашенбах зробив спробу втекти з Венеції, але його радість від того, що багаж відправили не туди, говорить, що до такого рішучого кроку він був швидше за все не готовий і лише шукав для себе причину залишитися. В таблиці наведені ознаки егоїзму, вульгарності, штучності, що є проявами морального "занепаду", який неминуче призвів до смерті фізичної. Розглядаючи суть проблем мистецтва і митця в суспільстві, природи творчості, особистої трагедії художника, доходимо висновку, що *митець не має занурюватися у життя, бо останнє просто здатне його вбити.*

Схема

Усі тваринні, егоїстичні інстинкти вириваються на волю, відкриваючи для Ашенбаха розуміння того, що відчуття самотності, незадоволення світом, невмотивованої туги є не тимчасовим проявом ситуації, а наростаючим

душевним станом. Тобто йдеться про декадентський умонастрій, глобальний процес "занепаду" на рівні світосприйняття героя.

Головна проблема Густава Ашенбаха в ньому самому: прагнення до спокою, впевненості у завтрашньому дні, усталеності (*риси бюргера*) бореться в ньому з бажанням "випустити" на волю почуття й емоції, жити сьогоднішнім, бути щирим хоча б із собою (*риси митця*). Закінчується все трагічно: "Мистецтво – теж війна, виснажлива боротьба, яку в наш час довго витримати неможливо", - підказує нам Т. Манн власний погляд на цю проблему. Є речі у житті людини, які не можна впорядкувати, поки вона жива: "справжній" Густав Ашенбах діє всупереч тому, що знає про нього світ, а може, навіть всупереч тому, що він сам звик "знати" про себе. "...Пристрасть, так само як і злочин, не любить упорядкованості і спокою буднів, вона не може не радіти з кожного порушення міщанського ладу, кожної тривоги і біди в світі".

Що б сталося, якби Ашенбах не поїхав до Венеції?

Образи двійників у творі, які пророкують і випереджають події, бажання Ашенбаха "втекти" від себе, вивільнити свої почуття – все свідчить про те, що "вибух" стався б обов'язково у будь-якому іншому вигляді. Те, чому ми фанатично віддаємо своє життя, не уявляючи існування без звичних і усталених речей, в якийсь момент може не просто довести ситуацію "до певної межі", а вбити в буквальному розумінні. Митець, що перестав писати – вже не письменник, а споживач своєї колишньої діяльності. Густав Ашенбах, який закохався у хлопця, – вже "звільнений" письменник, а значить, він відкритий для таких емоцій і почуттів, про які він не звик думати і проти яких не має протидії. Чи може відсутність творчості вбити? Так, якщо творчість була єдиним проявом життя. Закінчилася творчість – пішло життя.

Що б змінилося, якби Ашенбах закохався в одну із сестер хлопця?

Відповідь на це питання є неоднозначною. Ми пропонуємо свій варіант, розуміючи, що з ним можна не погоджуватися. Відомий і уславлений письменник відправляється в мандри для того, щоб звільнитися від "набридлої" йому моральності, впорядкованості. І він обирає в оточуючому світі "щось", що могло б "вбити" його зі звичайного ритму і примусити відчути справжнє життя. Страждання є, як це не дивно, найкращим "показником" кохання. Кожен сам має право обирати собі "вид" страждання – забороненої спокуси, неможливої мрії. Таким забороненим видом кохання для героя були саме такі платонічно-мазохістські стосунки із людиною своєї статі, набагато молодшою і необізнаною у житті. Чи мав він на це право – питання морально-етичне. Але обраний вид "страждання" призвів до остаточного падіння і фізичної смерті. За умови подібних почуттів до однієї із сестер Тадзьо, результат залишився б таким самим. У тексті це звучить так: "Майже однаково, що спонукає митця до творчості ... добре, що світ знає тільки чудовий твір, а не його джерела, не умови, за яких він виник".

Говорячи про використання в новелі "Смерть у Венеції" елементів різних модерністських течій, треба зазначити:

- ❖ використання натуралістичних подробиць;

- ❖ імпресіоністичну манеру зображення пейзажів (пейзажі-символи, пейзажі-алегорії у стилі "потому свідомості");
- ❖ наявність експресіоністичних елементів (порушення логічної послідовності, фрагментарність композиції);
- ❖ сюрреалістичну естетику – використання снів, марень, галюцинацій (наприклад, образи двійників, сон-вакханалія);
- ❖ символічність деяких образів (синє море, Венеція, сонце) та ситуацій.

До того ж відмітимо афористичність індивідуального стилю Т. Манна (світ сприймається у певних абстракціях і логічних категоріях). Наприклад: "Людина любить і шанує іншу людину доти, доки не може скласти про неї свою думку, і пристрасть – наслідок недостатнього знання" та інші.

Список літератури

1. Дворак О.Г. Згубність "авантюри почуттів" // Зарубіжна література. – 2000 – № 10.
2. Зарубіжна література / За ред О.М. Ніколенко, Н.В. Хоменко, Т.М. Конєвої. – К.: Видавничий центр "Академія", 1998.
3. Затонський Д.В. Про модернізм і модерністів. – К.: Дніпро, 1972.
4. Щавурський Б.Б., Музика С.В. Зарубіжна література. 11 клас. Посібник-хрестоматія – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2000.

Особливості літератури першої половини ХХ століття (11 клас)

Творчість М. Булгакова. Філософський, морально-етичний, художній, релігійний аспекти роману “Майстер і Маргарита”

Завдання до уроку:

- систематизувати знання про суть основних аспектів роману М. Булгакова: філософський, морально-етичний, художній, релігійний;
- дослідити використання в творі наскрізних мотивів: добра -- зла, світла – темряви, спокою тощо, а також функції двох найвеличніших символів роману – Сонця і Місяця;
- визначити особливості авторської позиції в романі, враховуючи моральний, загальнолюдський, юридичний, біблійний ракурси сприйняття проблематики твору;
- розвивати вміння систематизувати матеріал та складати структурно-логічні схеми, використовуючи інформаційні технології та проблемний підхід до осягнення матеріалу;
- формувати мовну культуру, вміння логічно і творчо інтерпретувати текст, спираючись на літературознавчі знання, а також міжпредметні зв'язки (між зарубіжною літературою і фізикою, астрономією, українською літературою тощо);
- виховувати вміння працювати в колективі, використовуючи основні методи особистісно зорієнтованого навчання;
- виховувати толерантність, повагу до думок інших людей, вміння аргументовано доводити свою думку; відповідальність за свої вчинки і навіть думки.

Випереджальне домашнє завдання: узагальнити знання про три етапи духовного життя людини: *провина – розплата – пробащення*; з'ясувати суть філософських поглядів Г.С. Сковороди (трактат “Потоп зміїний”) щодо теорії трьох світів та відображення цієї концепції в творі М. Булгакова “Майстер і Маргарита”; з'ясувати лексико-семантичного ряду понять: “гріх”, “провина”, “проступок”, “помилка”; з'ясувати суть семи священних таїнств: хрещення, миропомазання, причастя, сповідь, церковний шлюб, елеосвячення, священство; з'ясувати значення поняття “спокій” загалом і визначити можливий коментар щодо цього поняття в романі М. Булгакова.

Матеріали до уроку

Чудеса не заперечують закони природи.
Вони суперечать лише нашим уявленням

про закони природи.

Августин

Все буде правильно, на цьому побудований світ.

М. Булгаков

Перед тим як почати безпосередню роботу з текстом роману, треба зазначити деякі дуже важливі моменти. Стосовно будь-якого тексту виникає необхідність відтворення саме *авторської концепції*, усвідомлення того, що сам автор поставив на перше місце в структурі твору. Певним чином авторський погляд “контролює” і направляє читача (і тим більше направляє, чим менше цей “контроль” помічений): вже у назві будь-якого твору закладена авторська позиція, персонажі виступають “дзеркалом” не лише по відношенню один до одного, вони опосередковано подають авторську логіку, визначають розподіл між головними і другорядними персонажами твору.

Найскладнішою, мабуть, є відповідь на “просте” питання щодо роману “Майстер і Маргарита”, а саме: *про що взагалі цей твір?* Дехто, досліджуючи традиції Пушкіна і Гоголя, трактує його романом про *віру*, включаючи Булгакова в літературний контекст творів Ф. Достоевського, Л. Толстого, Л. Андрєєва та ін. Для декого – це “*роман-утопія*”: про дивний, “неіснуючий” спокій, про “пробачення”, яке дається не за осмислення власних гріхів, а за “вірність” собі до кінця.

У тому і полягає величність таланту Булгакова і геніальність його творіння, що це невичерпний роман “*про все*”: добро і зло, Бога і Диявола, істину і світло та про темряву, про любов і зраду. А може, це роман про жінку, незважаючи на те, що твір називається “Майстер і Маргарита”, а не навпаки.

Крізь витонченість і вишуканість мови проривається таємниця Булгакова. Письменник вдруге взявся за роман у стані неймовірної закоханості. Цей твір дописувала під диктовку помираючого автора та, хто стала для письменника єдиною і справжньою Маргаритою, яка і врятувала від небуття геніальний роман, а для нащадків ім’я свого Майстра. Видання твору “Майстер і Маргарита” стало найголовнішою справою життя Олени Сергіївни Булгакової (Шиловської). Саме вона “по-жіночому” розставляла акценти в останній редакції “чоловічого” роману про життя і смерть, вічне і тлінне. Можливо, все геніальне в цьому світі і може існувати лише в поєднанні протилежностей.

Всі цінності цього світу (говорячи про Булгакова, навіть слова “цей світ” набувають особливого контексту) витримують випробування “на міцність”, на істинність, на вірність. Глибинний рівень справжнього твору мистецтва не може бути вичерпаний після першого, другого, навіть десятого прочитання до кінця. А тим більше на уроці є питання, які вчитель змушений залишити “за кадром” через обмеженість часу на вивчення даного твору або тому, що за віком учнівська аудиторія ще не готова до їх сприйняття.

Кожен учитель сам обирає шлях, завдяки якому розмова про особистість письменника, непрості життєві ситуації, які супроводжували створення

романів, не просто зацікавлять, а заінтригують слухачів. А навмисно інтригувати текстом роману “Майстер і Маргарита” немає необхідності.

М. Булгаков задумав свій найкращий твір як роман про диявола. Звернення до даної теми не є випадковим, бо батько письменника, Опанас Іванович Булгаков, був професором богослів'я та істориком. Перед смертю він встиг розповісти своєму 15-річному синові про свої думки, а можливо, і сумніви.

У першій редакції роману (яка була спалена автором) взагалі не було образів майстра і Маргарити, хоча в останній редакції вони не просто є головними персонажами, а каталізаторами людських вчинків та думок.

За формою роман М. Булгакова – це “роман в романі”: роман майстра про Понтія Пілата в романі М. Булгакова про майстра та Маргариту, Бога і Диявола, добро та зло. Одразу зазначимо, що є різні точки зору щодо кількості редакцій роману. Б.В Соколов визначав три редакції твору: I – 1929 – березень 1930 р. (саме ця редакція була знищена); II – 1931-1936 рр.; III – 1937-1940 рр. (остаточний варіант роману). Л. Яновська вважала, що існувало шість редакцій роману: I – 1928-29 рр. (спалена); II – 1931-34 рр. (у 1932 році Булгаков одружився втретє на Олені Сергіївні Шиловській і поновив роботу над твором); III – 1936-37 рр. (автор серйозно виправляє роман, починаючи з 8-го розділу); IV – 1937-38 рр.; V – 1938-40 рр. (рукопис друкується на машинці, одночасно триває нова правка); VI – 1940 рік (набраний на друкарській машинці текст читають майже сліпому Булгакову, з його слів записують усі виправлення).

Але скільки б не було насправді редакцій, роман створювався з 1928 по 1940 рік. Вперше він був надрукований у 1967 році за кордоном завдяки неймовірним зусиллям О.С. Булгакової. І лише в 1973 році вийшов окремим виданням в Радянському Союзі.

Уже в першій редакції роману була розкрита не лише тема диявола, а й викладена євангельська легенда про Ісуса і Пілата. Практично всі робочі назви твору засвідчують, що саме диявол був головним дійовим персонажем у творі: “Чорний маг”, “Гастроль (Воланда)”, “Копито інженера”, “Консультант з копитом”, “Великий канцлер”, “Сатана”, “Ось і я”, “Капелюх з пером”, “Чорний богослов”, “Він з'явився”, “Підкова іноземця”, “Князь темряви”. І раптом у 1937 році після такої кількості робочих варіантів виник останній – “*Майстер і Маргарита*”. Недаремно Булгаков так довго і наполегливо шукав “вірну” назву, бо саме це в першу чергу сприймає читач, беручи книгу до рук, саме назва безпосередньо пов'язана з авторською концепцією твору в цілому.

З появою назви “Майстер і Маргарита” повністю змінилися акценти в творі. По-перше, вже у назві відображено сприйняття світу в контрастах (чоловік – жінка), яке пізніше, маючи продовження в епіграфі до роману (добро – зло), наводить читача на думку про те, що лише в крайнощах проявляє себе світ, і лише пошук “золотої середини” дозволяє досягти стану гармонії і знайти істину.

У програмі із зарубіжної літератури вивчення роману “Майстер і Маргарита” М. Булгакова “з'являється” якраз у той момент, коли учні перебувають “на межі” вражень від “ненормальної” любові в літературі ХХ століття. Любов-гра в романі норвежця Кнута Гамсуна “Пан”, коли герої

боїться закоханості і просто не розуміє, що з собою робити, якщо раптом покохаєш по-справжньому; любов-страждання та боротьба в літературі “потому свідомості” в Джеймса Джойса; любов-хвороба в суб’єктивній епопеї Марселя Пруста “У пошуках втраченого часу”, коли герой-естет Сванн (герой I-го тому – “На Сваннову сторону”) є засудженим автором та “вигнаним” з числа головних героїв епопеї за те, що вважає кохання важливішим за мистецтво; гомосексуальні проблеми героя Томаса Манна в новелі “Смерть у Венеції”. У цьому переліку “ненормальностей”: любов-гра, страждання, боротьба, хвороба, збочення (про що сучасні школярі знають більше за вчителів) раптом з’являється грішна, банальна (в контексті перелічених творів), “правильна” (без “неправильної” орієнтації), вічна, красива, жертвна, всеперемагаюча, космічна любов майстра і Маргарити. І читається роман одним подихом, заспокоюючи читача думкою, що є ще воно, те саме кохання, яке перестало бути “модним” у сучасному світі, але без якого неможливе щастя, гармонія і спокій.

У релігійній традиції жінка несе в собі гріховне начало, зло, а чоловік – добро. Але в романі саме смілива і рішуча Маргарита, переборюючи всі космічні та реальні перепони, рятує свого майстра. Жінка рятує чоловіка. І в романі всі релігійні, міфологічні догми та умовності відступають перед всеперемагаючою сміливістю справжнього кохання.

У майстра в романі немає справжнього імені, це просто письменник, митець-професіонал, для якого сенс життя у творчості. І це роман про жінку, “яка любила і страждала” через (або заради) майстра. Якщо в традиціях реалістичної літератури було прийнято виносити в назву ім’я головного героя (“Люсьєн Левен” (“Червоне і біле”) Ф. Стендаля, “Гобсек” О. Де Бальзака, “Рудін” І.С. Тургенева, “Анна Кареніна” Л. М. Толстого і т.д.), то необхідно визнати, що автори давали такі назви з певною метою – з самого початку підказати читачеві, хто є головним героєм у творі; таким чином сприйняття тексту спрощувалося. У Булгакова вийшло навпаки. Автор ускладнює сприйняття, немовби заплутує читача, примушує думати і чекати. Бо саме враховуючи назву, читач постійно вимушений чекати і питати, хто ж такий майстер. А читає спочатку про події, пов’язані з Берліозом і Бездомним на Патріарших, про дивну поведінку останнього після смерті керівника МАССОЛІТа тощо і напружено чекає появи тих персонажів, про яких йдеться у назві роману. І лише у 13 розділі нарешті з’являється Він. І лише у другій частині роману з’явиться довгоочікувана Маргарита. Роман “Майстер і Маргарита” – це не просто роман про Диявола та Бога, як задумувалось з початку, не лише про світло і темряву (хоча і про це також), не банально про Добро і Зло. Це роман про *творчість* (єдину можливість зберегти час, який постійно тікає від людини) і про *кохання*, тому що все “справжнє” у цьому світі створюється від любові. Чи від любові до якоїсь конкретної людини, людей загалом, чи від любові до творчості як такої. Можливо, у Булгакові, як і в майстрові, всі ці “любові” поєднувалися: любов майстра до Маргарити (до речі, одразу визначається головна ознака “справжнього” кохання – здатність жертвувати своїм комфортом, своїм життям, тобто відсутність егоїзму в закоханій людині); любов до людей (недаремно майстер вночі ходить по

балконах, спілкуючись з людьми навіть у будинку скорботи); любов до творчості (краще взагалі не писати, ніж писати, як Іван Бездомний або члени МАССОЛІТу). А в 1929 році, коли розпочиналася робота Булгакова над романом, в Москві навіть говорити про Бога та Диявола, Понтія Пілата було небезпечно. Саме тому письменники Москви пишуть за соціальним замовленням (Іван Бездомний та Михайло Берліоз розмовляють про поему про Ісуса Христа), зтягнуті в конформізм та брехню.

Якими ж зображені письменники в романі?

Професійним письменником у романі є М. Берліоз, редактор журналу і керівник організації московських письменників. До речі, у назві МАССОЛІТ, крім конкретного значення цієї російської абрєвіатури, приховане ще слово "маси", масовість літератури того часу, наявність чіткого соціального замовлення на твори, від якого відступати було не тільки не бажано, а й небезпечно. Більшість письменників слідувала цим вимогам часу, ті, котрі хотіли обирати власні теми та спрямування творів, або писали "в стіл" (в кращому випадку), або платили за це власним життям чи життям родичів.

Чому на перших сторінках роману смертю "покараний" Берліоз?

Берліоз -- людина начитана і освічена, яка знає про існування вищих сил, але обирає брехню. До того ж, він як керівник літературної організації змушує брехати й інших. І ще один дуже важливий момент: Коли Михайло Олександрович потрапив під трамвай, він біг доносити на дивного іноземця. Для мешканців Москви, навіть найкращих з них, доноси, підслуховування, що є в тексті Булгакова на реальному рівні роману, стало нормою життя. А це, м'яко кажучи, не дуже добре.

Що є основним показником успішного літератора відомої московської організації МАССОЛІТ? Чи займаються члени цієї організації літературною діяльністю взагалі?

На те, що МАССОЛІТ є літературною організацією вказує лише єдина табличка на дверях: "Редакційна колегія". Всі інші надписи могли б належати будь-якій організації, наприклад, клубові рибалок та мисливців: "Рибно-дачна секція", "Перелигіно" (межа мрій усіх членів організації -- дачне містечко на Клязьмі), "Записування в чергу на папір...", "Каси № 2, 3, 4, 5", "Більярдна" тощо. Та й сама назва будинку літераторів -- Грибоедов -- асоціюється в москвичів зовсім не з літературою, а з рестораном. Головним для літературних діячів є зовсім не те, що вони пишуть, а те, що викликає заздрість усієї столиці: неймовірні обіди за півціни, путівки на відпочинок, що їх оплачує організація, наявність коричневого, з дорогої шкіри, із золотою шикарною каймою членського МАССОЛІТського білета, який "відкриває" усі двері, немовби таємний масонський символ (знов-таки гра слів: МАССОЛІТ -- "маси" -- обраність у суспільстві, масонство; до речі, на портсигарі Воланда є трикутник -- таємний масонський знак). Тому і немає майбутнього у творів, які пишуть автори, що не вірять у те, що створюють. "Ніколи слава не прийде до того, хто створює безглузді вірші", -- зізнається в романі поет Рюхін, повна нездара, що поспілкувався з "переродженим" Іваном Бездомним.

І постать Левія Матвія, представника біблійного світу в романі, у чомусь можна розглядати як образ письменника, творця євангелія. Але Левій так і не усвідомив Істину, тому що не сумнівався (з біблійної точки зору, сумніви є головним людським гріхом, а з позиції М. Булгакова -- це необхідна умова осягнення істини). Недаремно Ієшуа говорить у романі, що нічого з того, що записав колишній збирач податі Левій Матвій, він не говорив. Саме через існування таких "неправильних" нотаток люди будуть перебувати в омані близько двох тисяч років. Воланд, ображаючи Левія, називає його дурним "рабом", тому що він задовольняється "голим світлом" (розмова про це трохи далі). Левій дійсно є рабом, а не учнем Ієшуа, бо він, образно кажучи, просто є рабом Істини. Літературні критики Москви, даючи негативну характеристику романові майстра, вирішили не лише долю твору, а й долю його автора. Брехня, зафіксована на папері, має величезну силу, може бути звинуваченням. Можливо, і неправильні записи Левія враховувалися при проголошенні вироку Ієшуа. Рабській покірливості (відсутності сумнівів в Ієшуа) протиставлений у романі образ Івана Бездомного, учня майстра, якому наданий шанс переродитися, зрозуміти таємні містичні закони цього світу. Тому майстер довіряє "новому" Іванові, своєму учневі-спадкоємцю, написати продовження про Понтія Пілата (у ключових моментах статті будемо наводити оригінальний текст задля відтворення Булгаковського духу): "Мастер взволновался и заговорил, присаживаясь на край Иванушкиной постели: "А вот это хорошо... Вы о нем продолжение напишите!"

Якою ж є роль справжнього митця в суспільстві?

На жаль, висновок, до якого приходять Булгаков, є сумним. Автор роману "Майстер і Маргарита" і сам не вірив в оптимістичний фінал, не вірив, що його твір може бути надрукований. Те, що створюється за суспільним замовленням, приносить почесні і блага авторові, полегшує йому життя, але ніколи не проходить випробування часом, залишаючись лише твором певного "моменту". На терезах людської історії має значення лише те, що створено за велінням серця і вистраждано в важких випробуваннях життя. Все по-справжньому величне дається ціною величезних зусиль і не купується за дзвінкі монети цього світу (згадаємо Іуду в романі).

Вражає роман Булгакова глобальністю і глибиною. Окремі епізоди пов'язані з традиціями російської та світової літератури. Наведемо кілька прикладів: епіграф до роману взятий з трагедії Гете "Фауст". Він одразу виводить роман Булгакова на рівень філософських творів, які розглядають загальнолюдські проблеми добра і зла, сенсу життя тощо. У другій редакції роману (другій -- за Б.В. Соколовим) майстер має ім'я Фауст, як і герой Гете. Ім'я ж головної героїні, а тим більше згадка про приналежність до королівського роду, наводить на думку не лише про героїню вже згаданого твору німецького письменника, але й про авантюрний роман О. Дюма про Маргариту Наварську. У романі прізвище Берліоза недаремно сплутали з відомим композитором, який створив "Фантастичну симфонію". Одна з частин цієї симфонії називається "Вальпургієва ніч".

Герої біблійних розділів (Ієшуа, Понтій Пілат, Іуда і т. д.) наближають читача до історичних витоків людства. Незважаючи на крамольність деяких епізодів, роман наповнений філософією не лише літературною, а й історичною, біблійною; містикою не лише на рівні легенд про Диявола (Фаланда, Воланда), але й фантастикою, що має давні літературні традиції. Можна згадати і про використання фантастики у творах М. Гоголя, про багато інших лейтмотивів у творчості Булгакова, що пов'язані з літературними попередниками. Але будь-які теоретичні викладки щодо аналізу цього твору відступають перед красою і мелодійністю тексту. І сам учитель може сказати слідом за великим письменником: "За мною, мій читачу, і тільки за мною..."

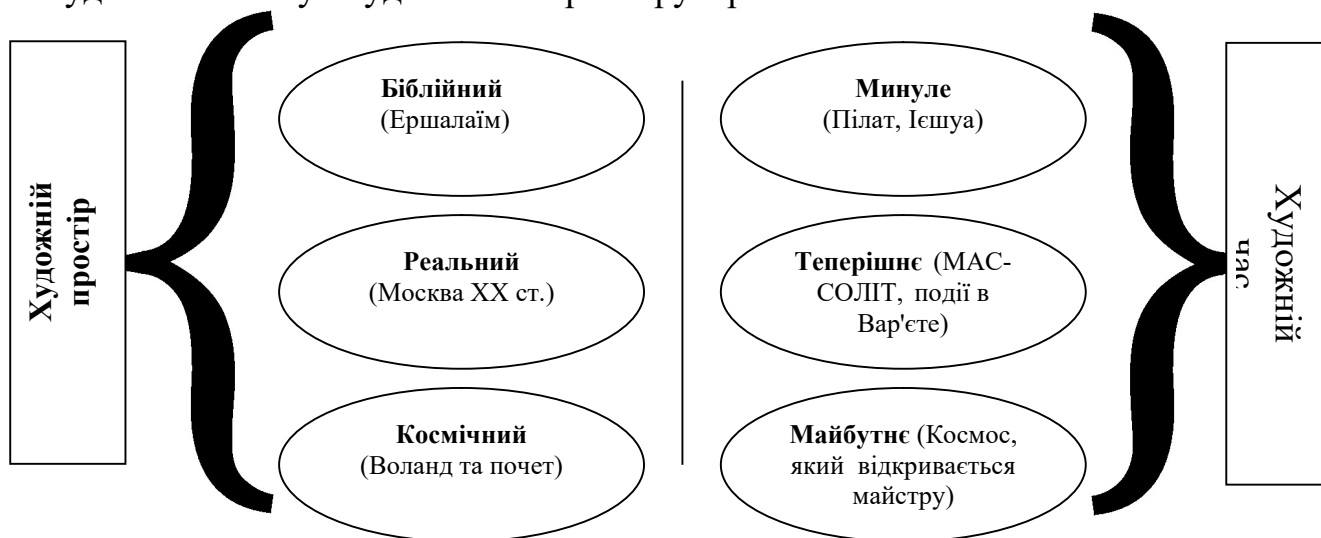
Художній час і художній простір у романі. Взаємодія різних світів (рівнів) у творі

Навіть при першому "поверхневому" прочитанні роману Булгакова неможливо не помітити, що між біблійними розділами, події яких пов'язані з образом Воланда, і реальними епізодами подій у Москві є якийсь внутрішній зв'язок, логіка розподілу цих розрізнених подій у художньому просторі роману.

У XVIII столітті український філософ-гуманіст Григорій Сковорода в трактаті "Потоп зміїний" (1791) висловив думку, що Всесвіт складається з трьох світів: *макрокосм* (глобальний, космічний світ); *мікрокосм* (світ людей); *вічний біблійний світ* (символічний світ). І в романі М. Булгакова "Майстер і Маргарита" художній простір розподіляється на три світи: *реальний* (людський світ Москви ХХ ст.), *космічний* (Воланд та його почет), *біблійний* (події в Єршалаїмі).

Існують різні точки зору щодо взаємодії цих світів у романі Булгакова: можливо, вони відображають "розірваний зв'язок часів, загальну дисгармонію" [4, 175-176], а може, створюють відчуття "цілісності світу, неподільності світла і темряви, дня і ночі -- ренесансне відчуття буття" [9, 13].

Про *трисвіття* як структурну особливість роману є сенс говорити з самого початку, щоб учні розуміли логіку поєднання всіх розрізнених епізодів тексту. За допомогою структурно-логічної схеми відобразимо співвідношення художнього часу і художнього простору в романі.



У трактаті Г. Сковороди зазначалося, що людина має дві сутності – видимої та прихованої. В романі М. Булгакова більшість персонажів існують з самого початку в декількох вимірах. *Михайло Олександрович Берліоз*, людина освічена і культурна, обирає конформізм нормою свого реального життя, тому і позбавлений навіть потойбічного існування. *Іван Бездомний* у реальному житті бездарний та неосвічений поет, який після спілкування з майстром, після дивної обіцянки ніколи більше не писати поезій, перетворюється і стає істориком, зовсім іншою людиною – Іваном Миколайовичем Понирьовим. Страждає від роздвоєння особистості і п'ятий прокуратор Іудеї *Понтій Пілат*, який одразу ж після рішення не ризикувати своєю кар'єрою та не захищати більше Ієшуа страждає від дивної думки про якесь безсмертя. Булгаков добре знав, що історичний Пілат був шостим, а не п'ятим прокуратором Іудеї. Але письменник враховує і звучання слів: “понт” (pente (грец.) – “п'ять”) – п'ятий прокуратор. *Маргарита* ще до зустрічі з нечистою силою поєднувала в собі світло і темряву, чорне і біле, тобто вже була відьмою, що “трохи косить на одне око”. А за допомогою космічних сил вона розкриває свою внутрішню сутність, тому що втомилася існувати у світі брехні і штучності, і ще вона розуміє, що живучи за законами реального світу, вона ніколи не врятує свого майстра. Навіть сам князь темряви *Воланд* не виконує в романі своєї безпосередньої функції – спокушати людей (фактично вже нікого спокушати у тому реальному світі), а виконує функцію покарання, хоча чинить при цьому по справедливості.

Єдиний раз у фіналі роману всі три світи “об'єднуються”: в ніч повні, з суботи на неділю, коли зводяться рахунки; реальні люди (вже не зовсім в реальному світі), що вистраждали “спокій” не менш болісно, ніж інші заслуговують “світло”, йдуть в інший космічний світ, і їх веде Воланд та його почет. І там, у цьому нереальному світі (одному з неймовірної кількості існуючих нереальних світів, за Булгаковим) майстер отримує можливість завершити свій роман, відпустити свого героя Пілата і через посланця (раба) Левія Матвія отримати відпущення гріхів від головного персонажа біблійних розділів.

Але роман задумувався як твір про Диявола, тому Воланд і поєднує всі три світи у романі, існуючи і діючи “усюди”. Він був на балконі Понтія Пілата під час страти Ієшуа, бачив усі події в Єршалаїмі (*біблійний світ*); він прилетів до Москви на весняний бал ста королів і рятує (вирішує долі) грішних майстра і Маргарити (*реальний світ*). Але вже сам цей бал, коли час і простір розтягуються до неможливості, ніч, коли зводяться рахунки, політ Воланда та його почту – все це безумовна фантастика (присутність *космічного світу*).

Фактично “зведення рахунків” у ніч з суботи на неділю відбувається на всіх трьох рівнях роману (біблійному, космічному та реальному). За біблійною традицією Ісус воскрес в ніч на неділю. В космічному світі роману – ніч зриває маски із почту Воланда і відкриває сутність майстра і Маргарити; в реальному світі – етапи переродження та еволюції (сім християнських таїнств) проходить

поет Іван Бездомний: 1) хрещення; 2) миропомазання; 3) причастя; 4) сповідь; 5) церковний шлюб; 6) елеосвячення; 7) священство. Саме тому Бездомний, вражений смертю Берліоза і дивною поведінкою іноземного консультанта з чорної магії, з'являється в Грибодово в білизні з іконкою та свічкою (після того як скупався в Москві-ріці) та ще й під звуки дивного оркестру. Цей змінений Іван відверто зізнається майстрові в лікарні, що його вірші просто жахливі. Це сповідь (покаяння): “Вірші, які я писав, -- погані вірші, і я тепер це зрозумів”.

Якщо всі три світи в романі взаємопов'язані (а це саме так), то і стосунки між персонажами цих світів незвичайні і складні. Наприклад, з образами майстра (персонажа реального світу) і Пілата (персонажа біблійного, вічного світу) одночасно пов'язаний **мотив фатальних помилок і мотив провини**. Простіше за все проілюструвати наявність цих мотивів текстом, дослідивши три етапи духовного життя людини: **провина – розплата – пробачення**.

З **мотивом фатальних помилок** пов'язаний вплив на долю героїв зовнішніх обставин, які здатні загубити людину, а тим більше митця (письменника, майстра). З **мотивом провини** пов'язана особиста провинна людини, яка викликає важку рефлексію і мрії про пробачення (відпущення гріхів). Ці два мотиви в романі тісно переплітаються.

У житті кожної людини бувають фатальні помилки (**мотив фатальних помилок**), що призводять до глобальних змін обставин або чиєїсь долі. В романі і майстер, і Пілат розкаються у своїй фатальній провині. Вони обидва винні. Майстер у тому, що спалив свій твір (“перервав” долю своїх героїв), зрадив Маргариту, злякався. Пілат дозволив стратити невинного, також злякався, але він думав не про своє життя (як майстер), а лише про кар'єру.

Хто з героїв роману (майстер чи Пілат) робить помилку, а хто вчинив проступок? Хто з них більш винен?

Довідка: **Проступок** – вчинок, що порушує правила поведінки, провинність (у слові провинність є сема “вина”).

Вина – 1. Проступок, злочин. 2. Причина чого-небудь.

В романі використовуються обидва значення слова “вина”. І майстер, і Пілат винні: майстер перед своєю совістю, а Пілат не зупинив загибелі людини. Особу можна вважати винною у тому випадку, якщо її поведінка стає причиною загибелі і страждання іншої невинної людини. Вина в романі розділена між Пілатом і майстром – такими різними персонажами, але об'єднаними мрією про спокутування провини і спокій. Не даремно майстер і Пілат говорять в тексті одну й ту саму фразу: “І вночі, і при Місяці мені немає спокою”.

Але провину майстра можна вважати **помилкою** (зрада самого себе, вина, що була скоєна в думках).

Довідка: **Помилка** – неправильність в діях, думках (спонтанність проступку). Що ж тоді з релігійної точки зору вважається гріхом – проступок Пілата чи помилка майстра?

Гріх – 1. У віруючих: порушення релігійних правил (смертний гріх). 2. Непорядний вчинок (проступок). 3. Гріх навпіл (розмов.) – треба буде вдвох відповідати за якусь провину, помилку.

Виходить, що проступок Пілата (дії, що спричинили загибель Ієшуа) і помилка майстра однаково є гріхом. І майстер, і Пілат грішні. Вони обидва “не праведні”. Але проступок, скоєний Пілатом, -- це дія, що спричинила загибель іншої людини, а помилками, як у майстра, люди звикли називати безвідповідальні вчинки, набуття життєвого досвіду.

Схема 1

Гріх майстра в його боягузтві, що, можливо, виправдано душевною хворобою, а також у тому, що майстер шукає допомоги (як і Маргарита) у нечистої сили. Але потрібно визнати, що, враховуючи реальний рівень роману, майстер має для страху надто серйозні підстави, а боягузтво Пілата – прояв гордині.

Майстер і Пілат страждають через свій страх і власні проступки. Майстер хворий і не знає спокою, перебуваючи у стані постійного тремтіння і страху. А Пілат не може позбутися дивної туги, і стан цей настає одразу після проголошення вироку Ієшуа. Зацитуємо оригінальний текст: “Все та же непонятная тоска... пронизала все его существо. Он тотчас постарался ее объяснить, и объяснение было странное: показалось смутно прокуратору, что он чего-то не договорил с осужденным, а может быть, чего-то не дослушал». Цей стан Пілата схожий на покаєння: “За сегодняшний день уже второй раз на него пала тоска... Прокуратор все силился понять, в чем причина его душевных мучений. И быстро он понял это... сегодня днем он что-то безвозвратно упустил (*мотив фатальных помилок* – К.Т.) и теперь он упущенное хочет исправить какими-то мелкими и ничтожными, а главное запоздалыми (*мотив провини* – К.Т.) действиями».

Цікавим є використання Булгаковим слів “тьма” і “туга”. На прокуратора “пала туга”, як на початку цього розділу на “город пала тьма”. Властивість покривати, падати притаманна тканині, хоча, можливо, здатність тьми і туги у головному схожі, якщо розглядати тугу як душевну пільму. І уві сні Пілат сам виносить собі вирок і шкодує про скоєне: *боягузтво* – це найстрашніший гріх.

Тобто розплачуються за проступки (гріхи) і майстер, і Пілат. Майстер перебуває у божевільні, не має можливості писати, відірваний від нормального суспільного життя, хоча він і свідомо ховається від цього суспільства (на реальному рівні роману існують і реальні загрози для життя людини: арешт, зникнення людей без попередження, смерть тощо). При цьому герой роману здогадується, що Маргарита все ще пам’ятає його і любить, хоча ще більше боїться дізнатися що-небудь про кохану жінку, залишаючи її в стражданні. Але судячи з того, як майстер розказує про свою таємницю Іванові Бездомному, він страждає від вимушеної розлуки не менше, ніж вона.

Розплатою ж для Пілата є постійний стан каяття, болісна душевна туга, яка не залишає прокуратора дві тисячі років.

З релігійної точки зору, любов головних героїв роману – це перелюбство (вони обоє сімейні люди, хоча майстер навіть не пам'ятає імені своєї офіційної дружини). Тому вони і не заслуговують світла (раю) через свою грішну любов.

Не дуже віриться, що Булгаков вважав гріхом майстра його “поважне” ставлення до нечистої сили. Бо якщо є реальністю існування Бога (“і доказів ніяких не потрібно”), то з точки зору філософського закону єдності і боротьби протилежностей має існувати протилежна і не менш могутня сила, і за Булгаковим, не менш гуманна, ніж божественна. До того, що реально існує у Всесвіті, незалежно від нашого суб'єктивного розподілу на “плюс” і “мінус” треба ставитися з належною повагою. Якраз у цьому питанні булгаківський майстер є реалістичним і гуманним.

В романі не існує покарання “назавжди”. Помилки і проступки можна спокутувати, пробачення вистраждати і навіть можна зустрітися з тим, хто був несправедливо покараний.

Пробачені майстер і Пілат. І це пробачення в романі можна отримати двома способами. Пробачити людину, що покалася, може той, перед ким винен герой (Маргарита пробачає майстра і тим самим рятує його). Але як отримати пробачення, якщо той, перед ким винні, вже не належить до списку живих? Тоді є лише один вихід: покаятися і отримати пробачення перед Богом, всемогутнім і єдиним у цьому світі. «Прощен! – прокричав над скалами Воланд. -- Прощен! Он повернувся к мастеру и сказал, усмехаясь:

– Сейчас он будет там, где хочет быть – на балконе, и к нему приведут Иешуа Га-Ноцри. Он исправит свою ошибку. Уверяю вас, что нигде в мире сейчас нет более счастливого, чем этот всадник».

Завершення долі Пілата, героя роману майстра, “звільнення” п'ятого прокуратора Іудеї завершує не лише всесвітній, космічний шлях цього персонажа. Разом із Пілатом, що отримав пробачення від Іешуа, отримує пробачення і спокій сам майстер, і більше того, отримує спокій і сам Булгаков, який завершив долі своїх героїв, але не сподівався, що в реальному світі його твір може бути надрукованим. Як тут не згадати, що в космічному, нереальному і гуманному світі “все буде правильно”, бо на цьому і тримається світ (увесь світ: різноманітний, багаторівневий, багатоплановий, але до неможливості логічний світ Булгакова).

Складніше однозначно визначити жанр твору. Роман “Майстер і Маргарита” – філософський, фантастичний, містичний і сатиричний. Спробуємо підтвердити кожне визначення.

Роман є *філософським* вже за своєю проблематикою. Це і проблема добра і зла; вічний пошук істини і місця людини в реальному світі; сенс життя і кохання; відповідальність людини за свої вчинки і навіть думки; свобода людини у суспільстві; вибір людиною життєвого шляху; роль мистецтва і вдача справжнього митця в соціумі і т.д.

Роман *містичний*, враховуючи вже зазначений розподіл на три рівні (три світи): біблійний, реальний і космічний. І саме на містичному рівні

вирішуються основні філософські проблеми у творі. Хоча можна виділити випадки “збігу” світів, коли герої одного світу отримують право і можливість впливати на події в якомусь іншому світі.

За часів, коли Булгаков починав роботу над романом (30-ті рр.), існувало переконання, що одна людина може і має право впливати на долю величезної кількості людей (йдеться про конкретні події того часу, не кажучи вже про ідею надлюдини Ф. Ніцше і т.д.) і що кожна людина здатна вирішити (“передбачити”) свою долю, подальші плани і перспективи (що і говорять Берліоз і Бездомний Воланду на Патріарших). Історія свідчить, що окремо взята людина у тій реальній країні була лише гвинтиком величезного державного механізму, а культ особистості будь-якої людини є оманюю і злочином проти людства в цілому.

М. Булгаков, можливо, навіть не маючи на увазі якихось конкретних політичних діячів, написав твір, яким заперечив можливість будь-якого культу особистості. Бо людина смертна, і що найголовніше – раптово смертна, і цеглина нікому просто так на голову не падає. Є сили і світи космічні, про які людина нічого не знає, а тим більше не може на них впливати.

Існує думка, що роман Булгакова можна віднести до стилю “магічного реалізму”, особливістю якого є те, що фантастичні події сприймаються як звичайні явища, а явища побутові і зовсім не фантастичні сприймаються як суцільна фантастика. У такому розумінні можна назвати роман Булгакова *фантастичним*, пояснивши лише, що мається на увазі не “магічний реалізм” латиноамериканської літератури як явище суто національне і як різновид постмодернізму, а як позанаціональне явище в літературі, яке дозволяє за допомогою прийому “очуднення” подивитися по-новому на звичні речі.

Наприклад, Воланд на балу розтягує момент півночі на необхідний час, розсуває приміщення квартири № 50 до бажаних меж. В романі це дивує лише Маргариту; фантастика загалом сприймається як реальність. І тут же Коров'єв розказує світлій королеві Марго про винахідливого москвича, який, нічого не знаючи про п'ятий вимір і не маючи уявлення “взагалі ні про що”, робив абсолютні дива для розширення свого приміщення, збільшивши свою трикімнатну квартиру до шести кімнат у різних районах Москви (реальні речі сприймаються як фантастика, але при цьому читач по-новому дивиться на можливі в реальному житті події).

Щодо *сатиричного* підтексту роману. Реальні епізоди, відлуння дійсних подій 30-х років, автор добре заховав в тексті, але їх величезна кількість. Це і екзотична квартира № 50, де завжди пропадали люди (одразу згадаємо іронію з приводу дружин Лиходєєва і Берліоза, які зникли як тільки в'їхали в квартиру, щоправда, пізніше все ж таки знайшлися); постійні доноси, обмовляння, у яких потопала Москва; Степан Лиходєєв, побачивши опечатаними двері свого сусіда по комунальній квартирі (Берліоза), пригадує в першу чергу про розмову “на якусь непотрібну тему” напередодні у їдальні, підозрюючи, що Берліоза заарештували; Маргарита так само гадає, що майстер заарештований, тому впевнена, що Азazelло хоче не допомогти, а заарештувати ще й її; невіра та аморальність літературних критиків та письменників; вдало написаний донос

Алоїзія Магарича, через що майстра вижили з квартири (те саме робить Іуда у біблійних розділах роману стосовно Ієшуа) і т.д.

Якою є взаємодія між космічним і реальним світами в романі?

В романі зміщені акценти: фантастичний і реальний світи не просто міняються місцями, а змінюється і сприйняття того, що робить Воланд, події в реальному світі Москви та й взагалі співвідношення між добром і злом.

- ❖ В квартирі № 50 на Садовій 302-біс, куди зайшов буфетник Вар'єте Андрій Фокич Соков, “лилося незвичайне, схоже на церковне світло”, “стіл був накритий церковною парчею”, до того ж пахло ладаном, але все перекривалося погрібною вогкістю (саме у цій квартирі зупинився Воланд зі своїм почтом), тому і з'являється думка, чи не справляють тут церковну панахиду за Берліозом.
- ❖ Перед зустріччю з Азazelло Маргарита урочисто шепоче: “Я вірю” (як шепочуть церковну молитву). І при цьому зізнається собі, що “...дияволу б ... віддала душу, щоб тільки дізнатися, чи живий він (майстер), чи ні?”.
- ❖ На балу в Сатани диригент, побачивши Маргариту, кричить: “Аллілуйя!”.
- ❖ Воланд говорить відрізаний голові Берліоза на балу, що всі теорії мають право на існування, є серед них і така, за якою кожному буде дано по вірі його (просто цитата із Біблії у “виконанні” Сатани).
- ❖ Азazelло, демон і вбивця, прийшовши у підвал до майстра і Маргарити, говорить “Мир вам” (і при цьому боїться хреста).
- ❖ Справжній “бал у Сатани” відбувається в будинку письменників МАССОЛІТі (і до звістки про смерть Берліоза, і що головне – і після неї). Дванадцять літераторів (як 12 апостолів) чекають на Михайла Олександровича Берліоза і сперечаються про місця у дачному містечку Перелигіно (дач всього 12, а літераторів в організації МАССОЛІТ три тисячі – обігруються знакові цифри християнства), при цьому недобрим словом згадали вже покійного Берліоза. “И ровно в полночь... что-то грохнуло, зазвенело, посыпалось, запрыгало. И тотчас тоненький мужской голос отчаянно закричал под музыку: «Аллилуйя!» Это ударил знаменитый грибоедовский джаз... и вдруг, как бы сорвавшись с цепи, заплясали оба зала, а за ними заплясала и веранда». Необхідно визнати, що на балу у Воланда було набагато пристойніше.
- ❖ В Єрщалаїмі 2000 років тому Іуда зрадив Ієшуа, що розглядається на рівні світової катастрофи і набирає значення невмирущої історії. В романі на реальному рівні зрадництво в Москві доходить до фарсу, звичайної, навіть “необхідної” справи.

І саме через зіставлення подій, що відбуваються в усіх трьох світах у романі (зрадництво, доноси, брехня тощо), наслідки подібних дій розглядаються не на рівні сьогодення, а в світлі вічної істини.

Функції ключових образів та наскрізних мотивів у романі (Сонце і Місяць; світло і темрява, спокій тощо)

У якому співвідношенні в романі знаходяться сили добра і зла?

Є зовнішня сторона сприйняття роману. Задумувався він як роман про Диявола. Відбувається цілий ряд дивних подій саме після того як Воланд прилітає до Москви: загадково зникають люди, кілька дуже поважних відомих осіб опиняються у божевільні, а двоє грішників, майстер і Маргарита, що тішаться забороненою любов'ю, при сприянні нечистої сили отримують прощення і якийсь загадковий спокій. Невже ми можемо зробити висновок, що зло у цьому творі Булгакова перемагає і є провідною силою світу? Мабуть, відповідь дещо інша: починаючи з назви роману, враховуючи епіграф до тексту ("... Я частина тієї сили, що вічно прагне зла і вічно творить благо"), аналізуючи образну систему і наскрізні мотиви, доходимо висновку, що в романі Булгакова немає чіткої межі між добром і злом, ці поняття іноді просто міняються місцями (як і в житті).

Про що все ж таки роман Булгакова?

Як це не дивно, іноді після першого прочитання тексту виникає саме таке запитання. Роман про Бога і Диявола, про добро і зло, про творчість (за деяких історичних обставин здатність творити дається не як благо, а як покарання) і про любов (яка сильніша за бажання просто жити), про особистий вибір життєвого шляху, про відповідальність кожної людини за добро і зло, які вона приносить в світ своїми діями, про людяність і милосердя, про істину. На початку роману Берліоз і Бездомний говорять про те, про що в біблійних розділах говорять Понтій Пілат і Ієшуа,-- про Істину.

У чому ж ця істина в романі, яка знаходиться між добром і злом (а точніше -- за межами добра і зла)?

Відповідь на це питання є проявом величезної внутрішньої роботи над собою. Вже сам факт пошуків відповіді є актом творчим. Можливо, істина у тому, що кожна людина сама відповідає за свої вчинки і сама щоденно робить вибір між добром і злом. І тому "все буде правильно", кожен отримає "по вчинках своїх". Може, істина в романі в тому, щоб щодня у будь-яких життєвих ситуаціях зберігати в собі як найбільшу цінність здатність співчувати іншим, проявляти добро і милосердя, як робить у романі Маргарита. А можливо, істиною є любов, що перемагає всі труднощі і випробування навіть у світі космічному. Відповідь залежить від того, хто відповідає. А можливо, пошук істини у тексті є процесом багатограним та багатоетапним, поєднуючи в собі всі перелічені варіанти і додаючи безкінечну кількість ймовірних. І головним на уроці є те, щоб не припинявся пошук цієї життєвої істини, а зовсім не те, щоб істина була знайдена і забута разом з романом, уроком, Булгаковим та й самою "істиною".

Релігійний (традиційний) розподіл на добро і зло сприймається таким чином: світло -- добро; темрява -- зло. Мотиви світла і темряви пронизують весь роман. Є два образи, в яких реалізуються ці мотиви: Сонце і Місяць, які своєю присутністю об'єднують три світи в романі. І сам текст умовно поділений на дві сторони впливу і залежності: Сонце -- Місяць; день -- ніч; добро -- зло. У фольклорній традиції Сонце символізує добро, а Місяць відповідно -зло. Але в

романі все набагато складніше. При світлі сонця відбуваються події, які відверто можна назвати злом: допит у Пілата на балконі, страта Ієшуа тощо. При світлі сонця герої іноді є штучними, несправжніми, проявляється лише зовнішня сторона характеру персонажа. Наприклад, Іван Бездомний, прокинувшись вранці у божевільні, відчуває, що за шторами ховається сліпуче сонце, і це сонце, якому "дозволили" увірватися в кімнату, сліпить очі і не дає роздивитися справжню суть речей. Але після першої розмови Бездомного з майстром величне світило більше не буде заважати поетові.

Воланд звинувачує Левія Матвія у тому, що той задовольняється "голим світлом". Сліпа віра Левія є своєрідною формою рабства. Як не можна дивитися на сонце, не прикриваючись від сліпучих променів, так не можна сліпо вірити у щось, надлишок світла заважає побачити правду. Саме тому Ієшуа в розмові з Пілатом прикривається від світла ("светло улыбаясь и заслоняясь рукою от солнца"), та й сам Пілат, прикриваючись рукою від "голого світла", дозволяє собі подати якийсь знак арештантові: "Никто не знает, что случилось с прокуратором Иудеи, но он позволил себе поднять руку, как бы заслоняясь от солнечного луча, и за этой рукой, как за щитом (впала тінь -- К.Т.) послать арестанту какой-то намекающий взор".

При світлі Місяця в романі розкриваються таємниці, спадають маски, відкривається внутрішня сутність персонажів: прозріння Пілата, духовне переродження Івана Бездомного в будинку скорботи, політ Маргарити і т. д. Події, що супроводжуються місячним сяйвом, не можна назвати злими. Враховуючи сюжет твору, ці події швидше пов'язані з добрими змінами в долях героїв.

Із центральним мотивом світла пов'язані більш "вузькі": мотив освітлення і мотив тіні. Освітлення (штучне світло) -- це освітлення міста. Цей мотив використовується при зображенні брутальної Москви, яка погрузла у гріхах: конформізм, скупість, брехня, приховування справжньої суті речей. В епізоді перетворення Маргарити на відьму є одночасна присутність штучного освітлення та світла Місяця: "Трехстворчатое окно в фонаре... светилося бешеным электрическим светом"; "Луна в вечернем чистом небе висела полная...". Можливо, саме таке поєднання світла Місяця та "шаленого" електричного освітлення створює ефект тіні в кімнаті "нової" Маргарити.

Леонардо да Вінчі так визначив суть понять "світло" і "тінь": "Тінь має природу темряви, а освітлення -- природу світла". Цікаво, що в романі не називається каламбур про світло і темряву, за який покараний темно-фіолетовий лицар (Коров'єв-Фагот). Лідія Яновська в чернетках до роману за 1933 рік знайшла можливий варіант цього жарту: "Світло породжує тінь, але ніколи, мессієр, не було навпаки" [9, 122]. Якщо світло є ознакою присутності Бога, а тінь має природу темряви, тобто нечистої сили, то можна собі уявити, який глибинний таємний зміст має цей каламбур, сказаний самому Князю темряви.

В фіналі роману Воланд говорить Левію Матвію: "Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла (безпосереднє зіставлення тіні і темряви -- К.Т.). Не будешь ли ты так добр подумать, как выглядела бы

земля, если бы с нее исчезли тени? Ведь тени получаются от предметов и людей". Саме через відсутність тіні у Варенухи Римський розуміє, що з адміністратором Вар'єте сталося щось жахливе: "...Над спинкой (крісла) на полу не было теневой головы Варенухи, равно как под ножками не было ног администратора. "Он не отбрасывает тени!" -- отчаянно мысленно вскричал Римский". Варенуха став вампіром.

Природа тіні така, що вона (тінь) постійно змінюється залежно від освітлення, розміщення предмета. Воланд як головний дух зла в романі має природу тіні, тому і сам постійно змінюється. "Разные учреждения представили свои сводки с описанием этого человека. Сличение их не может не вызвать изумления. Так, в первой из них сказано, что человек этот был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй -- что человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третье лаконично сообщает, что особых примет у человека не было".

Якщо світло і темрява (тінь) не можуть існувати окремо, то немає і чіткої межі між добром і злом. В романі долю майстра і Маргарити вирішують не добро чи зло (Бог чи Диявол), а в ніч повні, коли "зводяться рахунки", обидві сили одразу.

На космічному рівні роману майстер і Маргарита, зовсім не праведники, отримують як винагороду вічний спокій (мотив спокою). Слова Левія Матвія : "Він не заслужив світла, він заслужив спокій" звучать у фіналі роману як вирок. Але герої щасливі.

Що ж це за стан спокою, який отримують як винагороду і який треба вистраждати на цій землі так само важко, як і світло (рай)?

Цей загадковий спокій має в романі не просто кілька значень, а кілька рівнів розуміння. У божевільні Іванові Бездомному професор Стравинський говорить наступне: "Ваше спасение сейчас только в одном -- в полном покое. И вам непременно нужно остаться здесь". Тобто божевільця (нехай навіть умовно) сприймається як ілюзія бажаного спокою (вирішення усіх земних проблем).

Індивідуальним випереджальним домашнім завданням могла б бути робота по аргументації можливих значень слова "спокій", скажімо, в поезії А. Ахматової. Згадаємо хоча б такі рядки:

За одну минуту покоя
Я посмертный отдам покой.
("Поэма без героя")

У рядках цієї поезії подані два можливі значення поняття "спокій":

- 1) стан внутрішньої гармонії між собою і світом (відсутність неспокою);
- 2) вічний спокій ("упокоїтис" – смерть).

Хоча в контексті роману з іронією сприймається фраза із словника: "Абсолютного спокою в природі немає" [5, 487].

В романі стан спокою знаходиться між світлом і темрявою, між пеклом і раєм, між добром і злом. Це "золота середина", як стан повні в ніч, коли зводяться рахунки, -- умовна ситуація, коли Сонце, Земля і Місяць знаходяться на одній прямій, тобто урівнюються сили добра і зла.

Схема 2

Д. Мережковський висловив це так: "Між світлом і темрявою є дещо середнє, подвійне, однаково присутнє і тому, й іншому, немовби світла тїнь, або темне світло".

В основі бінарної опозиції Добро -- Зло лежить проблема співвідношення добра і зла (взаємостосунки між Богом і Дияволом). Єретичні мотиви в світовій літературі спираються на головне питання: якщо Бог існує і він всесильний, то чому має таку владу світ зла?

Відповідь на це питання Булгаков, з одного боку, "заховав" в романі, а з другого боку, чітко розподілив акценти для тих, хто не боїться прикритися рукою від "голого світла". На рівні усіх мотивів простежується прояв вічного філософського закону єдності і боротьби протилежностей, бо в світі все розподілено на крайні протилежності.

Але саме тому, що є ніч, ми розуміємо, яким прекрасним є день (і навпаки); саме відчувши прояв зла, людина починає цінувати милосердя, співчуття. Саме у поєднанні чоловічого і жіночого начал є можливим зародження нового життя, і ніяк інакше. В цьому світі "все буде правильно".

Тим не менш у романі постійно виникає питання, що є первинним і що сильніше: добро чи зло? Важко здатися крамольнішим, ніж Булгаков, але ці дві сили є двома різними "інстанціями" (в тексті про це говорить Воланд). Зло може бути таким самим сильним, як і добро (для Воланда немає нічого неможливого). Князь темряви може вирішувати долі людей, пророкувати майбутнє, "читати в серцях", з'єднувати закоханих, карати винних. Але він не може відпустити гріхи, не може пробачити. Це "сфера діяльності" Бога, єдиного і всемогутнього. Саме тому прихід Левія Матвія в фіналі роману нібито виглядає дивною формальністю. Але без дозволу Ієшуа (все ж таки вищої сили?) Воланд не може навіть забрати грішних з цієї землі. Ієшуа прочитав роман майстра, вибачив Пілата і одночасно автора твору про Пілата. І тим самим позбавив страждань, визнав існування "справжнього" кохання між майстром і Маргаритою, кохання, яке сильніше добра і зла, складніше пекла і раю. Таке кохання і є одночасно пеклом і раєм (у людському розумінні поєднанням і взаємообумовленістю щастя і страждання). Може, це кохання і є істиною в романі?

Космічний світ у романі. Воланд та його почет

Загадковим і неоднозначним є в романі Булгакова образ єдиного в світі спеціаліста з чорної магії, який щорічно очолює "весняний бал ста королів", -- Воланда. Для автора було дуже важливо, щоб читач впізнав його (Сатану) в творі, щоб правильно оцінив складність цього героя. Тільки два персонажі в романі (майстер і Маргарита) інтуїтивно, ще до того як запевняються у цьому,

розуміють, ким є насправді Воланд. "Його не можна не впізнати", -- говорить Іванові Бездомному майстер.

Але сучасники майстра, подібно до неосвіченого Бездомного, мало що знають про Бога, і ще менше -- про Диявола. Воланд був здивований (якщо припустити, що Князь темряви взагалі може чомусь дивуватися) войовничому атеїзму і самовпевненості москвичів. Він зізнається майстрові, говорячи про знайомство з Іваном Бездомним: "Він майже мене самого не звів з розуму, доводячи мені, що мене немає!" Але майстер, який "поплатився" за свою віру (точніше знання), добре розуміє, що "не можна було триматися з ним так зухвало і навіть нахабно".

Чи зробив щось погане Воланд у Москві як Князь темряви?

Нічого. Він нікого не спокушає (вже нема кого), не бреше, виконує всі свої обіцянки. І навіть на сеансі в Вар'єте він не виглядає блазнем, не жартує, не показує фокуси (просто таємне стає явним, що відбувається в реальному житті і без допомоги темних сил, бо такий закон життя), і взагалі більше нагадує стару втомлену людину, аніж володаря темних сил. Йому просто хотілося побачити москвичів "в масі", а найзручніше це зробити десь у людному місці, наприклад, в театрі. В якийсь момент читач навіть починає співчувати Воланду, бо той не знайшов в Москві жодної порядної людини. На жаль, навіть майстер і Маргарита лише відносно добрі і достойні "вищої долі". Все ж таки вони порушують і біблійні, і загальнолюдські закони. Вони просто кращі серед гірших в контексті роману і відстраждали на землі. Це розуміє і цінує навіть Воланд.

З самого початку Князь темряви чинить неймовірно логічно: не говорить жодної зайвої фрази, карає Берліоза за відсутність віри, точніше справедливо вирішує долю голови МАССОЛІТу "по вірі його"; якщо хтось не вірить в існування після смерті, то і не отримає нічого, а точніше -- отримає те, у що вірив.

Спробуємо розібратися, чому Іванові Бездомному наданий шанс змінитися, переродитися. З біблійної точки зору, людина, яка ще нічого не знає про Бога, буде відповідати лише за свої вчинки. Неспокій, "поколота пам'ять" Івана Миколайовича Понирьова в кінці роману -- це своєрідна розплата за наданий шанс, а може, просто плата за осяяння (хоча б одного разу) світлом справжньої істини. Хоча істина і має бути лише справжньою (недаремно синонімом до слова істина є поняття "правда").

Цікаво, що Воланд часто виконує роботу, так би мовити, не свого відомства. Він просто проводить просвітницьку роботу. Спочатку дивує Берліоза і Бездомного питанням, хто ж взагалі керує усім розподілом на землі. І отримує відповідь, що сама ж людина і керує, тобто Воланд примушує своїх співрозмовників визнати, що кожен з них, а також і кожен мешканець Москви, від імені яких зараз несвідомо говорять літератори, а також всі люди загалом несуть особисту відповідальність за щоденний вибір між добром і злом. У 1931 році М. Бердяєв писав: "...Люди зреклися Бога, але цим вони піддали сумніву не достоїнство Бога, а достоїнство людини". Потім, як це не дивно, Воланд нагадує про реальність існування Ісуса ("...Просто він існував, і більше нічого"),

тобто нагадує (Князь темряви!), що є шлях добра і покаяння. І вже впевнившись у глобальному атеїзмі москвичів, Воланд попереджає, що диявол вже точно існує. Враховуючи контекст, з вуст самого господаря темних сил це звучить як погроза. У такій ситуації зло вимушене вершити правосуддя, тому за хвилину до смерті Берліоза дивний професор навіть "посвітлішав".

Воланд не дивує Берліоза і Бездомного своїм зовнішнім виглядом (все пояснено тим, що це просто іноземець, значить, особа підозріла), але насторожує літераторів своєю поведінкою і тим, що говорить. Дивний іноземець був присутнім і на сніданку в Канта, і на балконі у Понтія Пілата, і в саду, коли Пілат розмовляв з Каїфою, і на помості... Звісно, у літераторів виникає думка, що цей дивний суб'єкт просто божевільний. Взагалі *мотив божевілля* постійно присутній у романі. Більшість персонажів після зустрічі з Воландом або представниками його почту потрапляє у божевільню: Іван Бездомний; конференсьє Жорж Бенгальський; у Степана Лиходєєва виникає дивна думка: "Ось як, виявляється, божеволіють"; відправили у будинок скорботи і Ніканора Івановича Босого, голову житлового товариства, який шепотів щось про якусь валюту в вентиляції і запевняв, що у них на Садовій з'явилася нечиста сила; фіндиректор Римський, пригнічений зникненням Лиходєєва і Варенухи, перебував у стані хворобливому ("ум фіндиректора заходив за разум") і т.д.

Розмова про умовне і справжнє божевілля ведеться і в біблійних розділах роману. Пілат тихо говорить Ієшуа, що він не схожий на божевільного, хоча слова і вчинки бродячого філософа, з точки зору Пілата, можна розглядати як божевілля. Ієшуа не вмє брехати, хіба це не божевілля у реальному світі? Може, тому Маргариті знайомство з Воландом не принесло ніякого психічного ушкодження, а немовби зробило "просвітленішими" думки (присутність світла, добра, милосердя, які розкриває або пробуджує в Маргариті Воланд). Ця жінка не грає в кохання, а живе лише ним. І навіть лише тому, що вірить у кохання до майстра, ще може жити.

Ті, хто стикаються з представниками темних сил у романі, вже не відчувають себе захищеними. Недаремно Степан Лиходєєв і Римський після того, як їх знайшли, вперто вимагають, щоб їх зачинили у броньованій камері. При зіткненні з космічним світом "злітають маски" і відкривається правда, яку не хочуть знати у Москві, ховаючись за войовничим атеїзмом.

Появі в тексті Воланда передує постійне вживання складу "чор", що зумовлює логічність появи слова "чорт": окуляри Берліоза у *чорній* оправі, *чорні* тапочки Бездомного, в антирелігійній поемі Ісус змальований *чорними* фарбами. До того ж *чортихається* Берліоз (перед появою Коров'єва: "Пора бросить все к черту и в Кисловодск..."), а також вже після зникнення дивного видіння). Звісно, і сам Воланд не може обійтися без чорного кольору: тростина із *чорним* набалдашником, *брюнет* (хіба що в американській інтерпретації Князь темряви може бути фарбованим блондином), праве око *чорне*, брови *чорні*. І після "радісного" оголошення єдиним у світі спеціалістом *чорної* магії, що Берліозу відріжуть голову, в небі "бесшумно *чертили черные* птицы".

Протягом роману різні персонажі розплачуються за свою звичку відправляти все "до чорта": директор театру Вар'єте Степан Лиходєєв, що опинився в Ялті; фінансовий директор Римський, що зник із кур'єрським лєнінградським потягом; адміністратор Вар'єте Варєнуха, який став вампіром; Прохор Петрович, голова канцелярії видовищної комісії, позбувся взагалі свого тіла і т.д.

Говорячи про образ Воланда в романі Булгакова, треба враховувати, що існувала величезна кількість різних тлумачень: прототипом цього персонажа вважали Сталіна, під образом Берліоза мали на увазі Леніна, самого автора вважали прообразом майстра. Але, мабуть, у тому і є сенс справжнього твору мистецтва, що глибинний філософський підтекст будь-якого образу і твору в цілому є невичерпним. Так, суть образу Князя темряви -- це прояв позачасової вічної сили, яка була присутня завжди, як і Бог. Ця сила існує -- і все, незалежно від того, вірять в неї чи ні. Ленін, Сталін свого часу вважалися "вождями народів", наближеними до образу Бога (або Диявола, враховуючи історичні події і наслідки). Суть триєдиного світу в романі в тому, що крім якоїсь миттєвої сили, культу особистості на кілька десятків років, існує ще вища сила, вічний суд, вічна істина, про які іноді забували люди, але які від цього не перестали існувати.

Цікаво, що в романі при появі представників темних сил світло згасає (зникає, зменшується), тобто стає темніше. Коли Гелла і Варєнуха намагалися вбити Римського, тому здалося, що світло у настільній лампі згасає; при появі темних сил у квартирі світло, і без того слабке у спальні, зовсім починає тьмяніти в очах Степана Лиходєєва і т. д.

При першій появі Воланда на Патріарших буквально в одному реченні відбувається зіткнення добра (світла) і зла (темряви): «Он (Воланд) остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце, затем перевел его вниз, где стекла начали предвечерне темнеть...» Навіть зовнішність Воланда є підтвердженням того, що господар темних сил поєднує в собі добро і зло, смерть і життя, світло і темряву. Два ока Воланда: «...Правый с золотою искрою на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, ... как выход в бездонный колодец всякой тьмы и теней».

І взагалі на Патріарших стоїть неможлива спека, Берліоз і Бездомний гикають і, м'яко кажучи, чомусь відчують дискомфорт. Можливо, з наближенням Воланда, "приходом" чорних сил на землю і має стати підозріло спекотно. Бо Воланд уособлює собою сили пекла, тому можемо припустити, що у пеклі не холодно, враховуючи релігійне уявлення про зазначене місце.

Може одразу виникнути питання, чому ж так спекотно у Єршалаїмських епізодах, коли відбувається допит Ієшуа, або коли бродячого філософа розпинають перед натовпом, а головне – коли Пілат робить останню спробу дочекатися від натовпу на площі милосердя по відношенню до невинної людини. Коли натовп в Єршалаїмі вигукнув: "Вар-равван!", Пілатові здалося, що сонце, «зазвенев, лопнуло над ним и залило ему огнем уши. В этом огне (сонце, сліпуче світло, що знищує життя Ієшуа. – К.Т.) бушевал рев, визги,

стони, хохот и свист». Але немає милосердя в серцях людей на площі Єршалаїма, жоден не заступився за Ієшуа, самотнього і доброго філософа. Панує зло, жорстокість, пекло на землі, чи не то це пекло, яке витримали майстер і Маргарита в реальній жорстокій Москві?

І відразу згадаємо, що Воланд на виставі у Вар'єте, коли конференсьє відірвали голову, чує жіночий голос, який благає не мучити людину, і повертає голову, здивувавшись (а можливо, і зрадивши) цьому актові милосердя, чого не зробив натовп Єршалаїму. «Ради бога (між іншим, заради Бога, існування якого з самого початку наполегливо обстоює Воланд. – К.Т.), не мучьте его! – вдруг, покрывая гам, прозвучал из ложи женский голос, и маг повернул в сторону этого голоса лицо». А згодом і жіночі, і чоловічі голоси просять вибачити бідного конференсьє. Після чого Воланд зауважує з приводу публіки в театрі: «...Люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было... И милосердие иногда стучится в их сердца...» І складається дивне враження, що думка про милосердя дивує загадкового Князя темряви.

Образом, що уособлює собою Ісуса, існування якого в романі відстоює сам Сатана, є Ієшуа Га-Ноцрі (транскрипція Ісуса з Назарета). У перших редакціях роману образ Ієшуа більше нагадував “боголюдину”. Але в останній редакції – це звичайна людина (а можливо, і незвичайний з точки зору сучасного світу – вже надто він непрактичний і дивний), яка впевнена, що злих людей на світі не існує, що справедливість обов'язково переможе і що найстрашніший гріх – це боягузтво.

Булгаков недаремно посилює контраст між Ієшуа в романі і біблійним образом Ісуса. Ієшуа 27 років (а не 33), він не пам'ятає своїх батьків, є самотнім у цьому світі, де всі вважають його бродячим філософом (яким він фактично і є), майже божевільним (мотив божевілья). Ієшуа не говорить: “Я сирота”, він вимовляє формулу присутності у Всесвіті єдиного Бога: “Я один у світі”, підтверджуючи тим самим фразу Воланда: “Просто він існував, і більше нічого... і доказів ніяких не потрібно”.

Немовби навмисно заперечується (знижується, спрощується) євангельська версія; Ієшуа говорить Пілату під час допиту: «У меня и осла-то никакого нет... Пришел я в Ершалаим точно через Сузские ворота, но пешком, в сопровождении одного Левия Матвея». Автор свідомо встановлює дистанцію між читачем і Ієшуа. Ми не знаємо думок останнього, лише бачимо реакцію інших персонажів (Пілата, Левія, Афранія). Ієшуа не може передбачити свого майбутнього, не відчуває себе “обраним”, його філософські роздуми сприймаються як “маячня божевільного”. Дивно, що Ієшуа турбується про долю Іуди із Кіріафа, відчуває, що з останнім може трапитися щось жахливе, але при цьому навіть не здогадується, навіщо Іуда запалює свічки і запрошує свідків. Ці свідчення Булгаков запозичив з книги Ернеста Ренана “Життя Ісуса”: коли когось провокували на богохульство, щоб потім притягнути до суду, то двох свідків треба було заховати у приміщенні, а поруч із майбутнім звинувачуваним запалювали свічки, щоб сказати, що свідки його добре бачили.

Важливим є питання: чому в біблійній традиції Іуда чинить самогубство (вішається, потім обривається на дереві – помирає двічі), а в романі зрадника наказує вбити П'їлат?

Біблійний Іуда розкався, жалкує про свій вчинок, а в романі Іуда після зради бродячого філософа готовий вчинити цілий ряд гріхів: тікає з сімейної трапези у святковий день (Пасха), тому і бреше про причину своєї відсутності на святі, йде на зустріч з Нізою (перелюбство).

Вбити Іуду наказує сам Понтій П'їлат, намагаючись виправити наслідки свого боягузтва і позбутися дивного відчуття безсмертя, думка про яке викликає неймовірні страждання.

Ми розуміємо, який таємний зміст має несподіваний напад туги, що охоплює прокуратора під час допиту. «Мысли понеслись короткие, бессвязные и необыкновенные. «Погиб!..» Потом «Погибли!» И какая-то совсем странная про какое-то бессмертие...». Хто ж загинув насправді? Звідки ця форма множини? Звісно, загинув Ієшуа, не намагаючись врятувати себе навіть найменшою брехнею. Але яким чином в історії об'єднані суддя і підсудний? Понтій П'їлат у пам'яті людства назавжди залишиться вбивцею розіп'ятого Ієсуса (чи є щось жахливіше слова “назавжди” у даному контексті?) Тому П'їлат найбільше ненавидить своє безсмертя і нечувану славу. Від думок про таке безсмертя прокуратор “похолоднішав на сонці”. Тіло Ієшуа мертво, але душа жива. П'їлат же, рятуючи своє життя, загубив безсмертну душу.

А може, роман Булгакова відверто крамольний? В романі розставлені акценти з точки зору суб'єктивно-людської, а зовсім не релігійної. Диявол саме тому і обстоює факт існування Бога, що якщо все у світі існує в контрастах, то при наявності Бога обов'язково існує протилежна не менш могутня сила. Можливо, Воланд допомагає майстрові винятково з егоїстичних міркувань. Майстер написав роман про П'їлата і Ієшуа, з повагою ставиться до Воланда, а значить, стверджує його існування на рівних з Богом.

В кінці роману, в ніч, коли зводяться рахунки, усі “відлітаючи” герої змінюються. Можна згадати і про роль та функції в романі дивного регента Коров'єва-Фагота, блазня Бегемота, демона безводної пустелі Азazelло. У першій редакції роману Гелла відлітала разом з усіма. В останньому варіанті тексту про неї нічого не згадується. Цей жіночий персонаж належить до розряду “прислуги”, що не має самостійного значення.

Образи майстра і Маргарити в романі М. Булгакова

Історія людства засвідчує той факт, що все, що насправді є цінним і важливим, дається великими зусиллями і стражданнями. У цьому світі неможливо знайти справжнє кохання, не жертвуючи при цьому чимось дуже близьким і дорогим. Але це банальні фрази. У чому ж феноменальність і складність образів майстра і Маргарити? Розкриваючи в романі брутальність і вульгарність більшості персонажів (сеанс у Вар'єте), Воланд допомагає знайти спокій зовсім не праведним майстру і Маргариті.

За якими критеріями визначається "справжність" кохання майстра і Маргарита?

Сам автор дає підказку. І виграш майстра в лотерею у тексті роману не є випадковим (перевірка головною спокусою реального світу). Маргарита жертвує собою заради того, щоб врятувати майстра (альтруїзм). Можливість для людини хоча б один раз піднятися над своїм егоїзмом (з психологічної точки зору, вже звичною є думка про те, що люди егоїстичні за своєю природою) -- це вже шанс на "безсмертя". А подібні вчинки у будь-якому випадку чиняться заради любові: до конкретної людини, до людей загалом...

Хоча, можливо, майстру і Маргариті не потрібно безсмертя (слава, гординя); коли вони разом, їм достатньо спокою, а точніше -- це і є для них спокій. Їм не потрібно раю (світла), загадкового і незрозумілого, де вони швидше за все не будуть разом. А пеклом для них була земля, де були свої "чорти-донощики", культ свого Князя темряви...

У той момент, коли Маргарита в романі вимовляє ключову фразу: "Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, мастера", створюється враження, що сам майстер зовсім не хотів виходити з божевільні, не хотів втрачати цей умовний спокій (божевілля).

Чи мала право Маргарита вирішувати долю свого коханого сама?

У Маргарити не було іншого вибору. Майстер зник, не залишивши жодних слідів (у романі присутній жахливо реальний світ 30-х рр.: побачивши Азazelло у парку, Маргарита впевнена, що прийшли її арештувати, а значить, впевнена, що майстер вже "там"). Маргарита була готова віддати своє життя лише за те, щоб дізнатися, чи живий він. Чи був у закоханої жінки вибір, чи рятувати Його? А по-друге, сам майстер був готовий віддати за зустріч з нечистою силою все, що у нього було (ключі Парасковії Федорівни -- єдина цінність у будинку скорботи). І до того ж, коли Маргарита вперше відчула, що з її другом щось діється, вона обіцяла його врятувати (а майстер не зупиняв її у цьому, бо не вірив у справжність і серйозність цих розмов): "Боже, как ты болен... Но я тебя спасу, я тебя спасу".

Що можна сказати про майстра як про героя роману Булгакова?

Майстер у романі -- це просто письменник, гарний і професійний (він же -- майстер), який, як і Іешуа, не вмів брехати, обирає божевільню, повне зникнення з суспільного життя, але не писання бездарних нещирих творів. Майстер пише за велінням серця, не чекаючи за це нагород або квартири, безкоштовного обіду або оплачуваного відрядження. Тому навіть Воланд зовсім без іронії називає майстра "тричі романтичним".

Єдине, що не може бути пробаченим майстрові у вічному (біблійному) світі Воланда -- це боягузтво. Він злякався за себе (втік у божевільню), спалив роман (залишив долю свого героя незавершеною) і зрадив Маргариту. Все це пов'язано із боягузтвом. Хоча акт спалення книги і втеча майстра у дім скорботи може бути розглянутий з двох позицій:

- 1) страх за своє життя, відхід від реальності (боягузтво);
- 2) виклик реальності (відмови писати брехливі твори).

Єдине, що важко виправдати -- це зрада Маргарити, бо вона любила і страждала ще більше, стала сивою і втомленою, не знаючи, що сталося з її майстром, "спочатку довго плакала, а потім стала зла".

Майстер освічена людина, історик, працював в одному з московських музеїв, він знає п'ять іноземних мов: англійську, французьку, німецьку, латину, грецьку, трохи читає італійською.

Одного разу він виграв сто тисяч рублів. Існує упереджена думка, що такий незвичайний виграш доля дає людям "простіше", ніж герой роману. Можливо, вищі сили дали йому "можливість" (матеріальну) написати роман про Понтія Пілата. А можливо, як вже згадувалось, це перевірка для двох головних героїв, перевірка на людську пристрасть до грошей (згадаємо хоча б сеанс у Вар'єте).

Саме від майстра читач вперше дізнається про Маргариту, бачить її його очима – очима закоханої людини, що втратила своє кохання: "Она несла в руках отвратительные, тревожные желтые цветы... И эти цветы очень отчетливо выделялись на черном ее весеннем пальто (згадаємо символічне значення жовтого і чорного кольорів у романі -- К.Т.). Шли тисячі людей, но я вам ручаюсь, что видела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже как будто болезненно. И меня поразила не столько ее красота, сколько необыкновенное, никем не виданное одиночество в глазах!".

Що з цього монологу ми дізнаємося про самого майстра?

По-перше, він закоханий і ніжно береже спогади про це хвилююче, загадкове, містичне, космічне кохання ("...Любили мы, конечно, друг друга давным-давно, не зная друг друга, никогда не видя..."). По-друге, він зовсім не божевільний, хоча і перебуває в будинку скорботи. Так, він неспокійний, схвильований, можливо, навіть хворий, але до неможливості логічний у своїх спогадах (як для божевільної людини).

Що з цього монологу ми дізнаємося про Маргариту?

Вона нещасна (ще не знаємо чому), неспокійна та самотня у цьому реальному світі, і це самотність приреченості, самотності у натовпі. Якби у той важливий для героїв день зустрічі не відбулося, Маргарита б отруїлася. Кілька разів мотив смерті від отрути згадується в романі: про отруту думає Пілат; Маргарита погрожує отруїти критика Латунського; Азazelло отруїв майстра і Маргариту в підвалі (відбувся перехід в один із "інших світів"); після балу у Воланда, перебуваючи у відчаї, що не врятувала майстра, Маргарита думала втопитися: не отруїтися рідиною, а потонути в ній.

Саме Маргарита назвала свого коханого майстром, вона нетерпляче чекала завершення роману про п'ятого прокуратора Іудеї Понтія Пілата, вона говорила, що "в цьому романі її життя" (на жаль, саме так і сталося).

Довгоочікувана Маргарита з'являється в романі вже у *другій* частині. Але не просто з'являється, а "вривається" в роман після розповіді про неї закоханого і засмученого майстра (його розмова з Іваном Бездомним у божевільні), а потім нібито супроводжується самим автором: "За мной, читатель! Кто сказал, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?... За мной, мой читатель... и я покажу тебе такую любовь".

Це звернення "мій читачу" нівелює дистанцію між автором і читачем та примушує хвилюватися. Бо надто довго в тексті чекали її. Читач заінтригований після цих слів, немовби перед зустріччю з людиною, про яку багато чув, бажав познайомитися і тому хвилюється, щоб не розчаруватися. А може, Вона буде не такою... Але в романі Булгакова космічно правильним і досконалим є все, а тим більше Вона, що уособлює собою справжню і вічну любов.

Маргарита гарна і розумна, якою і слід бути представниці "королівської крові", а "питання крові -- найскладніші питання у світі!" І ця Маргарита, нащадок королів, яка вже у звичайному житті (до "чорних" подій на Патріарших) поєднувала у собі світло і темряву, чорне і біле, яка була у своїй прихованій сутності відьмою ("Что нужно было этой женщине, в глазах которой всегда горел какой-то непонятный огонечек, что нужно было этой чуть косящей на один глаз ведьме...") і стала нею в романі. Ця Маргарита дивує навіть Воланда.

Чим саме дивує Маргарита Князя темряви?

Б.В. Соколов називає це ідеєю "зараження добром". Тому що Маргарита, яка звернулася до темних сил, щоб дізнатися хоч щось про свого майстра, відьма, яка вчиняє погром в будинку літераторів, вибиваючи скло і наводячи жах на всіх навколо, може зупинитися перед переляканою дитиною, більш того -- розповісти казку про одну злу жінку. Тому що Маргарита спочатку просить за Фріду, не знаючи, чи буде їй наданий ще один шанс -- попросити за Нього. Тому що вона просить не вбивати критика Латунського ("Нет, умоляю вас, мессир, не надо этого"). І дивується всемогутній Воланд, що добро і милосердя проникають у найтонші щілини (зла).

Чому Маргариті говорять, що вона сама може вирішити долю Фриди, "відпустити"?

Тому що здатність проявляти милосердя, співчувати стражданням інших -- вже само по собі диво (згадаємо хоча б О. Гріна: чудес не буває, дива людина творить власними руками). Милосердям і співчуттям ми іноді здатні навіть врятувати людину.

Образ Маргарити в романі унікальний ще й тому, що саме вона проходить випробування, які влаштовує Воланд, – випробування на щирість і вірність кохання, на милосердя. Вона одна протиставлена в романі усім чоловічим персонажам, а їх величезна кількість: майстер, Воланд та його почет, Ієшуа, Пілат, Лиходєєв, Римський, Варенуха, Берліоз, Іван Бездомний та багато інших. Жіночі персонажі, крім Маргарити, або є слугами в буквальному розумінні (Гелла, Наташа), або зображені сатирично (письменниці МАССОЛІТу, жінки у Вар'єте).

Маргарита не тільки сильніша за всіх жінок, але й мужніша і сильніша всіх чоловіків у реальному світі роману. Навіть хочеться суб'єктивно назвати цей твір романом про Жінку, яка одна протиставлена усім реальним і космічним силам пекла і раю, яка віддає своє життя заради єдиної незвичайної любові, що в реальному світі, можливо, вважається гріховною, але яка є жертовно-високою у вічному світі істини. Хоча Маргарита і перемагає у боротьбі за свого майстра,

роман не названий "Маргарита і майстер", а навпаки. Тому що творчість для обох персонажів була на першому місці в ієрархії вічних цінностей. Творчість в ім'я любові, від любові, від любові до творчості.

Чому заслуговують спокій грішні майстер і Маргарита?

У Маргарити був гарний багатий чоловік, гарний будинок, гроші... Але вона відмовляється від усіх матеріальних благ, більше того, жертвує своїм життям заради майстра, божевільного, бідного, незважаючи на виграш у лотерею, бо віддав він ці гроші Маргариті як заклад, але не любові (матеріальної), а довіри.

Майстер писав роман, знаючи, що він не буде опублікованим, писав не про повсякденне і минуле, яке принесе славу і прибуток, а про вічне, про те, у що він вірив, хоча у подібні речі у сучасній майстрові (і Булгакову) Москві не вірив ніхто. І до речі, роман майстра спалений, жодна людина у реальному світі його вже не прочитає, і ніхто б не дозволив у тому реальному світі його надрукувати. Майстрові не потрібна слава, матеріальні цінності. Головне -- істина, тому і говорить він у божевільні: "О як я вгадав" (про Понтія Пілата). І це для героїв найбільша нагорода. Майстер і Маргарита не збирають собі багатства на землі, але вище за все ставлять багатства духовні ("Не збирайте собі скарби на землі... але збирайте собі скарби на небі" -- Біблія). Без сумніву, герої грішні: злякався майстер, зрадив Маргариту; вона зраджувала чоловіка, стала відьмою, але сили добра і зла в романі (Ієшуа і Воланд) не можуть не визнати, що не заради матеріальних благ вони живуть у цьому світі, а заради вічної істини і справжнього кохання.

Чи є в романі логічне пояснення подій, що відбуваються з майстром і Маргаритою у реальному світі?

На реальному рівні роману Маргарита помирає у себе в будинку (можливо, це було отруєння), а майстер помирає у божевільні. Мабуть, Булгаков хотів показати, що реальний світ, жорстокий і безжальний стосовно людини, у якому люди проходять всі муки пекла, один (і при тому занадто одноманітний). А ірреальних (фантастичних) світів неймовірно величезна кількість, і ми про них нічого не знаємо. Наприклад, в який момент в романі, співвідносячи події в реальному і космічному світі, вже є мертвою Маргарита, в який момент вона вже "не зовсім жива"? Бо в тексті є багато епізодів, коли з Маргаритою відбуваються перетворення, "переходи" в інші світи. Героїня натирається кремом Азazelло і стає невидимою; на балу у Воланда вона випиває з бокалу з кров'ю (стаючи своєю в світі нечистої сили, а може, приймаючи отруту?). В підвалі у майстра Азazelло пригощає героїв Фалернським вином, після чого майстер звинувачує демона у вбивстві (рос. -- "Отравитель!"), і при цьому практично нічого не змінюється, герої "воскресають": майстер у змозі думати, а значить, не може бути мертвим, а Маргарита у захваті від того, що починає розуміти задум Воланда. В кінці роману майстер і Маргарита відлітають з Князем темряви і його почтом у ніч, коли зводяться рахунки. Тепер справді зовнішній вигляд всіх героїв міняється. В буквальному розумінні це і є зображення "класичного" потойбічного світу, але якого з них, враховуючи

контекст роману, і хочеться вірити, що для майстра і Маргарити – це якийсь "вищий" потойбічний світ для втаємничених.

Можливо, у чомусь роман Булгакова можна визнати крамольним, але при цьому гуманним і логічним. Настільки взаємопов'язані окремі його епізоди, що самі того не помічаючи, ми забуваємо, що окремі мотиви можуть сприйматися як еретичні. Хочеться вірити, що у будь-які часи є справжні митці, які знаходять у собі сили бути не лише мудрими, а й сміливими.

Вже згадувалося, що в романі доля майстра і Пилата вирішуються одночасно. "Кто-то отпустил на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат".

Можливо, автор роману "Майстер і Маргарита" у чомусь ототожнював себе зі своїм головним (і найкращим) героєм. Воланд говорить майстру: "Ваш роман вам принесє ще сюрпризи". У Булгакова не було надії на те, що взагалі його твір побачить світ, що доля його майстра хоч колись буде завершена у реальному світі, тому він сподівався на порятунок і прощення у світі нереальному.

А питань після прочитання роману залишається величезна кількість, кожна сторінка -- загадка. Але, можливо, у цьому і є суть справжнього уроку, що питання залишаються і примушують людину шукати власні справжні відповіді.

Список літератури

1. Всемирная энциклопедия: Философия / Глав. науч. ред и сост. А.А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001.
2. Лакшин В.Я. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита". – М., 1989.
3. Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. – М., 1990.
4. Николенко О.Н. От утопии к антиутопии. О творчестве А. Платонова и М. Булгакова. – Полтава, 1994.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка. -- М., 1981.
6. Соколов Б.В. Комментарий // Булгаков М. Мастер и Маргарита. – М., 1989.
7. Соколов Б.В. Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита". Очерки творческой истории. – М.: Наука, 1991.
8. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила. – М., 1988.
9. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова. – М., 1983.
10. Яновська Л. М. Трикутник Воланда. До історії роману "Майстер і Маргарита". – К.: Либідь, 1992.

Загальна характеристика модернізму в мистецтві та літературі (11 клас)

Гійом Аполлінер і становлення авангардистських течій у французькій і європейській поезії

Завдання до уроку:

- з'ясувати факти біографії поета, встановити його тісний зв'язок з новою течією в мистецтві – кубізмом;
- з'ясувати основні риси кубофутуризму як явища в мистецтві та роль Аполлінера у становленні цієї авангардистської течії;
- довести створення Аполлінером “поетичного реалізму”, а також з'ясувати роль поета у проголошенні нової течії у французькій літературі – сюрреалізму;
- визначити особливості наочних віршів (каліграм) Гійома Аполлінера;
- розвивати в учнів вміння систематизувати новий матеріал, використовуючи вже набуті знання;
- з'ясувати вплив творчості Аполлінера на подальший розвиток французької і світової літератури.

Випереджальне домашнє завдання: ознайомитися з основними етапами життєвого та творчого шляху Гійома Аполлінера; знайти репродукції картин П.Пікассо у стилі кубізму (“Чоловік з трубкою”, “Моя красуня”, “Жінка з грушами” та ін.), визначивши художні особливості даних візрів живопису; ознайомитися з програмовими поезіями Аполлінера і з'ясувати настроєвість даних творів; актуалізувати набуті знання, пригадавши основні риси авангардистських течій, а також особливості співвідношення модернізму і авангардизму.

Матеріали до уроку

Не треба шукати суму у моїй поезії,
а лише саме життя.

Гійом Аполлінер

Більшість сучасників не зрозуміли пошуків і новаторства Гійома Аполлінера у царині поезії, вважали його вірші формально недосконалими. Але

саме з ім'ям даного митця пов'язаний розвиток французької і світової літератури початку ХХ ст.

Звернемо увагу на епіграф до уроку, з'ясувавши, що сам поет наполягав на зображенні “лише *самого життя*”, яке в літературі зображує такий художній метод, як *реалізм*. Тобто одразу будемо сприймати твори митця у ракурсі нового *реалізму*.

Доля даного поета є дивною і неймовірною, що певним чином вплинуло і на творчий доробок. Справжнє ім'я поета – Вільгельм – Альберт – Володимир – Олександр – Аполлінарій Костровицький. Він народився 26 серпня 1880 року у Римі, а помер у Парижі. Аполлінер був позашлюбною дитиною. Його мати, Ангеліка Костровицька, була донькою польського емігранта, колишнього штабс-капітана російської армії, який емігрував до Італії після поразки польського повстання 1863 року. Батьком поета був італійський офіцер Франческо д'Аспермон. До 9 років хлопчик жив в Італії, потім – Монако, Ніцца, Канни; з 1899 року і до смерті – Париж. До 1916 року у реєстраційних книгах поет записувався то як “італієць”, то як “росіянин”, то як “поляк”. Саме у 1916 році він був поранений в голову на фронті Першої світової війни, куди пішов добровільно, щоб отримати французьке громадянство. Рана не гоїлася два роки, і у віці 38-ми років Гійом Аполлінер помер від “іспанки” (різновиду грипу).

Ранній період творчості суттєво відрізняється від зрілих творів Аполлінера. Поезії “Хвора осінь”, “Рейнська осінь”, “Дзвони”, “Циганка” та ін. розкривають глибинний зв'язок з фольклором, романтичною традицією та відображають вплив символізму на творчі пошуки митця. Ось один з найяскравіших прикладів подібного поєднання романтичної традиції та символічної естетики – вірш з циклу “Рейнські вірші”.

Сутінки

Ми обіймались залюбки
На замковищі понад Рейном
Здаля веселі моряки
Вітали нас галантерейно

Спадає ніч тут стрімголов
Як у руїнах поцілунки
З води вигулькують на лов
В'юнки ундини й нібелунги

Не біймось карликів-проноз
Ще їх вино не вколисало
То й лементують там між лоз
Послухаймо ж пісень русалок

Відчувається захоплення поета середньовічними історіями та легендами, міфологією та фольклором, а також особлива увага до музичного звучання вірша. Одразу звернемо увагу на відсутність будь-яких розділових знаків.

Деякі поезії за часом написання належать до раннього періоду творчості, хоча були опубліковані пізніше. Так, наприклад, фольклорна основа відчувається у вірші “Лорелея”, сюжет якого пов'язаний з відомою німецькою легендою про бідну красуню Лору. Ім'я Лорелея перекладається як “Лор” – “діва” і “лей” – “скеля”. Міф про Лорелею приваблював багатьох письменників-романтиків: К. Бретано, Г. Гейне. Але в поезії Аполлінера події позбавлені фантастичного елемента, а вірш в цілому динамічний і драматичний.

Поет узяв псевдонім Гійом Аполлінер у 1902 році, а перша поетична збірка “Бестіарій” (“Звіринець”) вийшла у 1911 р.

Довідка: *Бестіарій* (лат. bestia – звір) – у Давньому Римі борці з дикими звірами на арені.

Підзаголовок до першої збірки був “Кортеж Орфея”, почет диких звірів, що покірно йшли за співцем.

Довідка: *Орфей* (давньогрец. міф) – винахідник музики й віршування, своїм співом приборкував звірів, зворушував богів і скоряв стихії. В такому контексті творчість Аполлінера сприймалася як клич Орфея, який приборкував “звірів сучасності” – війну, насильство, розбрат.

Вже після виходу збірки, у цьому ж 1911 році, поета заарештували і кинули до в'язниці на тиждень. Його звинувачували у викраденні з Лувру “Джоконди” Леонардо да Вінчі. Але справжній митець навіть негативні моменти свого життя використовує для творчості. Внаслідок цієї неоднозначної події був створений цикл віршів “У в'язниці Санте”.

У 1913 році вийшла збірка “Алкоголі”, що увібрала у себе найкращі вірші за 15 років (з 1898 року). Щоб з'ясувати зміст назви збірки, треба проаналізувати її в контексті світової літератури того часу. Пригадаємо назву поезії А. Рембо “П'яний корабель”, вірш О. Блока “Незнайомка” (“In vino veritas!”). Перша поезія збірки “Зона” допомагає зрозуміти назву: “І життя, наче спирт полум'яний, ти п'єш”. Життя обпалює, як спирт. Сучасний світ п'яний і стрімкий. У збірці відчувається вплив футуризму (урбаністична тематика, технізований світ).

Я бачив сьогодні вранці вулицю забув як зветься
Нова і чиста сурмою сонячною ллється
Робітники урядовці вродливі стенотипістки
Щобудня чотири рази по ній проходять пішки
Уранці тричі ревуть там сирени мідні
Дзвін як скажений гавкає там опівдні
Вивіски написи об'яви реклами
Лящать звідусіль папужими голосами
(“Зона”)

У 1900 році Гійом Аполлінер захопився кубізмом і був першим, хто виступив у пресі з поясненням засад кубістського мистецтва. Гійом Аполлінер не просто був приятелем засновника кубізму П. Пікассо, а його як митця цікавила творчість кубістів як своєрідний “орфізм”, що може формувати новий художній світ “з нічого”, завдяки лише самому творчому актові.

Довідка: Засновником кубізму є іспанець Пабло Пікассо, а яскравими його представниками були Брак, Леже. Назва течії виникла випадково: А. Матісс побачив картину Брака “Будинки в Екстаці” і сказав, що це нагадує дитячі кубики. З легкої руки випадкового журналіста, що використав це порівняння, виникла назва “кубізм”.

Демонструються репродукції картин П. Пікассо “Моя красуня”, “Чоловік з трубкою” та ін. Питання формулюються так, щоб допомогти учням зрозуміти суть кубізму.

- ❖ **Сама тематика картин фантастична, романтична чи реалістична? – Реалістична.**
- ❖ **Як митець намагається зобразити предмет? Як щось велике і складне? – Ні. Розклавши його на прості геометричні фігури.**
- ❖ **Митець відтворює світ таким, яким він його бачить, чи так, як він його уявляє?**

Кубізм відтворює світ не таким, яким його бачить митець, а таким, яким він його мислить. Тобто це суб’єктивне бачення світу. Це спроба розкласти складні речі на прості елементи.

Аполлінера вважають представником нової мистецької течії кубофутуризму. Головною рисою кубофутуризму є *симультанеїзм*.

Словник: *Симультанеїзм* (фр. – “одночасний”) -- одночасне зображення в одноплановій площині різнорідних об’єктів, не пов’язаних між собою образів, мотивів, переживань і вражень.

Готуючи до друку збірку “Алкоголі”, поет абсолютно принципово відмовився від розділових знаків (при цьому можна нагадати, що вивчаючи творчість представників “срібної доби” в російській поезії, відмічали, наприклад, величезну кількість розділових знаків у М. Цветаєвої, яка бажала “контролювати” враження читача, наполягаючи на певній авторській інтонації, паузах, висновках).

Чому Гійом Аполлінер відмовляється від розділових знаків?

Можливий коментар:

- ✓ у кожної людини індивідуальне сприйняття будь-якого тексту; навіть у різному настрої читач по-різному розставить паузи;
- ✓ спосіб викликати читача до співпраці;
- ✓ засіб передати раптовість, динамізм подій у світі;
- ✓ відтворення “поточку життя”, як потоку ріки (ріку не можна зупинити, “поставити коми” -- у часі, у житті; так не можна зупинити життя і час, що триває).

Яскравим прикладом поезії, в якій Гійом Аполлінер використовує принцип симультанеїзму, є поезія “Міст Мірабо” (зі збірки “Алкоголі”).

Можливий аналіз поезії “Міст Мірабо”.

І строфа -- з’ясуємо, які саме образи накладаються, у чому виражається використання симультанеїзму?

“Під мостом Мірабо струмує Сена”

Вода як символ є відображенням вічного руху, того, що не зупиняється, не може стояти на місці.

"Так і любов // Біжить..."

Любов біжить як вода, бо здатність "бігти" безпосередньо у тексті має відношення до води. Любов теж перебуває в постійному русі, має змінюватися, бо життя йде далі.

"... журба і втіха..."

Необхідно поміркувати над зіставленням понять "журба" і "втіха": чи може бути втіха від журби, чи втішеним є герой від споглядання води, думок про кохання? Можливо, учні додадуть власні асоціації, які розширяють даний коментар.

"крутнява шалена" -- води чи кохання? Швидше за все, того й іншого.

Рефрен повторюється в поезії чотири рази (після кожної строфи), і щоразу набуває різного тлумачення, викликає різні почуття, ускладнюючи, поглиблюючи та інтерпретуючи зміст строфи.

"Хай б'є годинник" -- годинник є символом часу, руху;

"Ніч настає" -- чому саме ніч? Можливо, ніч -- це час втіхи, перепочинку від журби, сумних думок?

"минають дні" -- рух,плинність часу;

"...а я ще є" -- не зрозуміло, що означає ця фраза: ствердження, питання, здивування? А може, все разом.

II строфа

"Рука в руці", "очі в очі"

Ці фрази є вираженням умовної спроби зупинити час, об'єднатися, дійти гармонії. Міст об'єднує береги річки, рукостискання може об'єднати на мить абсолютно різних людей (в даному випадку, можливо, -- чоловіка і жінку--бо за текстом поезії навіть цього сказати однозначно не можна).

"Вода тече хлюпоче"

"Хлюпоче" -- це неспокійний рух, опір чомусь, незадоволення.

Значення рефрену вже змінюється: навіть якщо вода, любов і хочуть зупинитися, побути "рука в руці", вони не можуть зробити цього. Пояснення причин такої "неможливості" знаходиться у **III строфі**.

"Любов сплива як та вода бігуча"

Не можна зупинити ріку (звичайно, природним шляхом), не можна тримати постійно за руку любов.

"Любов сплива" -- фраза повторюється двічі (використання анафори) і підтверджує думку, що спинити час, любов, почуття, а точніше, розвиток і змінність всього у світі неможливо.

"Життя хода тягуча"

Чому вживається саме слово "тягуча"? Тому що життя довге, довше, ніж любов! Коли любов спливе, життя залишається без сенсу -- "тягуче".

"Надія ж негамовано жагуча"

Надія на що? Що життя залишиться з любов'ю, надія на можливість зберегти любов. Ситуація дещо дивна -- любов ще не пройшла, але думки про її мінливість, неодмінність змін вже спричиняють біль. Слово "негамовано"

відображає загальну настроєвість поезії: ніхто не збирається вгамовуватися або заспокоюватися, навпаки, намагаються розтягти час кохання (у певному розумінні неспокій в душі). Любов "жагуча", бо обпалює своєю силою, а ще більше думками про те, що будь-яке кохання минає або перетворюється у щось інше.

Можливо, значення рефрену змінюється, бо ніч наближає час зустрічі із коханою (коханим). Тоді рух часу є бажаним і згадка про те, що "ніч настає" пришвидшує не біль, а радість кохання. Відтак, і дні минають в очікуванні ночей. Цікаво, з якою інтонацією тоді можна прочитати фразу "а я ще є"? Якщо переплелися дні і ночі, біль і кохання -- це хаос чи гармонія?

IV строфа

"Минають дні години і хвилини"

Ця фраза відображає градацію зі зниженням значення. Але у цьому ланцюжку останньою є фраза "мине любов". Після визначення послідовності даної градації: *дні -- години -- хвилини -- любов*, виникає логічне запитання -- як мине любов? Ще швидше, ніж хвилини... Цього висновку більше всього і боялися: любов ще не минула, але вона мине або неодмінно змінить свою якість, бо час іде.

"І знову не прилине"

Якщо любов подібна до ріки, яка перебуває в постійному русі, то ця фраза є зрозумілою, бо вода не рухається у зворотному напрямку.

"Під мостом Мірабо хай Сена плине"

Підсилювальна частка "хай" свідчить про згоду з долею, з тим, що час іде. У такому контексті рефрен сприймається з відчаєм, бо ніч свідчить про завершення чергового дня і наближення до "іншої" любові.

Якою є настроєвість поезії загалом?

Швидше песимістичною. Але згадаємо епіграф: "Не треба шукати суму... лише саме життя". Можливому сумуванню протиставлене життя з його різнобарвністю, змінністю.

Чому поезія має назву "Міст Мірабо"?

Не можна двічі увійти в одну ріку, не можна зупинити час, але міст -- це можливість для людини зупинитися і подивитися на воду "згори", відсторонено, це умовна зупинка часу. "Міст рук" -- теж спроба зупинити час; любов мине, але спогади про цю мить щастя, гармонії залишаються назавжди (*культ миттєвого враження*, що є ознакою елементів імпресіоністичної поетики в творчості Аполлінера).

Міст Мірабо -- це певний символ Вічності, в одному із значень -- зупинка часу.

Які події (фантастичні, романтичні, реалістичні) зображені в поезії "Міст Мірабо"?

Зображення реальності опоетизоване. Критики визначали створення Аполлінером "поетичного реалізму". Насамперед це проявляється у змісті поезій. Усі асоціації автора поєднуються в місткий художній образ, що дозволяє глибше зрозуміти світ, життя. Хоча життя палюче, немов спирт, може

спричинити біль, але його не можна зупинити штучно (спинити ріку, в первинному стані залишити кохання). Треба приймати життя таким, яким воно є, бути готовим до змін. Незважаючи на песимістичну настроєвість поезій Аполлінера, мотив плінності всього у світі, "готовність до змін" свідчить про життєствердний характер творчості митця. Можемо зробити висновок, що творчість відомого французького поета Гійома Аполлінера набагато ширша меж якоїсь однієї течії, тобто говоримо про синтез художніх течій і напрямів, співіснування різних поетичних стихій.

Сам митець називав свою творчість "новим реалізмом", "надреалізмом" -- *сюррелізмом*. Сюрреалізм належить до авангардистських течій у межах модерністської літератури ХХ століття.

Словник: *Авангардизм* (фр. "передовий загін") -- одне з відгалужень модернізму, загальна назва художніх течій початку ХХ ст., представники яких шукали нових зображувальних засобів у мистецтві. Основними течіями авангардизму є футуризм, експресіонізм, сюрреалізм.

Авангардисти:

- ❖ творили всупереч традиційному мистецтву (суб'єктивність творчості);
- ❖ рушієм людських вчинків вважали підсвідомість (ірраціональність творчості);
- ❖ ігнорували художні канони, зверталися до формального експерименту (наприклад, у Гійома Аполлінера новою формою поезії є наочні вірші -- каліграми);
- ❖ демонстративно кидали виклик усталеним суспільним та естетичним нормам (епатаж).

У 1917 році Аполлінер зазначив появу нової модерністської течії -- сюрреалізму. Ним була створена драма "Перса Тересія", яку автор визначив як сюрреалістичну, давши ї своє визначення сюрреалізму: *"Коли людина хотіла відтворити ходу, вона винайшла колесо, не схоже на ногу. Тобто вона діяла по-сюрреалістичному, сама того не усвідомлюючи"*. Йдеться про художній образ, що не має зовнішньої схожості з предметом, але з особливою силою виражає його внутрішню сутність, його "ідею". Тобто сюрреалізм є засобом пізнання реальності, але пізнання не примітивного, а глибинного. Так колесо виражає "ідею" ходи, пересування.

Довідка: "Сюрреалізм" у розумінні Аполлінера -- це зовсім не той сюрреалізм, який у 1924 році Андре Бретон у своєму "Маніфесті сюрреалізму" проголосив *украї суб'єктивним вираженням підсвідомості*.

У творчості таких поетів, як В. Незвал, Л. Арагон, П. Елюар використовуються елементи сюрреалістської поезики, яка своїм джерелом вважає сферу підсвідомого (інстинкти, сновидіння, галюцинації). Методом зображення є поривання логічних зв'язків, заміна їх суб'єктивними асоціаціями.

Представниками зрілого сюрреалізму в живописі є С. Далі, Х. Блум; у літературі -- А. Бретон, Ф. Супо, Т. Тцара. Показниками зрілого сюрреалізму є бунт, непокора старим традиціям, культ абсурду.

У збірці "Каліграми. Вірші Миру і Війни" (1918), яка присвячена пам'яті друга, літератора Рене Даліза, що загинув на фронті, Аполлінер виступає новатором у сфері художньої форми.

Тематика збірки антивоєнна, у каліграмах ("ідеограмах", наочних віршах, фігурних віршах) слова і літери розташовані так, що створюють певний малюнок (будинок, зірку, лінії дощу). Найвідомішою каліграмою є "Зарізана голубка й водограй" (1914 рік написання).

Що можна з'ясувати за назвою поезії даної каліграми?

Голубка є символом миру, чистоти; водограй -- символ невинного руху, життя. Але голубка "зарізана", мертва. Можемо говорити про протиставлення: смерть ("зарізана" голубка) -- життя (невпинний рух водограю). Аналізуючи поезію, з'ясовуємо підтекст: водограй асоціюється з плачем, що збігається з настроєм ліричного героя ("біля водограю що плаче", "і водограй рида зі мною"). Друзі, яких згадає ліричний герой, дивляться у "сонну воду", і погляд їх "вмирає десь". Сонна вода -- це відображення статичності, зупинки руху, смерті. Робимо висновок, що каліграма символізує вічний плач за загиблими на війні. Будь-яка війна сприймається як всесвітній апокаліпсис. Підтвердження цієї думки в останніх рядках поезії

Тим олендри всі в *крові*
І сонце *ранене* в траві
На *багрянистім* горизонті
(Перек. М. Лукаша)

Змальовану картину можна побачити і уявити собі під час звичайного "червоного" заходу сонця, але в даному випадку ситуація є гіпертрофованою, бо навколо війна, кров, смерть, навіть сонце "в крові", горизонт багрянистий. Хоча в поезії Гійома Аполлінера ще не звучить такий пронизливий есхатологічний мотив, як у творчості Т.С. Еліота (поема "Порожні люди"), Г.Г. Маркеса (роман "Сто років самотності"), тому що сонце "ранене", але не вбите. Ще залишається надія на те, що світ опам'ятається і відродить життя (згадаємо епіграф до уроку: "Не треба шукати суму в моїй поезії, а лише саме життя").

Необхідно визначити *особливості стилю* Гійома Аполлінера.

- ❖ *Синтез художніх течій і напрямів (співіснування різних поетичних стихій):*
 - ✓ "поетичний реалізм";
 - ✓ імпресіонізм;
 - ✓ романтичні образи;
 - ✓ символізм;
 - ✓ футуризм;
 - ✓ кубофутуризм;
 - ✓ традиції французького фольклору, міфологічні образи;
 - ✓ сюрреалізм.
- ❖ *Синтез різних видів мистецтва:*
 - ✓ література (поезії);

- ✓ живопис (каліграми – візуальна поезія, використання принципів кубізму);
- ✓ музика (сам митець розповідав про процес творення поезій: “За звичкою я творю ходячи і наспівуючи на дві чи три мелодії, які виникають самі собою”).

У чому полягає новаторство поета та його вплив на подальший розвиток літератури модернізму?

- *Введення в сфері драматургії поняття сюрреалізм;*
- *Створення каліграм (пошук нової форми поезій);*
- *Подальший розвиток верлібру.*

Наприклад, такий уривок з поезії, написаний верлібром:

Колись я ждав себе самого
 Казав Гійоме час тобі прийти
 Щоб я спізнав нарешті що я за один
 Адже я знаю інших
 Я знаю їх п'ятьма й ще кількома чуттями
 На ноги їм погляну і вже можу тисячу
 таких людців відтворити
 (“Кортеж”)

- *Слідом за Аполлінером деякі поети абсолютно відмовилися від розділових знаків (В. Незвал, П. Елюар, Л. Арагон).*

Список літератури:

1. Аполлінер Гійом. Поезії. – К., 1984.
2. Балашова Т.В. Французская поэзия XX в. – М., 1982.
3. Лукаш М.О. Від Бокаччо до Аполлінера. – К., 1990.

Додаток (4 сторінки)

Вивчення світової літератури другої половини ХХ століття (11 клас)

Зображення проблеми моральної деградації людства (за текстом оповідання Г. Г. Маркеса “Стариган із крилами”)

Завдання до уроку:

- визначити своєрідність латиноамериканської літератури та особливність “магічного реалізму” як поняття;
- з’ясувати своєрідність поетичних засобів виразності в межах “магічного реалізму”;
- розвивати навички аналізу художнього тексту, вміння визначати приналежність конкретного твору до того чи іншого стилю (“магічного реалізму”);
- розвивати в учнів філологічне чуття до сприйняття мовної структури твору, вміння обстоювати свою думку, спираючись на знання тексту;
- виховувати повагу до будь-якої людини у світі, повагу до старих і немічних людей.

Випереджальне домашнє завдання: проаналізувати образну структуру оповідання “Стариган із крилами”, дослідити найголовніші проблеми твору: зображення світу-в’язниці, світу-пекла, ставлення людей до янгола (до будь-якої слабкої і беспорядної людини), довівши при цьому, що Г.Г. Маркес зображує процес моральної (духовної) деградації людства.

Матеріали до уроку

Весь світ – театр, але трупа нікуди не годиться.

О. Вайльд

Цей світ позбавлений розважливості.

А. Камю

З’ясовуючи подробиці життєвого та творчого шляху письменника, маємо зробити висновок: Г. Г. Маркес є представником латиноамериканської літератури, відомим колумбійським письменником. Твори Маркеса написані іспанською мовою. Свого часу митець працював журналістом, а також сценаристом у Мексиці. Г. Г. Маркес — лауреат Нобелівської премії 1982 року.

У чому суть поняття “магічний реалізм”?

Термін “магічний реалізм” виник у латиноамериканській літературі в середині ХХ ст. (у роботі теоретика нової латиноамериканської літератури Алехо Карпентьєра). До письменників-міфотворців, представників “магічного реалізму”, належать: аргентинець Хорхе Луїс Борхес, гватемалець Мігель Анхель Астуриас, парагваєць Августо Роа Бастос, перуанець Маріо Варгас Льюса, мексиканець Карлос Фуентес, аргентинець Хуліо Кортасар, венесуелець Мігель Отеро Сільва і т.д.

При врученні Г.Маркесу, представнику “магічного реалізму”, Нобелівської премії було проголошено таке формулювання: “За романи й оповідання, в яких **фантастичні** й **реалістичні** елементи поєднані заради створення щедрого уявного світу, в якому відбито життя і суперечності латиноамериканського континенту”. Тобто йдеться про поєднання в межах “магічного реалізму” фантастики (міфічності, магічності) та реальності. Спробуємо розібратися, яким чином вони поєднані.

Магічність – віра в виконання певних обрядів, священних дій, це віра у надприродне. Те, що в Європі сприймається як “дитинство” людства -- міфи, ритуали, вірування -- для Латинської Америки є природнім, є особливістю світосприйняття. Латинська Америка – це континент, на якому співіснують абсолютно різні цивілізації, з різним рівнем розвитку: і великі міста, і селища, і навіть давні традиції індіанських племен – все є сучасністю.

Тобто “магічний реалізм”— це поєднання фантастики (міфічності) і реальності; іноді просто важко розрізнити, що є в тексті фантастикою, а що реальністю, бо вони переплетені органічно, як і в житті латиноамериканців. Г.Маркес колись казав, що у Латинській Америці “все є можливим, все є реальним”.

Говорячи про сам термін “магічний реалізм”, треба зазначити, що під словом “реалізм” мається на увазі зовсім не те, що означало це поняття у ХІХ ст.; це не зображення “правди життя”, соціальний контекст. Письменники хотіли переосмислити реалії усталеного світу (за допомогою прийому “очуднення”), дати новий, дивний погляд на життя Латинської Америки (з точки зору європейця).

“Магічний реалізм” загалом і твори представників постмодернізму (а дану творчу манеру латиноамериканських письменників відносять саме до постмодернізму) є надзвичайно складними для осмислення. Тому вивчення оповідання Маркеса “Стариган із крилами” потребує особливого підходу: осягнення відбувається від осмислення стильових особливостей “магічного реалізму”, можливих проявів його у творах, до аналізу конкретних елементів “магічного реалізму” у самому тексті.

Чи є в оповіданні реальні (побутові) елементи?

Їх дуже багато: кабачкова ікра, яку їсть ангел; навала крабів після дощу; курник, що завалився; блохи у пір’ї ангела і т. д.

Чи допомагають ці побутові реалії скласти уявлення про дійсність?

Ми не знаємо назви селища, де відбуваються події; не зрозуміло взагалі, у якій частині світу все відбувається (простір у творі), хоча імена дійових персонажів дають деяку орієнтовну інформацію; не вказано чітко року, навіть століття; немає згадок про пору року (абстрактно сказано про останню зиму, коли хворів ангел); лише по тому, що дитина вже пішла до школи, можемо здогадатися, що ангел жив у домі Пелайо приблизно років 7 (час у творі). Події відбуваються в абстрактному часопросторі (міфічний хронотоп). Тобто йдеться про *міфічний час і міфічний простір*.

Можемо говорити про “магічний реалізм” як про поєднання міфічного та реального, які переплітаються настільки, що важко сказати, де буденність, а де надзвичайний вимисел.

Побутові реалії життя зображуються не для того, щоб передати об'єктивну картину, а для того, щоб вийти на інший вимір людських цінностей.

Чому взагалі йдеться про міфічність?

Яким чином при цьому переосмислюється реальність?

Магічні обряди, вірування допомагають пояснити (усвідомити) світобудову загалом (і сучасний світ також). Тобто в несподіваному ракурсі (прийом “очуднення”) розглядається все: традиції, моральний рівень сучасного людства, сучасні обряди.

“Магічний реалізм” творить світ заново (в нашій уяві світ створюється і пояснюється по-новому), і за фантастичністю цього нового світу криється “найсерйозніша” реальність.

Важливим є те, щоб робота для учнів була творчою і самостійною. Вони самі мають з'ясувати особливості “магічного реалізму” та прояв цієї творчої манери у конкретному оповіданні, що розглядається. Допомогти у цьому може система послідовних запитань.

Події, що відбуваються у творі, реальні чи фантастичні?

Відзначаємо наявність дивних фантастичних елементів у творі: міфічні образи, наприклад, жінка-павук; існування серед звичайних людей янгола, що їсть звичайну їжу; дива, що робить янгол і т.д.

Тобто події визначаємо як фантастичні лише тому, що ми маємо справу з янголом.

Давайте з'ясуємо, як ми взагалі уявляємо собі янголів?

Янгол – це вісник, посланець від Бога до людей.

Янгол – служитель Бога, якого зображують у вигляді крилатого юнака.

А може, герой оповідання не янгол? Чи має він ознаки янгола?

- ❖ Крила, які настільки органічними були у тілі, що лікар був здивований відсутністю їх у людей (люди не хочуть літати, не хочуть думати про високе);
- ❖ “ангельське терпіння”;
- ❖ янгол вміє творити дива;
- ❖ янгол безсмертний (відновився і полетів);
- ❖ він усюди одночасно і ніде (Елісенда не може жити в цьому пеклі, наповненому янголами).

Якщо герой оповідання все-таки янгол, то що нас у ньому дивує?

- ❖ Він кинутий у цей світ у вигляді бідного жебрака, кинутий у калюжу, бруд і є абсолютно безпорадним перед світом;
- ❖ янгол старий.

Чому саме такою є назва твору – “Стариган із крилами”?

Порівняємо російський переклад – “Очень старый человек с огромными крыльями». Чому назва не є, наприклад, «Янгол з крилами»?

Йдеться не лише про ставлення людей до янгола, йдеться і про ставлення до звичайної старої, дуже старої людини, яка заважає, бо вже безпорадна, нікому не потрібна і т. д.

Якби янгол завис у повітрі: білий, чистий, гарний, божественно прекрасний, то люди б реагували на нього, як на вищу силу (впали б на коліна з відчуттям жаху, поклоніння та ін.), а так вони просто реагують на стару людину з крилами.

Тобто відбувається випробування за всіма законами казки: вища сила випробовує людей (героя) саме реакцією на стару і немічну людину, що просить про допомогу.

Спробуємо знайти пояснення, чому янгол в оповіданні є старим.

- ✓ У індіанців Північної Америки є божество з функціями творця Всесвіту, ім'я цієї тотемічної істоти Старий.
- ✓ У цих самих племен птах є символом Бога (в кінці ангел відлітає як птах і протягом твору порівнюється із птахом).
- ✓ У Старому Заповіті Біблії єдиний раз є згадка про одного із семи янголів Присутності (Бога), що символізує світло і зображення якого в мистецтві часто плутають з образом самого Бога; цього янгола обов'язково змальовують старим.

Можливий коментар: Ми однозначно говоримо про божественну сутність цього дивного янгола. Чи це посланець від Бога, чи сам Бог в образі старого – він прийшов щось сповістити людям, дати зрозуміти щось дуже важливе. *Що?*

Якими є люди в оповіданні?

Саме через ставлення до янгола розкривається сутність кожного персонажа.

Сусідка, яка є авторитетом, завжди все знає, всім радить (насправді навіть не уявляє, навіщо потрібні янголи).

Поліцейський Пелайо -- єдиний, хто пожалів і допоміг янголу, потім почав розводити кролів, перестав бути представником влади.

Отець Гонзага –раніше був дроворубом; священство для нього – це просто легша робота, а не покликання, і янгол з його божественною сутністю – це конкурент. Отець Гонзага підбурює проти янгола прихожан, залишає його голодним, сердиться. Сердиться, що ангел не шанує божого слугу, тоді як він сам мав би шанувати янгола, божого посланця.

Римський папа – не знайшов часу відвідати янгола, боїться брати на себе відповідальність.

Віруючі -- труїли янгола смородом свічок, обскубали крила (ставилися як до тваринки в зоопарку).

Невіруючі – кидали каміння.

Елісенда і Пелайо – залишили янгола у себе в домі, ще виглядають як непогані люди. Але насправді прагматичні, заробляють на цьому гроші; потім – збайдужіли до нього. Використали божу милість та й “виставили” за поріг (ангел в курнику мерзне, його лихоманить).

Тобто персонажі ведуть себе, на жаль, як більшість реальних людей по відношенню до чогось незрозумілого і невідомого.

Чи хтось звернувся з проханням до янгола заступитися перед Богом, відпустити гріхи?

Ніхто. Люди не вірять в янгола, не вірять у Бога.

Про що свідчить той факт, що люди забули про янгола, коли з’явилася нова розвага (дівчина-навук), за яку ще й платити треба менше?

У людей порушено уявлення про добро і зло, духовне і буденне. Людність, терпіння янгола (“ангельське терпіння”) сприймається як щось неймовірне, надреальне, а жорстокість натовпу є нормальним явищем.

Можливий коментар: У цьому світі янгол (божа милість, духовність) нікому не потрібен. Світ знущається над янголом, таврує, навіть думає вбити.

Образ будинку: люди живуть в клітці (пекло на землі), спорудженій своїми руками: вікна за ґратами, щоб не залітали янголи.

Дівчина-навук: крім міфічного уявлення (легенди про Арахну, яка перетворилася на павука), цей образ має глибинний зміст. Дівчина покарана батьками за незначну провину, тобто батьки знущаються і проклинають власних дітей без серйозних на те причин, проклинають своє майбутнє, фактично знищують його.

Хвора дитина, від якої захворів янгол, -- це хворе майбутнє; дитина постійно знущається над янголом, взагалі нічого не знає про Бога. Це свідчення моральної деградації людства.

Люди корисливі, жадібні, байдужі, вони все підпорядковують собі, навіть божу милість.

За допомогою яких засобів все це проявляється в тексті?

✓ Серед засобів комічно-сатиричного зображення автор використовує іронію, сарказм, сатиру, гротеск, гіперболу. Іронія допомагає оповідачеві відсторонитися, збільшити дистанцію між собою і читачем.

✓ Величезна роль надається художнім деталям у творі. Дротяна огорожа, ґрати на вікнах – це метафори світу-в’язниці, світу-пекла, з якого не втекти, бо люди самі створили такий світ.

✓ Біблійний міф включений у повсякденну дійсність – всесвітній потоп, бо твір починається з триденного дощу; це певна межа, до якої вже дійшло людство, попередження всім.

✓ Символічність образів і ситуацій:

янгол – символ знехтуваної віри;

дощ – необхідність очищення землі;

селище – міні-модель людства;

дитина – майбутнє, що є “хворим”;

жінка-павук – відображення деградації людства.

✓ Поліфонічність (багатоголосся) твору в цілому.

Яким чином структурно побудований твір, що створює саме такий ефект від зображених подій?

Посилаючись на біблійний мотив, автор починає твір із дощу, всесвітнього потопу, пророкуючи сучасний апокаліпсис, моральний занепад людства.

Зав'язкою у творі є поява янгола. Кульмінацією в тексті можна вважати хворобу янгола: думка, що він міг і померти, а хто ж знає, що робити з мертвим янголом. Фінал твору є песимістичним.

Оповідання написано у 1972 році, вже після появи роману “Сто років самотності” (1967), тобто після того, як Маркес закінчив свій найвідоміший твір есхатологічним мотивом. В фіналі оповідання “Стариган із крилами” відчувається трагізм, відчай, коли відлітає янгол (думка про самознищення людини, відчай янгола – навіть у божого посланця не вистачило сил і терпіння споглядати, як люди знищують себе).

Чи є оптимістичним фінал оповідання?

- ✓ У янгола все ж таки виростають крила (хоча він відлітає, кидає людей);
- ✓ У індіанців поняття про смерть немає, все відроджується;
- ✓ Янгол прилетів як посланець від Бога, отже, Бог є, це вже дає надію.

Підсумовуючи, можна сказати, що Маркес зображує людське суспільство, в якому немає місця янголам, бо в ньому панують корисливість, розрахунок, байдужість. Головною проблемою у творі є виокремлення факту моральної деградації людства. Людство має духовно зцілитися, одужати, згадати про вічні цінності і врятувати янголів (врятувати Бога і духовність у собі).

Твір складний хоча б тому, що вимагає врахування кількох рівнів розуміння. Наприклад, люди приходили до янгола з надією вилікуватися від жахливих хвороб:

- ✓ “жінка, яка з дитинства рахувала удари серця, і їй уже не вистачало для цього цифр”;
- ✓ “нещасний чоловік, якому заважав спати шум зірок”;
- ✓ “сновидя, який прокидався вночі й ламав усе, що робив удень” та ін.

Це обранці, які чують Всесвіт, відчувають те, що не дано іншим людям, а вони вважають це жахливими хворобами.

Дива, які робить янгол, сприймаються як жарт, божевілля, знущання:

- ✓ сліпому дав зуби (щоб захищатися від світу);
- ✓ паралітик виграв у лотерею (причому в російському перекладі “чуть было не выиграл в лотерею»);
- ✓ у хворого проказою вирости з язв соняшники (це символ сонця, здоров'я, родючості).

Бог дає людині саме те, що їй потрібно, чого не вистачає, а людина цього не розуміє і продовжує докоряти Богові і вважати його безглуздим, а не себе недалечнобачною.

Список літератури:

1. Затонський Д. “Сутність нашої самотності// Всесвітня література та культура. – 2001. -- № 12.
2. Земсков В. Габриэль Гарсиа Маркес. – М., 1986.
3. Покальчук Ю. В. Сучасна латиноамериканська проза. – К., 1978.