

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА  
Інститут філології

Ю.В. Вишницька  
Т.І. Тверітінова

**ІСТОРІЯ  
ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

Навчально-методичний посібник

Видання друге,  
виправлене й доповнене

Київ — 2022

УДК 82(100)(091)“18/19”

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
(протокол № 2 від 04 квітня 2022 року)

**Рецензенти:**

*Александрова Г.А.*, провідна наукова співробітниця Інституту біографічних досліджень НБУВ імені В.І. Вернадського, докторка філологічних наук, старша наукова співробітниця;

*Нагачевська О.О.*, завідувачка кафедри соціально-гуманітарної та загальноекономічної підготовки Хмельницького кооперативного торговельно-економічного інституту, кандидатка філологічних наук, доцентка

**Вишницька Ю.В., Тверітінова Т.І.**

Історія зарубіжної літератури межі XIX–XX століть: навч.-метод. посібник для студентів / вид. друге, випр. й доповн. — К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022. — 304 с.

ISBN 978-617-658-040-9

Навчально-методичний посібник «Історія зарубіжної літератури межі XIX–XX століть» складається з теоретичного та практичного блоків. Теоретична частина містить матеріал, який подається на лекціях і може бути використаний для самостійного опрацювання студентами. Друга частина містить плани практичних занять з інструктивно-методичними рекомендаціями, завданнями та списком літератури до кожної теми. До занять додаються хрестоматійні матеріали, а також наукові дослідження авторів посібника. У цій частині вміщено орієнтовні питання для семестрової форми контролю, списки художніх текстів та науково-методичної літератури. Для поглиблення знань про зазначений період наприкінці посібника розміщено літературознавчий глосарій та синхроністичні таблиці. У посібнику використовуються QR-коди.

Для студентів спеціальності «Філологія» закладів вищої освіти, вчителів і викладачів зарубіжної літератури.

**УДК 82(100)(091)“18/19”**

ISBN 978-617-658-040-9

© Вишницька Ю.В., Тверітінова Т.І., 2022

© Київський університет імені Бориса Грінченка, 2022

# ЗМІСТ

<i>Передмова</i> .....	5
<b>ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК</b> .....	7
<b><i>Історико-літературний коментар до курсу</i></b> .....	7
Етико-естетична унікальність літератури межі XIX–XX століть. Складність літературного розвитку перехідного періоду. Розмаїття літературних напрямів і течій .....	7
Натуралізм як літературний напрям у французькій літературі. Е. Золя — теоретик натуралізму та засновник «експериментального роману». Творчий доробок письменника. Епопея «Ругон — Маккари». Вплив ідіюстилю братів Е. та Ж. Гонкурів на літературу декадансу .....	16
Декаданс та модернізм: особливості, основні риси, літературні течії. Нова європейська драма. М. Метерлінк — представник бельгійського символізму, засновник символістської драми. Творчість Ш. Бодлера як предтеча символізму. Символізм та імпресіонізм у поезії: П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме .....	21
Англійська та американська літератури кінця XIX — початку XX століть. Г. Джеймс: від реалізму до імпресіонізму. Розмаїття творчого доробку Джека Лондона .....	28
Література Німеччини та Австрії межі століть. Неоромантизм та етноміфологізм драматургії Г. Гауптмана. Література Скандинавії епохи порубіжжя. Драматургія А. Стріндберга та Г. Ібсена. Творчість норвезького «співця кохання» К. Гамсуна .....	31
«Срібна доба» російської поезії. Філософсько-естетичні концепції російського символізму, акмеїзму, футуризму, імажинізму .....	35
<b><i>Культурологічні нариси доби</i></b> .....	39

ПРАКТИЧНИЙ БЛОК.....	61
<b>Теми для аудиторної роботи .....</b>	<b>61</b>
<i>Тема 1. Е. Золя як теоретик і письменник     французького натуралізму.....</i>	<i>61</i>
<i>Тема 2. Поезія французького символізму.....</i>	<i>73</i>
<i>Тема 3. В. Вітмен як реформатор американської поезії .....</i>	<i>115</i>
<i>Тема 4. Інтелектуальний роман О. Вайльда     «Портрет Доріана Грея» .....</i>	<i>129</i>
<i>Тема 5. Новаторство драматургії Г. Ібсена     та М. Метерлінка.....</i>	<i>149</i>
<b>Теми для самостійного опрацювання .....</b>	<b>174</b>
<b>Орієнтовні питання до форми підсумкового контролю .....</b>	<b>248</b>
<b>Список художніх текстів, рекомендованих для прочитання .....</b>	<b>249</b>
<b>Рекомендована науково-методична література .....</b>	<b>250</b>
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ГЛОСАРІЙ .....	254
СИНХРОНІСТИЧНІ ТАБЛИЦІ.....	268

# ПЕРЕДМОВА

Виокремлення курсу історії зарубіжної літератури межі XIX–XX століть не є випадковим. Соціально-політичне, культурно-естетичне «по-зачасся» (О. Блок) вплинуло на розвиток усієї літератури — літератури маргінального періоду, що ввібрала в себе риси як XIX століття — доби романтизму, реалізму, так і епохи, що зароджувалась, — модернізму. Звідси — стильове розмаїття, майже одночасне існування різних художніх течій, шкіл, угруповань, співіснування традиційного реалізму, натуралізму, неоромантизму, модернізму, авангардизму, що є, безперечно, ознакою літератури зламу століть.

Навчальна дисципліна «Світова література: Історія зарубіжної літератури» вивчається в четвертому семестрі на другому курсі й входить до циклу літературознавчої підготовки студента-філолога. Робоча програма передбачає вивчення найважливіших проблем літературного життя переважно європейських країн кінця XIX — початку XX століть, розкриття своєрідності періоду порубіжжя, сутності тієї художньої революції, яка була пов'язана з процесами модернізації мистецтва, становлення нових стилів, напрямів, течій модернізму: символізму, імпресіонізму, неоромантизму, естетизму тощо. Увага зосереджується на нових явищах у поезії (символістська лірика), у прозі (процес інтелектуалізації, натуралізм тощо), драмі (зокрема поява «нової драми»). Звертається увага на своєрідність розвитку окремих національних літератур, на міжлітературні зв'язки й впливи, зокрема щодо української літератури.

Отже, **мета посібника** (укладеного відповідно до робочої програми курсу) — дати майбутнім філологам основи фахової підготовки з історії зарубіжної літератури кінця XIX — початку XX століть, розкрити її багатство в історичній зумовленості й художній цінності, показати поступ літературно-естетичної думки, її вплив на творчий пошук найвидатніших письменників.

Посібник ставить за мету допомогти організувати роботу студентів, як аудиторну, так і самостійну. Саме це визначає відповідну структуру видання:

- історико-літературний коментар до курсу;
- культурологічні нариси доби;
- теми аудиторної роботи (тематика, план, завдання, список текстів для читання, список обов'язкової та додаткової літератури, методичні рекомендації, основні літературознавчі поняття; хрестоматійні матеріали, авторська інтерпретація художніх текстів);
- теми, завдання та списки необхідної літератури для самостійного опрацювання;
- орієнтовні питання для форми підсумкового контролю;
- список художніх текстів, рекомендованих для прочитання;
- рекомендована науково-методична література;
- літературознавчий глосарій;
- синхроністичні таблиці.

Теми та завдання, винесені для самостійної підготовки, допоможуть поглибити знання про літературний процес межі століть: натуралізм Е. Золя розширено введеним аналізом творчості братів Гонкурів та Гі де Мопассана (*тема 1*). Знання про французьку, американську поезію кінця XIX століття поглиблюються опрацюванням матеріалу про експериментальну поетику Гійома Аполлінера (*тема 5*) та «срібну добу» російської поезії (*тема 6*), а теоретичний матеріал про англійську та німецьку літератури — темами для самостійного вивчення ідіостилів Р.Л. Стівенсона, А.К. Дойла, Д.Р. Кіплінга (*тема 2*) і новелістики Т. Манна (*тема 4*). Аналіз та інтерпретація творів А. Стріндберга та Б. Шоу (*тема 3*) розширює знання про драматургію кінця XIX — початку XX століття.

Отож завдання та література, рекомендована для самостійного опрацювання, допоможуть студентам краще збагнути оригінальність та особливість літератури означеного періоду.

У хрестоматійних матеріалах посібника пропонуються програмні твори (на кшталт маніфестів), художні твори письменників, зокрема мовою оригіналу, а в рубриці «Авторська інтерпретація художнього тексту» — літературно-критичні праці авторок посібника. Для поглиблення знань та компетентностей студентів із теорії літератури та всебічного уявлення про період межі XIX–XX століть подаються літературознавчий глосарій і синхроністичні таблиці, матеріал яких сприятиме розширенню й уточненню характеристики суспільно-політичного та мистецького життя цього періоду.

У посібнику використовуються QR-коди.

# ТЕОРЕТИЧНИЙ БЛОК

## ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ КОМЕНТАР ДО КУРСУ

Етико-естетична унікальність літератури межі ХІХ—ХХ століть. Складність літературного розвитку перехідного періоду. Розмаїття літературних напрямів і течій

**Основні поняття теми:** абстракціонізм, авангардизм, декаданс, егофутуризм, екзистенціалізм, експресіонізм, імажинізм, імпресіонізм, кубофутуризм, літературний метод, літературний напрям, модернізм, натуралізм, позитивізм, символізм, стиль, футуризм.

### ***Маркери літератури межі ХІХ–ХХ ст.***

Характерні ознаки літератури межі століть, пов'язані з кризовим світовідчуттям кінця століття. Настрої епохи порубіжжя (60-ті рр. ХІХ — 20-ті рр. ХХ ст.) — суміш втоми, апатії, накладання традиційного й нового, пошук, напруження, концентрація амбівалентних сил, зникнення одного й поява іншого, міксованість стилів, напрямів, течій, жанрів, голосів.

### ***Вплив світової філософії на літературу порубіжжя***

Настрої кінця епохи, флюїди декадансу — у філософії, літературі, мистецтві доби.

**Позитивізм:** основні принципи, французький філософ О. Конт (шеститомний «Курс позитивної філософії», чотиритомна праця «Система позитивної політики, або Соціологічний трактат про основи релігії людства»: опис фактів і явищ реального світу, інтелектуальна реформа, перенесення законів природи на життя людей);

англійський учений Г. Спенсер (зокрема праці «Прогрес: закони та причини», «Соціальна статика, або умови, необхідні для людського щастя», «Соціальна статика»): суспільство як організм, еволюційне вчення, абсолют існування суспільної нерівності як вічного закону буття, пошук біологічних причин поділу суспільства на класи, класова боротьба як протиприродна, боротьба за існування як така, що є притаманною й спільною людям.

I. Тен («Критичні дослідження», «Історія англійської літератури», «Філософія мистецтва», «Походження сучасної Франції», «Французька філософія XIX століття»). Зв'язок мистецтва не лише з духовним життям суспільства, а й з психологією народу. Літературний твір — «не проста гра уявлення або ізольована примха палкої голови, а точний знімок навколишніх звичаїв й ознака відомого стану розуму». Прочитати літературний твір — дослідити «психологію душі й психологію століття». Теорія «раси, середовища й моменту». Раса як «вроджені спадкові властивості, які людина приносить із собою у світ і які зазвичай супроводжуються відхиленнями залежно від темпераменту й будови організму». Збіг або протистояння чинників «раса», «історичне», «соціальне й фізичне середовище», «момент».

Позитивістська філософія як основа натуралізму.

*Інтуїтивізм* А. Шопенгауера («Світ як воля та уявлення», «Про свободу волі», «Дві основні проблеми етики» тощо): світ як витвір вищої духовної сили, ірраціональної та невідворотної «світової волі», один із проявів якої — притаманна людині «воля до життя». Вплив на появу літературного напрямку неоромантизму (Джек Лондон, Р.Л. Стівенсон, Р. Кіплінг та ін.). *Інтуїтивістська ірраціоналістична філософія* А. Бергсона («Творча еволюція»): розум може дати людині знання лише нижчого ґатунку, бо життя є ірраціональним, недоступним для розуму; лише інтуїція, осяяння, раптове прозріння здатні забезпечити знання; мистецтво може допомогти пізнати абсурдний світ тільки шляхом інтуїтивного пізнання.

*Психоаналітична теорія* З. Фрейда (зокрема праці «Вступ до психоаналізу», «Тотем і табу», «Невпокій в культурі»): людина як поєднання трьох елементів: природного «Я», раціоналістичного «Я» та морального «Я». Природне «Я» як носій тілесних бажань та інстинктів, підсвідомість людини; раціоналістичне «Я» — розважлива, удавана свідомість, моральне «Я» (за З. Фрейдом, «надЯ») — це надсвідомість,



нав'язана людині суспільством. Боротьба між усіма «я»-елементами, людина — жертва цієї боротьби. Комплекси, психози, невротичність як результат придушення підсвідомих потягів надсвідомістю. Підсвідомість як джерело енергії людини, підсвідомі імпульси як стимул людської діяльності, зокрема художньої творчості.

*Теорія елітарності* Ф. Ніцше («Так казав Заратустра. Жадання влади», «Народження трагедії», «По той бік добра і зла. Генеалогія моралі», «Шопенгауер як вихователь. Сутінки ідолів» тощо): винятковість окремих особистостей, «надлюдей», які є носіями «волі до влади», перебувають «по той бік добра і зла» й покликані керувати натовпом.

*Філософія екзистенціалізму*. Зародки ідеї екзистенціалізму ХХ ст. у філософії С. К'еркегора («Страх і тремтіння», «Стадії на життєвому шляху», «Справа любові» тощо). Екскурс в екзистенціалізм ХХ ст. — К. Ясперс («Духовна ситуація часу», «Осьова епоха», «Психологія світоглядів» тощо), М. Гайдеггер («Буття в околі речей», «Будувати, проживати, мислити», «Гельдерлін та сутність поезії» тощо): неможливість осмислення людиною світу, мудрість — у зверненні до Бога та усвідомленні власної обмеженості. Світ непізнаний і абсурдний, а існування людини — це «буття для смерті», яка кидає тінь на все життя; мета існування — смерть. Загальний спосіб буття людини в суспільстві — трагічний, сповнений страху, тривоги та відчаю. Людина як самотнє «Я», поєднане співбуттям з іншими. Співбуття як співіснування рівноправних особистостей. Тому суть існування — у гуманізмі. «Екзистенціалізм — це і є гуманізм» (Ж.-П. Сартр).

Ідеї А. Шопенгауера, С. К'еркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона — філософське підґрунтя для різноманітних літературних явищ і художніх течій епохи зламу віків.

*Мистецтво декадансу*. Декаданс як ідеологічне, соціально-культурне, мистецьке явище на межі ХІХ–ХХ ст. Настрої безнадії, смутку, неприйняття життя. Вплив філософських ідей Ф.-Р. де Шатобріана («Замогильні записки») та А. Шопенгауера («Про свободу волі» тощо). В основі філософського явища декадансу (поширеного здебільшого Європою та Америкою) — теза про те, що цивілізація вичерпала себе й перейшла до стадії спаду й згасання. Естетичні принципи декадансу. Риси декадансу — у французькому символізмі (зокрема в поезії П. Верлена), у творчості натуралістів.

### *Літературні напрями та течії межі століть*

Особливості поняття «напряму», «методу», «течії» — у формулі родо-видових відношень. Дискусійність щодо дефініцій термінів. Проблемне поле визначення поняття «напряму» («Нове українське письменство» М. Зерова, 1924; «Культурно-історичні епохи» Д. Чижевського, 1948; «Українська література кінця ХІХ — початку ХХ ст. напрями, течії» Н. Калениченко, 1983; «Мистецтво: напрями, течії, стилі» Д. Наливайка, 1985). *Напряму* як ключова одиниця умовного поділу літературного процесу, органічний складник літературної доби (періоду), форма руху літературного процесу. *Метод* як явище творчого процесу, що функціонує в системі художньої діяльності. Метод як загальна картина світу, проєкціями якої є окремі твори письменника. Метод як складник ідіостилію. *Течія* як динамічна єдність концептуальних ідейно-естетичних, світоглядних, передусім стильових принципів, що охоплює творчість багатьох письменників, сформована на певній стадії літературного процесу. Літературна течія як основа літературного напрямку.

Відмова від творчого методу *реалізму*. Поява *натуралізму* та *неоромантизму* як наслідок сумнівів у художніх можливостях реалізму ХІХ ст. Відмінності між реалізмом та натуралізмом, між романтизмом та неоромантизмом. Естетичні принципи *натуралізму*: зосередження на одиничному, частковому, індивідуальному; відмова від типізації чи будь-якої іншої форми художнього чи соціально-психологічного узагальнення; зображення явища як такого, «правда факту»; звернення до точного, фактографічного, деталізованого та правдоподібного зображення життя; пояснення соціальної нерівності й зумовлених нею соціальних негараздів біологічною спадковістю, до якої дотична ідея невідворотного фатуму, визначеної кожному долі. Натуралізм = спадковість + оточення + історична доба.

Генетична пов'язаність *неоромантизму* з класичним романтизмом, літературним досвідом В. Скотта, Дж. Байрона, Д.Ф. Купера, Е. По. Естетичні принципи *неоромантизму*: спроби відірватися від похмурої та сповненої горя дійсності, втекти у світ мрій та ідеалів, до екзотичних країв героїв-борців зі злом. Вплив філософії Ф. Ніцше: апологія сильної людини. Відмінності між романтизмом і неоромантизмом: схильність романтизму до концептуального недоладання розриву між ідеалами та дійсністю; конструктивна спроба неоромантизму усунути протистояння реального світу й світу мрії /

ідеалу, завдяки вольовим імперативам зробити ймовірне дійсним, не опускаючи його до рівня буденного животіння, а підіймаючи пересічну дійсність до висот духа. Імперативи неоромантизму як унеможливлення декадентських настроїв.

Спільне та відмінне між натуралізмом і неоромантизмом: спільне — відмова від соціально-психологічних узагальнень; відмінне — зображення неоромантиками унікального, героїчного, екзотично-романтичного; натуралістична «містика нервів» (Г. Бар про творчість М. Метерлінка). Неоромантизм у драмах Г. фон Гофмансталя («Смерть Тіціана», 1892; «Дурень і смерть», 1893; «Жінка у вікні», 1897), Г. Гауптмана («Потоплений дзвін», 1896). Неоромантизм в англійській літературі (Е.Л. Войнич, Р. Кіплінг, Р. Стівенсон, Дж. Конрад), в американській літературі (Джек Лондон).

Поєднання неоромантизму з іншими стильовими течіями модернізму, зокрема із символізмом: Р.М. Рільке, Г. фон Гофмансталь.

### ***Модернізм як світосприйняття та художній напрям. Авангардистські напрями й течії***

Модернізм як стрижневе поняття епохи трансформації, як конкретно-історичне явище. Фіксація докорінних змін у мистецтві, філософії, у світосприйнятті ціннісних орієнтирів людини порубіжжя. Формування у Франції, опертя на досвід «проклятих поетів» (Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен), поширення іншими європейськими країнами («Молода Бельгія», «Молодий Відень», «Молода Польща», «срібна доба» в Росії тощо), найповніша реалізація у творчості С. Малларме, Е. Верхарна, О. Вайльда, М. Метерлінка, Р.М. Рільке, С. Пшибишевського, Г. фон Гофмансталя, О. Блока, Д. Мережковського.

Естетичні витоки модернізму — у декадансі (бентега духу й форми, відчуття вичерпності старого, віджилого, втомленого). Доба декадансу як потужний процес відбрунькування від романтизму й реалізму нових напрямів і течій; реалізм як поштовх до появи натуралізму й імпресіонізму; романтизм як фундамент неоромантизму й символізму. Модерністський принцип поєднання елементів життєподібного зображення (натуралістичних та імпресіоністичних) з елементами умовними, символічними.

Причини виникнення модернізму: соціально-політичні (атеїзація свідомості порубіжжя як причина виникнення духовного вакууму); художні (вимоги нових викликів часу: нові форми і новий

зміст; неспроможність реалізму встигати за вибагливим читачем / слухачем / глядачем; модерні знахідки як залучення до співтворчості); особистісні (складна конкуренція молодих письменників з письменниками О. де Бальзаком, Ч. Дікенсом, Стендалем, Г. Флобером та ін., торування молодими власних шляхів у літературі). Пошуки нових шляхів і засобів художнього відображення дійсності.

Модернізм як революція. Епохальні відкриття в літературі: внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі «потoku свідомості», окреслення далеких асоціацій, теорія багатоголосся, універсалізація конкретного художнього прийому й перетворення його на загальний естетичний принцип, збагачення художньої творчості через відкриття прихованого змісту життєвих явищ, виявлення ірреального та непізнанного.

Модернізм як соціальне бунтарство. Протест модернізму проти реалізму, бруталного матеріалізму, духовного звиродніння та вбогості, самовдоволеної ситості. Бунтарство без нехтування досягненнями реалізму — послуговування певними реалістичними принципами задля розвитку й збагачення в пошуках нових шляхів у мистецтві.

Модернізм як літературно-мистецьке явище, тотальний культурний рух. Наприкінці ХІХ ст. виникають *імпресіонізм*, *символізм* та *естетизм*. На початку ХХ ст. до них додаються *експресіонізм*, *футуризм*, *кубізм*, а під час і після Першої світової війни — *дадаїзм*, *сюрреалізм*, *школа «потoku свідомості»*, *алітература* (*антироман*, *театр абсурду*).

**Імпресіонізм** як реакція на салонне мистецтво та натуралізм. Брати Гонкури та П. Верлен як родоначальники імпресіонізму. Вирозні прояви імпресіонізму у творчості Гі де Мопассана й М. Пруста, Кнута Гамсуна, Г. фон Гофмансталя, Ю. Тувіма. Об'єкт зображення імпресіоністів — власні відчуття, враження від почутого, побаченого. Естетичні домінанти імпресіонізму — чуттєво-зорові (коловративні, розмиті, мінливі) образи-асоціативи (здебільшого фантастичні, суб'єктивні, яскраво індивідуалізовані), єдність людської душі й природи (як-от «пейзажі душі» П. Верлена). Змикання імпресіонізму з елементами інших літературних течій (переплетення імпресіонізму у творах братів Гонкурів, Гі де Мопассана з натуралізмом, а в драмах Г. Гауптмана й О. Вайльда — із символізмом).

Фіксація (полювання на плинність) миттєвих вражень, відтворення настроєвих й емоційних змін, почасти нехтування суттю явищ і їхньою соціальною зумовленістю. Імпресіонізм в українській літературі (М. Коцюбинський, О. Кобилянська).

Художньо-естетичні домінанти **символізму**: фокусування на непізаному в навколишньому світі й людській душі, єдиний спосіб вираження непізаного — через символи; об'єкт зображення — світ таємниць і мрій; поєднання реального й таємничого, міфологічного й містичного; ідея загадковості світу, конфлікту між реальним та ідеальним; звернення до духовного, релігійного світу людини; інтуїтивне, безсвідоме як головне в художній творчості. Апелювання до ідей романтиків і містиків, до філософських учень Платона, І. Канта, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора. Ідея символічності мистецтва. Символ як місток між земним, емпіричним, тимчасовим і духовним, вічним, абсолютним. Проблема символу як основна проблема художньої творчості. Слово як натяк, а образ як загадка. Французькі письменники П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме як основоположники символізму. Поширення символізму в Німеччині, Бельгії, Австрії, Польщі (80-ті рр. XIX ст.), у Росії (90-ті рр. XIX ст.: вплив релігійно-містичної філософії В. Соловйова на творчість В. Брюсова, К. Бальмонта, О. Блока, А. Белого, Д. Мережковського, З. Гіппіус, Ф. Сологуба, В'ячеслава Іванова).

Домінанти **естетизму**: культ витонченої краси, гасла «мистецтво задля мистецтва», «краса заради самої краси». Естетизм О. Вайльда.

Естетичні принципи **експресіонізму**: засудження потворних явищ життя, жорстокості світу, протест проти війни й кровопролиття, людинолюбство, ствердження позитивних ідеалів. Домінанти експресіонізму: світ як хаотична система, якою керують незбагненні, незрозумілі, непізані, таємничі сили; справжнім є лише внутрішній світ людини й митця, їхні почуття й думки; саме внутрішній світ має перебувати в центрі уваги письменника, а відтворювати його варто виразно, яскраво, застосовуючи парадоксальний гротеск і зображуючи у фантастичному ракурсі грандіозні, експресивні образи — умовні, із порушеними пропорціями, надмірно напружені, із максимально чіткими інтонаціями. Лейтмотив творів експресіоністів — експлікований чи імпліцитний образ / мотив роззявленого, «напруженого, відкритого в екстазі рота» (Й. Бехер). Найвизначніші

експресіоністи — Г. Тракль і Ф. Кафка в Австрії; Г. Гейм, А. Деблін, Й. Бехер, А. Франк у Німеччині; Л. Андреев у Росії.

**Імажинізм:** мета творчості — образ. «Вірш — не організм, а хвиля образів, з нього можна вилучити один образ, вставити ще десять» (теоретик російського імажинізму В. Шершеневич). Вірш як «каталог образів», вишукане сплетіння метафор, метонімії, епітетів, порівнянь та інших тропів. «Поїдання образом» змісту, його другорядність. Представники імажинізму в Англії та США — Т. С. Еліот, Р. Олдінгтон, Е. Павнд, Е. Лоуел та ін.



vse.ee/bcta

Езра Паунд; <https://www.youtube.com/watch?v=b6JfVoOBt8E>

**Футуризм** (1909 р., Італія, засновник — Ф.Т. Марінетті) як авангардистський рух і літературно-мистецький напрям. Поширення в Європі: **кубізм** у Франції (М. Жакоб, Б. Сандрар), **егофутуризм** і **кубофутуризм** у Росії (Ігор Северянін, брати Бурлюки, Велимир Хлебников, В. Маяковський та ін.), **авангардизм** у Польщі (Ю. Пшибось та ін.), **«панфутуризм»** в Україні (Михайль Семенко). Літературно-мистецькі принципи футуризму як мистецтва майбутнього: суголосність ритмам нової епохи з її «хмарочосно-машинно-автомобільною» культурою; заклик відкинути традиції старої культури, яку зневажливо називали «плювальницею»; дифірамби-гімни технічному прогресові, місту, машинам, моторам, пропелерам, «механічний» красі; необхідність створення нової людини, гідної технічної доби, людини нового складу душі; виразне відкидання традицій реалістичної літератури, її мови, поетичної техніки.

Збагачення й урізноманітнення літературного процесу авангардистськими напрямами й течіями. Вплив авангардизму на письменників, які не відмовились від художніх принципів реалізму: виникнення складних переплетінь реалізму, символізму, неоромантизму й «потому свідомості», використання ідей З. Фрейда, формалістичні пошуки в царині художньої форми, застосування «потому свідомості», внутрішнього монологу, поєднання в одному творі різних часових нашарувань.

Збагачення літературного процесу періоду кінця ХІХ — початку ХХ ст. не лише художніми напрямами, а й жанрами. Жанрове урізноманітнення роману: поряд із соціальним — науково-фантастич-

ний, соціально-утопічний, історичний, соціально-психологічний, філософський, політичний, біографічний, роман-памфлет, роман-епопея тощо. Набуває різновидів драма, популярною стає психологічна новела, жанрово збагачується лірика. Авангардизм, породжений духовною атмосферою ХХ століття, з його грандіозними катаклізмами як ілюстрація не лише розбіжностей між різними системами й техніками композиції, але й боротьби світоглядних позицій. Декларування теоретиками й практиками авангардизму елітарного мистецтва й пошук принципово нових засобів вираження настроїв соціального протесту, революційного змісту. Художньо-мистецькі домінанти авангардизму: тенденції до витіснення традиційних тем, сюжетів і принципів композиції; гіпертрофія умовності, синкретичної (звукової, колоративної, пластичної) експресивності; руйнування об'єктивно обумовлених меж між видами й жанрами (проникнення поезії і музики в прозу й «прозаїзація» поезії, перенесення принципів музичної композиції на літературу й образотворче мистецтво); тяжіння одних авангардистських напрямів до формалізму (перемога словесної образності й символіки над змістом у поезії й прозі, акцентування колориту, композиційної структури й безсюжетність у живописі, атональність і какофонія в музиці), а інших, навпаки, — до заперечення естетичної сутності мистецтва й утилітаризму (злиття мистецтва з виробництвом, побутом і політичною публіцистикою); змикання з декадентством, модернізмом, абстрактним мистецтвом.

### *Література*

1. Ващенко Ю.А. Історія зарубіжної літератури кінця ХІХ — початку ХХ століття: навч. посібник / Ю.А. Ващенко, І.Р. Мурадова. — Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2013. — 188 с.
2. Волощук Є. Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини ХХ століття / Є. Волощук. — Київ : Академперіодика, 2014. — 320 с.
3. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. — Харьков : Фолио, 2000. — 256 с.
4. Наливайко Д.С. Искусство: Направления. Течения. Стили / Д.С. Наливайко. — К. : Мистецтво, 1981. — 288 с.

Натуралізм як літературний напрям у французькій літературі. Е. Золя — теоретик натуралізму та засновник «експериментального роману». Творчий доробок письменника. Цикл романів «Ругон-Маккари». Вплив ідіостилю братів Е. та Ж. Гонкурів на літературу декадансу.

**Основні поняття:** детермінізм, експериментальний роман, епопея, натуралізм, позитивізм, фізіологічний та соціальний романний цикл, імпресіонізм, теорія спадковості.

### ***Натуралізм як літературний напрям***

Прагнення до фотографічного та неупередженого відтворення дійсності, фатальна біологічна й соціальна зумовленість людської долі й поведінки. Е. Золя як основний теоретик напрямку. Теоретичні праці Е. Золя «Експериментальний роман», «Натуралізм у театрі», «Романісти-натуралісти». «Меданська група». Джерела сучасного роману.

Поняття «реалізм» і «натуралізм». Спорідненість і нетотожність понять. Реалізм — типові характери в типових обставинах; натуралізм — індивідуальне, неповторне, спричинене генетикою (теорія спадковості), оточенням (соціальним середовищем) і добою. Перенесення в літературу принципів наукового дослідження. Праця письменника споріднена з працею анатома, а роман має ставити наукову мету. Довіра до наукових методів пізнання. Філософія позитивізму (О. Конт, Г. Спенсер) як ґрунт для натуралізму.

Натуралізм як мистецтво фактографії та документальності. Мистець-натураліст — лише «реєстратор фактів». Художній твір як точна копія факту.

Основні положення експериментального методу та експериментального роману: відмова від оцінних категорій, від моралізування; об'єктивність та неупередженість, зображення та аналіз фактів; зняття табу на «заборонені» теми, непридатні сюжети, «низькі» фабули, розширення тематики; зведення до мінімуму межі між мистецтвом і дійсністю, мистецтво стає точною відповідністю фактові; концентрація уваги на дослідженні біологічних, фізіологічних імпульсів людської поведінки; ідея зумовленості характеру людини її фізіологічною природою, біологічними законами, спадковістю.



**Ключові тези експериментального методу та експериментального роману** в програмній теоретичній праці Е. Золя «Експериментальний роман» (паралель з ідеями «Вступу до експериментальної медицини» К. Бернара)

- Експериментальний метод як пізнання фізичного життя, пристрастей та інтелекту.

- Спостерігач як той, що фіксує явища, фотограф явищ, спостереження — точне відтворення природи. Природа — диктор. Романіст як спостерігач і експериментатор. Зображення фактів такими, якими їх спостерігач бачить, відшукує й «монтує» відправну точку, знаходить тверду основу, на якій діятимуть персонажі й розвиватимуться події. Експериментатор: «заводить» діючих осіб у тому чи іншому творі, показує, що послідовність подій у ньому така, якої вимагає логіка. Експериментування романіста над людиною за допомогою власних спостережень.

- Ідея експерименту як ідея модифікації. Матеріал — реальні факти, дійсність — основа експериментатора. Показати механізм фактів — викликати й скерувати явища, вивільнити творчу фантазію письменника.

- Письменник-натураліст як експериментатор над характерами, пристрастями, фактами приватного й соціального життя людини (подібно до експериментування хіміка чи фізика над неживими предметами, фізіолога — над живими істотами). Вплив на соціальне середовище: підпорядкування механізмів явищ людського життя, відкриття найпотаємніших закутків інтелекту й почуттів людини, розкриття впливу спадковості та оточення, змалювання людини в соціальному середовищі, яке вона сама створила собі, яке вона змінює, а воно, своєю чергою, змінює її. З'ясування поведінки людини в соціумі.

- Романісти-експериментатори — рух від відомого до невідомого задля володарювання над природою, романісти-ідеалісти — перебування у сфері невідомого — шляхетнішого й прекраснішого за всім відоме.

- Тотожність соціальної круговерті колообігу фізіологічному: у суспільстві так само, як і в людському організмі, існує солідарність, яка пов'язує окремих членів суспільства, як окремі органи тіла, — якщо один орган загниває, це зачіпає й інші, спричиняючи хворобу. Експериментування натуралістів у романах над небезпеч-

ною виразкою, що роз'їдає суспільство, — експериментування лікарів, котрі намагаються знайти відповідну причину хвороби й збагнути її наслідки.

- Роль мораліста-експериментатора — у з'ясуванні й демонстрації механізму корисних і шкідливих явищ, передумов цих явищ у житті людини й суспільства в цілому задля владарювання над цими явищами й керування ними.

- Поле діяльності письменника-натураліста — людський організм (здоровий чи хворий), ті процеси, які відбуваються в людському мозку і в чуттєвій системі.

- Письменники-натуралісти: кожний факт як поле спостереження й експерименту, письменники-ідеалісти: усвідомлення таємничих впливів, що не піддаються аналізу.

Тяглість традиції в концепції натуралістів (Е. Золя як засновника натуралістичного напрямку й членів «Меданської школи»): теза про зв'язок науки та мистецтва релевантна ідеєю поета-«парнасівця» Л. де Ліля про готовність науки й мистецтва «злитися в одне ціле» й Г. Флобера про те, що «велике мистецтво повинно бути науковим і безособистісним». Принцип науковості та принцип об'єктивності й неупередженості як ключові засади натуралізму. Ідеї Г. Флобера про необхідність читацького права й письменницького обов'язку: читач має сам робити висновки із зображеної митцем картини; письменникові (подібному Богові у всюдисутності й невидимості) не варто оцінювати явища, події, образи — він повинен приховувати власні погляди та симпатії, але має бути «всюди й ніде».

Обов'язок письменника-натураліста — відмова від будь-яких категорій оцінки, політичних або інших симпатій чи антипатій. Об'єктивність і неупередженість як категорії, що уподібнюють натуралізм як літературний напрям до науки. Автора, позбавленого моралізування, має цікавити лише неупереджене зображення та аналіз фактів. Натуралізм, таким чином, стає мистецтвом фактографії та документальності. Митець-натураліст — лише «реєстратор фактів». Теза про зняття табу з незручних, непридатних для «опоетизування» тем, сюжетів, «низьких» фабул, образів. Аргументування спорідненістю праці науковця-фізіолога й письменника: як лікар не може нехтувати хворим через «неприємну» хворобу, так і письменник не має права відмовитися від зображення малопривабливих аспектів дійсності. Для натуралістів з їхнім прагненням до фактографічно-

го відтворення реальності, до документальності, неупередженості, об'єктивності межа між мистецтвом і дійсністю — мінімальна / відсутня: мистецтво стає точною відповідністю фактові, «тому, що було», а художній твір — точною копією факту.

Життя людини у творах натуралістів — це життя насамперед біологічного організму. Зосередження письменників-натуралістів на біологічних, фізіологічних імпульсах поведінки людини, на фізіологічній, спадковій, генетичній зумовленості її характеру, вчинків. Вивчення Е. Золя наукових праць із криміналістики, фізіології, психології: «Фізіологія пристрастей» Ш. Летурно, «Трактат про спадковість» Люка, теорія Ч. Ломброзо про злочинність як погану спадковість. Екстраполювання наукових теорій на літературні твори.

### ***Двадцятитомний цикл «Ругон-Маккари. Природна і соціальна історія однієї родини в епоху Другої імперії»***

Два завдання циклу. Основні теми та проблеми циклу романів Е. Золя. Ідеї соціал-дарвінізму. Детальний опис середовища, речей, оточення людини. Демократизація мистецтва, розширення його тематичних обріїв, нехтування естетичними принципами творчості. «Лабораторія творчості» Е. Золя.

Е. Золя створює одночасно кілька «генеалогічних дерев»: одне — родинне дерево Ругон-Маккарів (коріння — Аделаїда й два її чоловіки — батьки її трьох дітей, гілки — сини й донька, онуки), інше — метафоричне: «генеалогічне дерево» людини як природної й соціальної істоти. Цикл про історію однієї родини в добу Другої імперії, яку Іван Франко назвав «колосальною пірамідою на могилі Наполеонівського цідарства», зауваживши, що «не все в тій піраміді тривкий граніт», що трапляється там «простий пісковець, є й згущене болото», «фальшиві перспективи».

Вплив ідей та поетичних принципів французького натуралізму на творчість письменників різних країн наприкінці XIX століття.

### ***Натуралізм та імпресіонізм: поєднання стилів. Брати Гонкури***

«Творча лабораторія» братів Гонкурів. Роман «Жерміні Ласерте»: історія створення, композиція, мова. Ідіостиль братів Гонкурів — «артистичне письмо». Психологічні відкриття письменників.

Брати Гонкури — яскравий приклад натуралістичного експериментального методу «в дії»: прототекст «Жерміні Ласерте» (епізод

із реального життя: смерть у 1864 р. через тривалу хворобу служниці братів Гонкурів Рози Маленгр, котра, як з'ясувалося, жила подвійним життям. Оповідь про служницю як «клінічний аналіз кохання»). Принцип «документальної» достовірності в «Жерміні Ласерте»: дослідження письменниками-експериментаторами середовища, описаного в романі; акцент на патологічній фізіології, яка й провокувала особливості поведінки героїні; похмурий, темний колорит твору, що показує Париж не з парадного входу, а із самого «дна», а відтак — розхитування буржуазної моралі й підривання стереотипів про «благопристойність» Парижа. Звинувачення (консервативна преса) письменників у «схильності до мерзотностей», у «безсоромності» та «розпусній уяві».

Композиція роману «Жерміні Ласерте» як добре й міцно сконструйована драбина, якою читач разом з автором рухається згори донизу, сходинка за сходинкою, що відтворює семантику падіння головної героїні. Опис зовнішнього, як і внутрішнього, світу Жерміні Ласерте бездоганно деталізовано й опоетизовано. Мова твору: виразність через оригінальні порівняння, епітети, метафори; життєвість, вірогідність зображеного — через фіксацію перехідних, ледь вловимих, миттєвих станів персонажів. Брати Гонкури як фундатори модерністської течії імпресіонізму. Ідіюстиль — «артистичне письмо». Одним із його маркерів є «нервовий» синтаксис: довжина, обірваність, розлогість речень, нанизування однорідних структур тощо — усе це віддзеркалює розхитану нервову систему, вразливість головної героїні. Брати Гонкури — «письменники з нервами». Індивідуально-авторський стиль братів Гонкурів — це непомітне поєднання двох векторів: увага до «неврозів», до найтонших емоцій як рух до імпресіонізму й пристрасть до «фізіологізму» як модус натуралізму. Змикання правдивого, об'єктивного, неупередженого зображення внутрішнього життя персонажа із зануренням у непідконтрольні для свідомості ділянки «Я»: у підсвідомість (ці підсвідомі імпульси брати Гонкури називають «нервами» і пояснюють їх через фізіологічні процеси в організмі героїні). «Жерміні Ласерте» як прекрасна картина людської душі, що безустанно кровить (Е. Золя).

Роман нового типу, що відходить від «жорстокого реалізму», «Дівка Еліза» як певне продовження натуралістичної лінії «Жерміні Ласерте». Романи «Шері» (1884), «Актриса Фостен» (1882). Декадентські настрої гонкурівських романів.

### Література

1. Кебало М.С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-літературному аспекті / М.С. Кебало. — Тернопіль : Вид-во Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка, 2002. — 90 с.
2. Кобзей Н. Натуралізм як генетико-типологічна проблема / Н. Кобзей // Мандрівець : всеукраїнський науковий журнал гуманітарних студій, 2009. — № 6(84). — С. 62–67.
3. Косило Н. Поетика натуралізму в дискурсі світового та національних літературних процесів / Н. Косило, Н. Венгринович // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць. — 2011. — Вип. 16. — С. 166–170.
4. Шахова К.О. Романтизм — реалізм — натуралізм / К.О. Шахова // Літературознавчі студії : збірник наукових праць. — 2004. — Вип. 7. — С. 341–347.
5. Франко І. Еміль Золя і його твори. Еміль Золя (життєпис) / І. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. — К. : Наукова думка, 1980. — Т. 26. — С. 96–101.

**Декаданс та модернізм: особливості, основні риси, літературні течії. Нова європейська драма. М. Метерлінк — представник бельгійського символізму, засновник символістської драми. Творчість Ш. Бодлера як предтеча символізму. Символізм та імпресіонізм у поезії: П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме.**

**Основні поняття:** амбівалентність, бодлерівський символізм, верлібр, декадентські мотиви, душа як континуум поезії, звукосимволізм, інтуїтивізм, іронія як принцип ставлення до себе і світу, модель розвитку європейського символізму, ніцшеанська критика цивілізації Заходу, принцип «слів на волі», розуміння природи як «храму символів», символ, символізм, «пейзажі душі», синкретизм, навіювання, теорія яснобачення, філософія А. Шопенгауера.

#### **Декаданс і модернізм**

Декаданс як філософський, культурний, літературний і мистецький рух. Т. Готье, філософи (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, А. Бергсон), митці, зокрема парнасці, символісти, модерністи перших десяти-

тиліть XX ст., натуралісти. Група «Парнас»: Л. де Ліль, Т. де Банвіль, Ж.-М. Ередіа, К. Мендес: вшановування позитивізму О. Конта, культу «чистого мистецтва».

Модернізм як загальна назва нових літературно-мистецьких течій межі XIX–XX століть нереалістичного спрямування, що заперечували традиційні форми та естетику. Загальні риси модернізму: особлива увага до внутрішнього світу людини; орієнтація на «впійману миттєвість» буття; пріоритет творчої інтуїції та осяяння; усвідомлення літературного дару, що допомагає зануритися в найпотаємніші глибини особистості й одухотворити світ; апелювання до архетипів, підсвідомого; пошук нових формальних і змістових засобів у мистецтві (метамова, символіка, міфотворчість); прагнення випробувати «прогресивні» ідеї, що уможливають перетворення світу за законами краси й мистецтва; створення нової художньої реальності, тотожної навколишній дійсності, та експериментування (літературна гра) з цією новою реальністю.

**Нова європейська драма** та її оновлення в першій половині XX ст.: Г. Ібсен — засновник «нової драматургії» («інтелектуального театру»), Б. Шоу («драма-дискусія»), Г. Гауптман (натуралістична, імпресіоністична, етноміфологічна драма), А. Чехов («психологічний театр», «безподієвість» як причина трагізму + ліризм), М. Метерлінк («театр очікування», «театр мовчання», «символічна драма»), А. Стріндберг (одноактна натуралістична драма).

Домінанти «нової драми»: людиноцентризм, унікальність, феноменалізм людини; проєкція особистісних переживань на атмосферу епохи; онтологічність; пошуки всесвітніх (загальнолюдських) рецептів гармонії мікро- та макрокосму; психологічні колізії, зіткнення ідей замість зовнішньої дії; сенс-узагальнення; умовність зображаного: художній твір не зліпок дійсності, а метафора життя, особистості та світу; залучення до «внутрішньої дії» глядача, що «впізнав себе»; нівелювання поділу персонажів на головних та другорядних; міксування традиційного й нового: естетики модернізму й рис реалізму; метафора четвертої стіни; посилення уваги до психології, до внутрішнього світу героїв, що провокувало відхід від «подієвості», перенесення драматичної колізії із зовнішньої дії у внутрішню; зростання ролі вербальних засобів вираження внутрішнього світу; особлива роль діалогів та монологів.

Особливості розвитку «нової драми».

**М. Метерлінк: від «театру мовчання» до символічного театру**

Ранній період — «театр статичний», або «театр мовчання». Сутність трагічного в «трагізмі повсякденності», у «факті життя»; принцип «іншого діалогу» в «театрі мовчання». Персонажі як уособлення настроїв і почуттів, символи страху, сподівань, передчуттів, безнадії, зневіри. Поняття підтексту і настрою. Нові прийоми драматургічного письма М. Метерлінка: у «театрі мовчання» («статичному») і в «театрі дії» — щира бесіда, що провокує вихід у підсвідоме, приховане, онтологічне; у символічному театрі — семантична двоплановість: зовнішнє — видиме, земне, реальне й внутрішнє — утаємничене, містичне, символічне, знакове; ключовий концепт — мовчання, підтекст (на противагу письму Б. Шоу — з його «театром ідей», «п'єсою-дискусією», де важливим є діалог, зіткнення ідей, принцип парадоксу, викриття стереотипів, упередженості, інтелектуальна провокація читача / глядача). «Принцеса Малена», одноактні п'єси «Непрошена» та «Сліпі» (1890) — «драми очікування»; мотив пасивного, «сліпого» очікування, песимістичне уявлення про людство, що, блукаючи в пошуках високої мети, як юрба сліпих чоловіків і жінок у нічному лісі, нічого не знаходить, окрім Смерті. У «драмах мовчання» — образи-емблеми статичної дії, часопростір — невизначений локус (міфологеми «чужого» простору: ліс, гори, замок тощо), застиглий, спресований до координати «очікування» час.



Моріс Метерлінк. Сліпі:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DkN9ncOKn94&t=1696s>

[vse.ee/bctb](https://vse.ee/bctb)

Символістські п'єси М. Метерлінка — «Смерть Тінтажіля», «Там, усередині», об'єднані назвою «Маленькі драми для маріонеток» (1894). Ідея актора-ляльки, актора-маріонетки. Драми «Смерть Тінтажіля» (1894): тема неминучої смерті та тема любові. Символічний образ важких залізних дверей («Там, усередині», «Пелеас і Мелісанда»). Образи персонажів-ляльок, персонажів-маріонеток, які неспроможні чинити спротив долі, що сіпає за мотузки, керуючи «діями» персонажів. Латентний сценарій протистояння людини й фатуму. Міфологема-медіатор «двері»: семантика перешкоди, загрози й протиставлення / поєднання зовнішнього і внутрішнього, свого і чужого просторів. Персонажі в п'єсах Метерлінка перебувають по один із боків дверей: ззовні — небезпека, страх, невпевне-

ність, тривога; «там, усередині» — звичний вимір свого простору-затишку або, навпаки, — чужого: в'язниці, темниці тощо. У п'єсі «Там, усередині» двері розділяють мирний родинний затишок і старого чоловіка зі страшною звісткою. За «залізними дверима» закачують маленького Тінтажіля. П'єса «Пелеас і Мелісанда» починається з вигуків-наказів-прохань-благань-криків: «Відчиніть двері! Відімкніть двері!» Тіль-тіль у «Синьому птахові» всупереч страхам рішуче відчиняє двері в палаці Ночі.

«Любовні драми» Метерлінка «Пелеас і Мелісанда», «Алладіна і Паломід» (1894), «Аглавена і Селізетта» (1896), «Аріана і Синя Борода» (1896): апеляція до казкових сюжетів. «Монна Ванна» (1902): тема самовідданої боротьби людини зі злими силами долі, які вона перемагає; прагнення подолати містику й песимізм, оспівати життєву активність, жадбу пізнання. Всемогутня Доля (Фатум) трансформується в Коханя, Любов, за які герої драм не бояться боротися.

П'єса-казка «Синій птах» (1908) — гімн життю, пізнанню, душевному здоров'ю, красі та шляхетності. Семантичні центри п'єси-феєрії «Синій птах» — онтологічна проблема: народження Людини в людині; імовірність чудес (дія відбувається напередодні Різдва): християнська віра в диво та відродження; матеріалізація мрії; проблема пам'яті: християнська віра у взаємозв'язок живих і мертвих, у силу молитви й спогадів; щастя — у сьогодні, а не в минулому (спомини) та майбутньому (мрії); віра в існування та силу підсвідомого; хиткі межі між світами (маргінальність образів-символів дверей, вікон); архетип саду; символічна колоративна сітка (блакитний, жовтий, зелений, білий кольори); образи-символи першоелементів буття (земля, вогонь, вода, повітря); універсальний символ світового дерева (картина 2 «Ліс»); концепт внутрішнього зору, що відкриває істину («Із заплющеними очима нікого не побачиш...», «Треба тільки знати її і вміти на неї дивитися»); хронотопна координата всевладного часу; ключові герої п'єси — діти як символ чистоти, незаплямованості, відкритості світу; помічники дітей — Душа Світла та мрія про Синього птаха; міфологема дороги (лейтмотив вічного пошуку й шляху).

### ***Творчість Ш. Бодлера — предтеча символізму***

Збірка поезій «Квіти зла» — розгорнута метафора духовних пошуків людини. Світовимір в образі моря. Поезія «Подорож» як певна духовна подорож людства до безодні. Призначення поезії як



способу вираження квітів (Прекрасного) зі зла, чорна меланхолія і тотальний нігілізм — риси стилю Бодлера. Композиція збірки. Семантика присвяти, вступу, шести циклів — «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт» і «Смерть». Усі цикли об'єднані за проблемно-тематичним принципом.

Двополюсність відчуття, амбівалентність світобудови визначають композиційну структуру збірки «Квіти зла» і передусім її основної частини «Сплін та ідеал».

Протиставлення Добра і Зла. Бодлерівське добро — це не християнська любов (до Бога чи інших людей), це безумовна жага злиття з вічним і нескінченним світом, що може бути задоволена тільки тілесними засобами, які мають позаморальну природу. І саме в цьому — витоки амбівалентності Бодлера. Два протилежні полюси — Добро і Зло, дух і плоть, Бог і Сатана — змикаються. Сатана виступає як втілений голос плоті, але цей голос є тугою за неможливим, яка, своєю чергою, може отілеснитися, матеріалізуватися. Ось чому бодлерівський Сатана не ангел, а передусім земне втілення Бога, Бог — земний Сатана, обидві «безодні» притягують і водночас відштовхують поета, і він замирає між ними, зачарований і охоплений жахом. Програмний вірш Бодлера «Гімн краси» — утвердження думки, що Добро і Зло однаковою мірою можуть бути джерелом прекрасного.

Домінанти поезики збірки Бодлера «Квіти зла» — контраст і символіка.

Ш. Бодлер як передвісник символізму, у поезіях якого поєднуються романтичні й, власне, символічні елементи. Двопланова структура віршів.

Доля «Квітів зла» Бодлера. Українські перекладачі поезій Бодлера.

### **Символізм як літературний напрям**

П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме — ядро символістського руху. Формування символізму як літературного напрямку. «Маніфест символізму» С. Малларме.

Основи естетики символізму. Угрупування навколо видавництва Л. Ванье і журналів «Символізм», «Сторінки про мистецтво», «Перо», «Меркюр де Франс», «Бесіди про політику і літературу», «Ермітаж», «Білий журнал» тощо.

Теоретичні витоки символізму як загальноєвропейського руху: вплив філософії А. Шопенгауера («Світ як воля й уявлен-

ня»), Е. Гартмана («Філософія підсвідомості»), Ф. Ніцше («Сутінки ідолів», «Мандрівник і його тінь»); художньої творчості Е. По і Р. Вагнера.

Центральна доктрина, викладена в теоретичних і критичних працях символістів; головні завдання поезії.

«Відповідності», «всесвітня аналогія». Символ як вершина поетичної образності, найдосконаліше втілення Ідеї. Доктрина символізму у творчості С. Малларме. Поетична мова поета — засіб не комунікації, а магічного впливу, сугестії; як наслідок — зашифрованість форми, пристрась до слів *магія, чарівництво, диво* (в А. Рембо — «Алхімія слова»), «усунення матеріального», «речовинного» змісту літератури: рідкісні прояви матеріального світу — лише як символи ідеальної сфери (на кшталт поезії про віяла: «Віяло пані Малларме», «Віяло мадемуазель Малларме», «Віяло», 1884–1890). Маркери ідіостилю С. Малларме: символіка як словесно-музичне навіювання, певна жертвовність, «езотеричність».

Найприкметніші риси нової символістської поетики. Ознаки індивідуально-авторського стилю П. Верлена — музично-метафорична образність («Романси без слів», 1874), посилення ритміко-інтонаційної єдності вірша, «пейзажі душі», сугестія (наприклад, навіювання зорових образів звуковими або нюхових — кінестезійними тощо). Новий тип поетичного мислення. Літературна спадщина Верлена: 30 книг віршів і прози, зведених у шість томів (обсягом по 400–500 сторінок) повного зібрання творів.

А. Рембо як символ світового поетичного авангарду. Унікальність творчого шляху поета. Шлях у поезії як «вічне блукання й поривання в нетрях духу». Доробок поета: кілька десятків поезій і дві збірки віршів у прозі «Осяяння» (1872–1873) і «Сезон у пеклі». «Осяяння» як «феєричні пейзажі» (П. Верлен). Особливість нарації: не розповідь, а натяки; метафори на основі складних зорових асоціацій, що створюють фантастичні образи. Поетична революція А. Рембо. Нова поетична універсальна мова. Верлібр. «П'яний корабель»: символіка (зокрема звуко-кологоративів), теорія і практика ясновидіння. Поезія «Голосівки»: інтенсивні пошуки А. Рембо універсальної мови поезії.

Маркери ідіостилю А. Рембо — нехтування зовнішніми ознаками поетичної форми, переважання музичних принципів, сугестія, звукокологоративи.

Відкриття символістів: підсилення багатозмістовності, полісемантичності, амбівалентності поетичного образу; руйнація застиглої смислової визначеності слова, надання слову мерехтливої багатозначності, змикання й перетини смислів, гра асоціацій, збагачення поезії принципами музичної композиції. Відгомін творчості французьких символістів в українській літературі.

### *Література*

1. Євтушенко С.О. Художня рецепція тематичних мотивів драматургії Г. Ібсена у творчості Б. Грінченка / С.О. Євтушенко // Літературознавчі студії : збірник наукових праць КНУ ім. Т. Шевченка. — К., 2013. — Вип. 37. — Ч. 1. — С. 259–264.

2. Костюк М.М. Процес семантизації графічних знаків у поезії французьких символістів / М.М. Костюк // Мовні і концептуальні картини світу : наукове видання. — К., 2013. — Вип. 43. — Ч. 2. — С. 240–246.

3. Крушинська О.Г. Переклади поезій французького символізму та формування дискурсу символізму в українській поезії на межі ХІХ–ХХ століть / О.Г. Крушинська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : збірник наукових праць. — 2014. — Вип. 25. — С. 219–231.

4. Наливайко Д.С. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії / Д.С. Наливайко // Слово і час. — 1998. — № 7. — С. 23–27.

5. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Д. Наливайко // Слово і час. — 1997. — № 11–12.

6. Ніколенко О. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: посіб. для вчителя / О. Ніколенко. — Харків : Ранок : Веста, 2003. — 143 с.

7. Поліщук Я.О. Письменник у культурному дискурсі раннього модернізму / Я.О. Поліщук // Українське слово і сучасність : науково-методичний журнал. — 2015. — № 1(5). — С. 29–32.

8. Соколова В. Коло та лабіринт як хронотопні параметри ранньої драматургії М. Метерлінка / В. Соколова // Волинь філологічна: текст і контекст : збірник наукових праць. — 2015. — Вип. 20. — С. 263–273.

9. Фісун В. Генрік Ібсен та Володимир Винниченко як новатори європейської психологічної драми / В. Фісун // Літературознавчі студії : збірник наукових праць КНУ ім. Т. Шевченка. — 2001. — Вип. 1. — С. 259–263.

10. Чистяк Д.О. Функціонування міфопоетичної картини світу в ранній драматургії М. Метерлінка / Д.О. Чистяк // Літературознавчі студії : збірник наукових праць КНУ ім. Т. Шевченка. — 2013. — Вип. 40. — Ч. 2. — С. 325–333.

## Англійська та американська літератури кінця XIX — початку XX століть. Г. Джеймс: від реалізму до імпресіонізму. Розмаїття творчого доробку Джека Лондона

**Основні поняття:** автобіографізм, «американська мрія», білий віри, верлібр, «вітменівський каталог», імпресіонізм, космізм, реалізм, мовний експеримент, міфологема, неоромантизм, постромантичний епос, реформа поетичної техніки, синтаксичний паралелізм, трансценденталізм.

### Г. Джеймс — майстер психологічного аналізу

Причини маловідомості Г. Джеймса в Україні: складнощі перекладу, оригінальна літературна манера письменника.

Тема зіставлення національної культури США з культурою Англії й країн Європейського континенту у творчості Г. Джеймса. Проблема вибору між США та Європою: автобіографічні оповідання про художників. Автобіографічні «Нотатки сина і брата» (1914). Роман «Бостонці» (1886): сатирична призма. Зближення з І. Тургенєвим, Г. Флобером, Е. Гонкуром, Е. Золя, А. Доде. Літературна спадщина Г. Джеймса. Вплив І. Тургенєва на творчість Г. Джеймса.

Новелістика письменника: прецедентні тексти, особливості художньої манери. Розкриття жіночого образу: соціально-побутова та психологічна площини. Новаторство тематики та проблематики творів Г. Джеймса.

Повість «Дезі Міллер». Розкриття жіночої психології. Улюблені прийоми письменника — «центральна свідомість» та «точка зору». Психологічний аналіз як прийом відображеного існування. Своєрідність композиції. Прийом іронічної оповіді як відображене авторське «Я». Відтворення «атмосфери дії». Внутрішній сюжет. Трансформація романтичної поетики та стилістики.

Нові семантичні та поетичні риси в оповіданнях «Пейзажист», «День днів», «Легка людина»: наратологічні категорії «точка зору» та «ненадійний оповідач». «Мадонна майбутнього»: проблема митця та долі мистецтва. Розгортання іншого модусу оповіді: множинність можливих сприйняттяв та реакцій на текст, відкритість, невизначеність сюжету, семантична дискретність образу, поетика невизначеності та відкритості.

«Візерунок на килимі»: ідея відкритості твору мистецтва як «епістемологічна невпевненість». «Надприродні твори» (новели «Віттар мертвих», «Поворот гвинта», «У клітці»): модернізація поетики надприродного, моделювання «внутрішнього» простору. Готичне начало у творах Г. Джеймса. Головна відмінність надприродних творів Джеймса від готичного роману та новел Е. По. Тема ізольованості та самотності особистості (новели «Звір у джунглях», «Веселий куточок», «Лава самотності»).

Новаторство Г. Джеймса у малій прозі: жанрова модифікація; «подвійне кодування»; переміщення сюжету «всередину» свідомості персонажа; багаторівневий символізм; символи-концепти; відхід від розуміння дійсності як об'єктивного явища, імператив реальності — суб'єктивного феномену; нове розуміння мистецтва: художній твір — це складний візерунок на килимі, що не підлягає однозначному тлумаченню й постійно турбує свідомість читача; «гра з мовчанням»; розростання символів.

У новелістиці Г. Джеймса дві лінії модернізації жанру. Перша — пов'язана зі змінами в зображенні характерів, у нехтуванні притаманного реалізму пояснення характерів соціальними обставинами. Спроба експлікувати те, що неможливо пояснити середовищем, обставинами, соціальним станом (новели «Віттар мертвих», «У клітці», «Поворот гвинта», «Звір у джунглях»). Друга лінія модернізації пов'язана з ключовою для новелістичного жанру стратегією оповіді (відкритість, саморозростання образу, асоціативність оповіді). Г. Джеймс як яскравий новатор не лише щодо сучасної йому традиції (В. Ірвінг, Н. Готорн, Е. По, Марк Твен, О. Генрі), але й щодо новел свого раннього періоду творчості.

### **Джек Лондон — неоромантик**

Перші літературні спроби. Нарис «Тайфун поблизу японських берегів». Збірки: «Син Вовка» (1900), «Бог його батьків» (1901), «Діти морозу» (1902), «Чоловіча вірність» (1904), твори про тварин — повісті «Поклик предків» (1903), «Біле ікло» (1906). Ранні оповідання Джека Лондона: захоплення науково-природничими теоріями, зокрема теорією Г. Спенсера, а також теорією Ф. Ніцше про сильну особистість — «надлюдину». «Північні оповідання»: автобіографічні мотиви. «Анімалістичні» повісті: поетизація індивідуалізму.

Неоромантичні маркери творів Джека Лондона: екзотичне — поряд; апологія сильної особистості, міфологічний сценарій ініціації, структурно-семантичні елементи В. Проппа: свій / чужий простір, міфологема шляху, міфологема дому, заборона / умова, порушення заборони / нехтування умовою, помічники / чарівники, шкідники, сценарії двобою, протистояння, спротиву, герой / псевдогерой, мотиви пошуку, втечі, очікування, за/(роз)гадки тощо.

Роман «Мартін Іден»: автобіографічні мотиви.

Романтична патріархальна утопія в романах «Місячна долина» (1913) та «Маленька пані великого дому» (1916); захоплення містичними теоріями про подорожі безсмертної людської душі в часі (роман «Міжзоряний мандрівник», 1915); песимістична соціальна утопія «Багряна чума»; пригодницькі романи «Бунт на Ельсінорі» (1914) і (виданий уже посмертно) «Серця трьох» (1924). Розчарування в реалістичному методі та в соціалістичних теоріях.

### ***Т. Драйзер: реалістичні та натуралістичні тенденції творчості***

Журналістика. Нариси та статті. Роман «Сестра Керрі» (1900): тяглість реалістичних традицій письменників Америки кінця ХІХ століття. Монументальна «Трилогія бажання». Роман «Американська трагедія». Особливості художньої манери Драйзера-натураліста. Соціальні та психологічні теми. Переміщення суспільних тем у площини індивідуальної психіки. Нариси та оповідання. Збірки «Звільнення» (1918) та «Ланцюги»: психологічні та сексуальні мотиви. П'єси «Рука гончара» (1919) та «П'єси природні та надприродні» (1916). Книга «Картина великого міста» (1923). «Heу Rub-A-Dub-Dub» (1919) — збірка статей Т. Драйзера («Американський фінансист»). Том віршів Т. Драйзера «Настрої», близьких за формою до «Листя трави» В. Вітмена, «Книга про себе», «Канікули» (1916) та «Сорокарічний мандрівник» (1913). «Галерея жінок» (1928) — біографічні нариси Т. Драйзера.

## ***Література***

1. Гальчук О.В. Міфопоетика як модус метатексту англійського неоромантизму / О.В. Гальчук // Мова і культура. — 2016. — Вип. 18. — Т. V(180). — С. 12–18.

2. Стріха М.В. Кіплінг реальний і вигаданий / М.В. Стріха // Всесвіт. — 1989. — № 5. — С. 81–86.

3. Ткачук О. Україна в ранній критиці, епістолярії та мемуаристиці Джозефа Конрада / О. Ткачук // Київські полоністичні студії : наукове видання. — 2015. — Т. 26. — С. 481–489.

4. Пригодій С.М. Фронтирний неоромантизм у літературі США: Різноманітність / С.М. Пригодій. — К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2010. — 230 с.

5. Павличко С.Д. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті / С.Д. Павличко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 559 с.

## Література Німеччини та Австрії межі століть. Неоромантизм та етноміфологізм драматургії Г. Гауптмана. Література Скандинавії епохи порубіжжя. Драматургія А. Стріндберга та Г. Ібсена. Творчість норвезького «співця кохання» Кнута Гамсуна

**Основні поняття:** амбівалентність персонажів, драма як рід і жанр літератури, зовнішня і внутрішня дія, ібсенізм, інтелектуально-аналітична драма, конфлікт, пантеїзм, підтекст, розгортання дії в замкненому хронотопі, етноміфологізм, неоромантизм.

### Г. Гауптман: унікальність драматургічного мислення

Проза Г. Гауптмана. Перші твори — новели «Масниця» та «Залізничний сторож Тіль»: елементи натуралізму. «Перед світанням», «Свято замирення» (1889) — історія розпаду буржуазно-інтелігентської родини. «Самотні» (1890). «Ткачі». «Потоплений дзвін» (1896) як перехід до символізму. Реалістичні драми — «Візник Геншель» (1898), «Роза Бернд» (1903) тощо. Романи «Юродивий у Христі Емануель Квінт» (1910), роман «Атлантида» (1912). Автобіографічні мотиви.

Драматургія Г. Гауптмана. Художній метод. Коло тем. П'єса «Перед сходом сонця»: прагнення поєднати натуралістичний і реалістичний художні методи, а соціальні проблеми — з теорією спадковості. Жанр твору — «соціальна драма». Соціально-психологічні драми «Свято примирення» (1890) і «Самотні» (1891).

«Ткачі»: прийом багатоголосся. Сюжет — історичний: повстання сілезьких ткачів 1844 року. Головний персонаж — масовий, однак не безликий (семантика сильної позиції тексту — назви твору). Текстові паралелі з романом Е. Золя «Жерміналь».

Історична тематика Г. Гауптмана: драма «Флоріан Гейер» (1896). Віршована драма «Потоплений дзвін»: синтез неоромантизму й символізму, реалії німецької провінції й картини, породжені фантазією автора, фольклорні, міфологічні мотиви й елементи давніх німецьких християнських міфів, горизонтально-вертикальна координата тексту (долина — гори, верх — низ, земля — небо, людське — містичне, фантастичне). Етноміфологізм твору. Семантика символічного оксюмору назви драми.

Естетика Г. Гауптмана: наближення до романтичних принципів В. Гюго, до його уявлень про гротеск, необхідність поєднання в одному персонажеві високого й низького. Тема художника й мистецтва. «Бідний Генріх», «Пацюки»: різноманіття поетичних засобів і художніх прийомів. Символіка. Образ сонця як лейтмотив та символ. Гауптманівські алюзії у творчості українських письменників.

**Скандинавська література.** Особливості: моральний максималізм героїв, масштабність художніх новацій, увага до персонажа в його кризовому стані, до його морально-філософських пошуків, глибокий психологізм, часовий збіг зміцнення реалізму з виникненням і розвитком нереалістичних течій (натуралізм, символізм, імпресіонізм, неоромантизм); переплетіння у творчості одного автора й в одному творі елементів реалістичного та нереалістичного художніх методів.

«Рух прориву»: «сімдесятники» та «вісімдесятники». Г. Брандес, С. К'еркегор, Е.П. Якобсен. Елементи натуралізму, імпресіонізму, символізму, неоромантизму та експресіонізму. М. Андерсен-Нексьо як «живе втілення епохи».

Норвезька література. Новонорвезька народна мова — лансмола. А. Гарборг. Лансмола і риксмола. М.Б. Бьорнсон (1832–1910). Нобелівська премія.

Норвезький роман. Ю. Лі, А.Е. Гарборг. Роман «Селяни-студенти» (1883) як варіант «роману виховання».

**Г. Ібсен як драматург, практик і теоретик театрального мистецтва**

Філософська драма «Бранд» (1865). Проблематика протистояння, індивідуалізму й колективізму, егоцентризму, ідейного, релігійного фанатизму, відсутності емпатії. Ключові образи гори, стежки, сніжних кульок, хурделиці, книги. Ключові мотиви пошуку, шляху, втрати, набуття, покарання, спокути. Домінантний сценарій про-



тистояння. Міфологема жертви. Кредо Бранда — «Все або нічого» (руйнівний перфекціонізм, максималізм Бранда).

«Пер Гюнт» (1866): мотив подолання людиною «тролей» (внутрішніх страхів, пороків, комплексів). Етносимволіка. Фольклорно-казкова й романтична поетика. Авторська проєкція фаустівської теми. Компоненти художньої структури п'єси. Символи як лейтмотиви. Прийом повтору. Образи-паралелі: Інґрід — Сольвейґ — Дім — Батьківщина. Образи-міфологеми (Сольвейґ-сонце, клубки, світове дерево, спів, тролі, коло, шлях тощо). Міфологічний сценарій ініціації (мотиви випробувань, повернення додому, пошуку, втечі, розгадки, гомерівські алюзії тощо). Кредо Пер Гюнта — «Бути вдоволеним самим собою».

Естетична еволюція 1870–1880-х рр. — п'єси «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Привиди» (1881), «Ворог народу» (1882).

Драма «Ляльковий дім» — початок «сімейного циклу» п'єс Г. Ібсена. Основний художній принцип драматургії Г. Ібсена — інтелектуально-аналітична композиція. Мотив ляльковості на всіх рівнях тексту: багатовимірний мовний, образний, мотивний, структурно-композиційний, ідейно-тематичний рівні, рівень проблематики тексту й універсальних категорій. Інтертекстуальний аналіз драми (мотив маріонетковості в «статичному театрі» М. Метерлінка, античний театр).

Пізнi п'єси Ібсена: зміна естетичної парадигми.

### ***Кнут Гамсун: поєднання у творах імпресіонізму й натуралізму***

Особливості художньої прози. Психологічний роман «Голод» (1890): автобіографічні мотиви. Роль натуралістичних деталей (черевик, палець, кров, волосся тощо). Гастрономічний код роману. Взаємодія з реалізмом елементів натуралізму та імпресіонізму.

Тема кохання в психологічних романах «Містерії» (1892), «Пан» (1894), «Вікторія» (1898). Фантасмагорична структура «Містерії»: вставні новели й сновидіння, символіка. Повторюваність виражальних засобів і композиційних прийомів письменника.

Соціальні романи «Лікар Лյонге» (1892), «Новина» (1893). П'єси — трилогія «Біла воріт царства» (1895), «Гра життя» (1896) і «Вечірня зоря» (1898). В основі драми — історія духовної деградації вченого й філософа. Епічний роман «Соки землі» (1917). Нобелівська премія.

### **Шведська література. Поєднання літературних напрямів**

Г. Геерстам. Натуралістичні тенденції в романах «Голова медузи» (1895), «Комедія шлюбу» (1898). Поетика шведського натуралізму. Розвиток символістської та неоромантичної тенденцій: поезія В. фон Гейденстама, Г. Фрьодінга, О. Левертіна, Е.А. Карлфельдта. Реалістичні та неоромантичні тенденції у творчості С. Лагерлеф. Нобелівська премія.

### **А. Стріндберг: унікальність художнього методу**

Історичні драми «Местер Улуф» (1872), «Сага про Фолькунгів», «Густав Васа», «Ерік XIV» (усі — 1899 рік), «Енгельбрехт» (1901), «Крістіна» (1903). Шекспірівська традиція масштабного погляду на дійсність.

Роман «Червона кімната» (1879) (підзаголовок: «Нариси з життя художників і літераторів»). Ф. Кафка й А. Стріндберг. Поліфонічність звучання роману.

Теоретичні праці-маніфести. Статті «Про сучасну драму і сучасний театр», «Натуралістична драма». Подолання традиційної техніки композиції, «три форми драматичного мистецтва — монолог, пантоміма і балет». Діалог: відсутність симетрії, приблизність. Декорації: «прийоми асиметрії, розірваності», «імпресіоністичного живопису». П'єси «Батько» і «Фрекен Жулі» («Фрекен Юлія»). Антифеміністичні мотиви. Символіка образів. Органічний сплав натуралізму й реалізму. Авторська концепція синтетичного театру.

Філософські драми («Шлях до Дамаска», 1898–1904; «Танець смерті», 1901) та камерні драми («Соната приви́дів», «Буря», 1907). Створення в Стокгольмі Інтимного театру. Резонанс творчості А. Стріндберга в Україні.

### **Література**

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під заг. ред. Р. Семківа / Г. Блум. — К. : Факт, 2007. — 720 с.
2. Блок А. От Ибсена к Стриндбергу // Собр. соч. в 8-ми т. — Т. 5. — М., 1962. — С. 455–463.
3. Волощук Є.В. Чарівна флейта Модерну: духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: монографія / Є.В. Волощук. — К. : ВД Дмитра Бураго, 2008. — 528 с.

4. Затонский Д.В. Австрийский литературный феномен: [Литературная критика] / Д.В. Затонский // Вопросы литературы. — 1983. — № 2. — С. 45–90.

5. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. — Харьков : Фолио, 2000. — 256 с.

6. Шахова К.О. П'ять німецьких лауреатів Нобелівської премії з літератури: Г. Гауптман, Т. Манн, Г. Гессе, Г. Белль, Г. Грасс: посібник / К.О. Шахова. — К. : Юніверс, 2001.

## **Російська література порубіжжя. «Срібна доба» російської поезії. Філософсько-естетичні концепції російського символізму, акмеїзму, футуризму, імажинізму**

**Основні поняття:** авангардизм, акмеїзм, егофутуризм, імажинізм, кубофутуризм, модернізм, символізм, футуризм.

### ***Розквіт релігійно-філософської думки в Росії на межі XIX–XX ст.***

Нова філософія як критична реакція на позитивізм другої половини XIX ст. з його раціональним ставленням до життя як до факту буття виключно матеріального. Нова російська філософія — ідеалістична, синтезує досвід науки, філософії та релігії. М. Федоров, М. Бердяєв, П. Флоренський, М. Лоський, С. Франк, В. Соловйов. Філософські ідеї та художні образи В. Соловйова — витоки російського поетичного символізму. Чотири покоління поетів. Російська поезія «срібної доби» як певне підбиття підсумків двохсотрічного розвитку нової російської поезії.

Три літературні напрями і течії: символізм, акмеїзм, футуризм. Окреме місце в російському поетичному модернізмі початку XX ст. — так звані нові селянські поети (М. Клюєв), а також поети, творчість яких не можна зіставити з певним художнім напрямом (М. Цветаєва, Б. Пастернак).

### ***Символізм як початок «срібної доби» російської поезії***

Протиставлення естетичних принципів та поетики символізму реалізму й натуралізму. Незацікавленість символістів у відтворенні реальної дійсності, конкретного та предметного світу, у натуралістичному зображенні фактів повсякдення. Відірваність

митців-символістів від реальності як основна перевага над представниками інших літературно-мистецьких напрямів. Символ як фундамент усього напрямку. Символ допомагає митцеві відшукати «відповідності» між явищами, між реальним і втаємниченим світами.

Літературні гуртки в Москві та Петербурзі: зацікавленість філософією А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, творчістю європейських (здебільшого французьких) символістів. Об'єднання гуртків. Видавництво «Скорпіон». Старші (Д. Мережковський, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб та ін.) та молодші (А. Бєлий, О. Блок, В. Іванов та ін.) символісти. Ідейне підґрунтя старших символістів — програма французького символізму, здобутки російської ідеалістичної філософії; орієнтація молодших символістів на філософські пошуки російської ідеалістичної думки й традиції національної поезії: В. Жуковського, Ф. Тютчева та А. Фета.

Естетичні принципи символістів: творчість як теурґія (жрецтво), вірші як ритуально-магічний текст, заклинання; складна гра асоціацій; мелодика та звукопис. Традиції символізму, на яких зросли (сприймаючи їх або відштовхуючись від них) інші літературні напрями російської поезії початку XX ст. (насамперед акмеїзм і футуризм).

### *Акмеїзм («адамізм», «кларизм»)*

М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Городецький, Г. Іванов, М. Зенкевич, Г. Нарбут і ті, хто «співчував»: М. Кузьмін, Б. Садовський та ін. «Поетична академія» В. Іванова. Спілка «Цех поетів». Несприйняття акмеїстами надмірного ірраціоналізму й містицизму символізму, хоча усвідомлення його «батьківства». Протиставлення «тваринної» природності акмеїзму символістській «неврастенії» (М. Гумільов).

Поетика акмеїзму: відображення земного, конкретного, предметного й зрозумілого світу, з його формами, обрисами, барвами й пахощами; визначеність і конкретність слова; увага до предметних, зримих деталей, що не лише акцентують абстрагований зміст образу, а й наочно окреслюють його матеріальні, явні ознаки, які свідомо висуваються в центр сприйняття й поетизуються. Акмеїзм як «туга за світовою культурою» (О. Мандельштам). Інтертекст акмеїстів: античність і Середньовіччя (О. Мандельштам), слов'янська міфологія (С. Городецький), українська культура та побут (В. Нарбут), екзо-

тика Китаю та Африки (М. Гумільов). Історико-культурні, релігійні, літературні ремінісценції як одна з ключових ознак акмеїстської поезії. Предметність, наочність, конкретика образів з різних пластів культури.

### **Футуризм**

Перший маніфест футуризму (автор — італійський поет Ф.Т. Марінетті, надруковано в 1909 році в паризькій газеті «Фігаро»). Футуристська естетика: атрадиційність, відмова від художньої спадщини, протиставлення старій культурі нової антикультури, спроба оновити мистецтво, літературні форми. Мовне новаторство: цілковите нехтування синтаксисом і пунктуацією, скасування прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі.

Російський футуризм. «Пролог егофутуризму» (1911) Ігоря Северяніна та збірка «Ляпас суспільному смаку» (1913) поетів-кубофутуристів. Обумовленість появи футуризму в Росії кризою російського символізму й бажанням молодих, радикально налаштованих поетів відмежуватися від акмеїзму (символістів футуристи зневажливо називали «символятиною», акмеїстів — «зграєю Адамів»). Російські футуристи, як і італійські, знищують «кордони між мистецтвом і життям, між образом і побутом», орієнтуються на мову вулиці, на рекламу, міський фольклор і плакат.

Чотири угруповання футуристів у Росії: «Гілея», або кубофутуристи, — Велимир Хлебников, Д. і М. Бурлюки, В. Маяковський, В. Каменський, О. Гуро, О. Кручоних, Б. Лівшиць; «Асоціація егофутуристів» — Ігор Северянін, І. Ігнат'єв, К. Олімпов, В. Гнедов; «Мезонін поезії» — В. Шершеневич, Р. Івнєв, С. Трет'яков, Б. Лаврен'єв; «Центрифуга» — С. Бобров, Б. Пастернак, М. Асеев, Божидар. Обличчя російського футуризму визначали поети-кубофутуристи — найбільш радикальна й продуктивна група (назва запозичена від так званих художників-кубістів, що намагалися епатувати глядача, розкладаючи зображуване на найпростіші геометричні фігури — куби, лінії, циліндри, прямокутники тощо). Ототожнення діяльності кубофутуристів, або «будетлян» («провісників майбутнього»), як називав їх Велимир Хлебников, з рухом футуристів у цілому в Росії. Оголошення «будетлянами» (як і митцями групи Марінетті) війни традиції: у програмному маніфесті «Ляпас суспільному смаку» — вимога «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого... з пароплава

сучасності»; минуле — затісне («Академія та Пушкін не зрозуміліші за ієрогліфи»), проголошення кубофутуристів «обличчям нашого часу». Нові принципи творчості: нехтування правописом, пунктуацією, «розхитування» синтаксису; нові типи рим (фонетична рима); нові ритми («Ми припинили шукати розміри в підручниках — кожний рух народжує поетові новий вільний ритм»); експериментування в царині віршової графіки (фігурні вірші, візуальна поезія, автографічна книга); «словотворчість і словоновації» без обмежень; один із головних принципів футуристів — «власне слово».

Ремінісценція в художньому творі як відгомін мотивів, образів, деталей тощо з відомого твору іншого автора. «Зарозуміла мова» (Велимир Хлебников) як «майбутня світова мова в зародку, що здатна об'єднати людей». Основні принципи «зарозумілої мови» – у поезиї російських футуристів, зокрема Олексія Кручоних та Велимира Хлебникова.

### Література

1. Вишницька Ю.В. Урбаністична поезія Михайля Семенка та Давида Бурлюка: компаративний аспект словотвірної семантики / Ю.В. Вишницька, М.М. к. Гусизаде // Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес. — 2015. — № 1. — С. 84–97.

2. Казарин В. Ахматова. Данте. Крым. (К постановке проблемы) / В. Казарин // Султанівські читання : збірник статей. — 2016. — Вип. 5. — С. 72–88.

3. Лаврова Е.Л. Андрогинная природа любви в художественном мире Марины Цветаевой / Е.Л. Лаврова // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвузівський збірник наукових статей. — Бердянськ : Вид-во БДПУ, 2013. — Вип. 27. — Ч. 4. — С. 70–82.

4. Михайлова Т.М. Василь Стус та Борис Пастернак: особливості поезики та світосприйняття (на матеріалі віршів про музику) / Т.М. Михайлова // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : збірник наукових праць. — К. : Вид-во КНУ ім. Т. Шевченка, 2014. — Вип. 24. — С. 342–347.

5. Мишур Т.Л. Рецепция ренессансной культуры в творчестве М.И. Цветаевой / Т.Л. Мишур // Від бароко до постмодернізму : збірник наукових праць. — Дніпропетровськ : Вид-во ДНУ ім. О. Гончара, 2014. — Вип. 18. — С. 82–88.

# КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ НАРИСИ ДОБИ

## МИСТЕЦТВО МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Стиль *модерн* у всіх своїх номінаціях — *Art Nouveau* (Франція), *Jugendstil* (Німеччина), *Sezessions stil* (Австрія, Чехія, Польща), *Modernismo* (Іспанія), *Stile Liberti* (Італія), *Modern Style* (Англія), *Модерн* (Росія) — сформувався на межі ХІХ — початку ХХ століть.

### Символізм у живописі

Символізм як напрям в образотворчому мистецтві формувався одночасно із символізмом у літературі 60–70-х рр. ХІХ століття, у добу «fin de siecle» (М. Нордау), або декадансу. Але, на відміну від літератури, символізм у живописі не мав визначального значення. Єдине, що їх поєднувало, — це прагнення досягти ідеалу Краси, яка перетворювалася на предмет обожнювання. Предтечами символізму в живописі вважаються **П. Пюві де Шаванн** і **Г. Моро**.

Художники-символісти захоплювалися літературою, міфологічно-легендарними та біблійними історіями. У сюжетах їхніх картин, замість реальних персонажів, були фантастичні істоти, зміст був навмисно багатозначним і зашифрованим, образи — гіперболізовано екстатичними, наділеними міфологічним, містичним, езотеричним смислом. Найбільш популярними темами були релігія та окультизм, зображення почуттів, емоцій, гріха, хвороби, смерті.

**Французька школа символізму** вирізнялася тяжінням до синтезму та декадансу. Представники: **П. Пюві де Шаванн**, **Г. Моро**, **О. Редон**, **А. Фантен-Латур**, **Е. Сонрель**, **Е. Бернар**, **Е. Максенс**. У композиціях **П'єра Пюві де Шаванна** (1824–1898) пейзаж і фігури людей відігравали однаково важливу роль, взаємодоповнюючи одне одного й складаючи цілісне враження. Серед відомих його робіт — «**Массилія, грецька колонія**» (1869), «**Надія**» (1871), «**Молитва святої Женев'єви**» (1876). Найкращою своєю картиною митець вважав «**Дівчата біля моря**» (1879), що є живописною алегорією гармонії людини й природи. Невибagliвий сюжет перетворюється на символічну композицію: усі фігури на полотні написано з дивовижною майстерністю, поєднання сірих і блакитних кольорів надає інтимній сцені «глибокого дихання» монументального розпису.



П. Пюві де Шаванн. Дівчата біля моря. 1879 р.

декадентства й богошування. Художникам-символістам були властиві емоційність, багатоплановість, підвищена увага до проблем релігії та духовності, неміфологізація мистецтва, синтетичність творчості, перетворення живопису на спосіб нового пізнання глибинної суті внутрішнього світу, об'єктів та явищ.



М.О. Врубель. Демон, що сидить. 1890 р.

**Гюстав Моро** (1826–1898) у своїй творчості опрацював біблійні й міфологічні сюжети, у центрі яких були відомі жіночі образи: «*Європа і бик*» (1869), «*Саломея*» (1876), «*Єлена біля мурів Трої*» (1880), «*Орфей на могилі Евридіки*» (1890) тощо. Жінки в нього поставали як привиди у гарному, спокусливому вбранні, осяяному коштовним камінням.

**Російський символізм** найбільш виразно був репрезентований митцями «срібної доби», такими як: **М. Врубель**, **М. Нестеров**, **К. Сомов**, **М. Реріх**, **М. Гущин**. Сутність цього мистецтва була пов'язана з ідеями

Найбільш яскраво це простежується у творчості **Михайла Врубеля** (1856–1910), художника, графіка, скульптора. Одна з його відомих картин — «*Демон, що сидить*» — експонувалася на двох тематичних виставках російських символістів. Глом для картини слугує розпечено-пурпурне небо. За спиною Демона розквітають невідомі кристалічні квіти різноманітних темних кольорів. Важкі м'язи оголеного торса героя напружені, стиснуті



пальці рук видають пронизливу тугу. Замислений погляд, грізні чорні лінії брів на смаглявому обличчі — усе характеризує поєднання величі й безсилля Демона, що доповнюється мерехтливою красою пейзажу.

Інші відомі картини — *«Богоматір з Немовлям»* (1885), *«Принцеса Мрія»* (1896), *«Демон, що летить»* (1899), *«Царівна Либідь»* (1900), *«Демон повалений»* (1901–1902).

Художник **М. Нестеров** (1862–1942) працював здебільшого в жанрах історичного, релігійного живопису: *«Пустельник»* (1888–1889), *«Видіння отрока Варфоломія»* (1889–1890), *«Великий постриг»* (1898), *«Преподобний Сергій Радонезький»* (1899), *«Мовчання»* (1903), *«Філософи»* (1917) тощо.

Серед численних творчих угруповань («Союз російських художників», «Блакитна троянда», «Бубновий валет» тощо) найбільш впливовим був «Світ мистецтва», заснований в 1890 р. художником О. Бенуа та театральним діячем С. Дягілевім. Представники — М. Врубель, М. Реріх, І. Білібін, К. Сомов, В. Серов, В. Борисов-Мусатов, М. Чюрльоніс, Л. Бакст, К. Петров-Водкін та ін.

Відомі картини — *«Гобелен»* (1901), *«Водойма»* (1902) **В. Борисова-Мусатова**; *«Прогулянка короля»* (1897), *«Парад за царювання Павла I»* (1907) **О. Бенуа**; *«Похоронна симфонія»* (1903), *«Створення світу»* (1906) **М. Чюрльоніса**; *«Древній жак»* (1908) **Л. Бакста**; *«Арлекін і смерть»* (1907), *«Синій птах»* (1918) **К. Сомова**; *«Сон»* (1910), *«Купання червоного коня»* (1912) **К. Петрова-Водкіна**; *«Змій Древній»*, *«Матір Світу»* (1924) **М. Реріха**.

### Група «Набі»

Назва творчої групи походить від давньоєврейського слова «наві», що означає «вісник», «пророк». Була створена в 1888–1889 рр. і проіснувала до 1905 р. У творчості художників «Набі» поєднувалися дві тенденції: з одного боку — символістські ідеї, поетизація дійсності, з іншого — декоративні риси, властиві модернізму. Першу, символіко-спірітуалістичну лінію (символізм на межі з містицизмом), представляли **М. Дені**, **П. Серюзьє**, **П. Рансон**; другу, більш спрямовану на реальність (мистецтво «інтимістів»), — **П. Боннар**, **Ж.Е. Вюйяр**. Найбільш послідовно символістська лінія в групі «Набі» представлена у творчості **Моріса Дені** (1870–1943). Він — автор маніфесту

«Набі», був відомий як художник, сценограф, графік, ілюстратор, теоретик мистецтва, автор монументальних робіт у галузі як релігійної архітектури (церкви в Парижі, Венсені, Женеві), так і світської (будинок Шоссона, Пти-Пале, театр на Єлісейських Полях).

Найбільш відома робота художника в стилі модерн — «*Драбина в листі*» (1892), монументальне панно, створене для приватної садиби мецената Г. Лероля. На картині зображено сходження



М. Дені. Драбина в листі. 1892 р.

вгору, до небесних садів. Художник чотири рази повторює одну й ту саму модель, вписуючи фігуру жінки в довгій сукні у візерунок листя дерева. На картині простежується умовне обмеження колоративного діапазону, орнаментальне потрактування листя, складок спідниць. Поєднання різних тонів жовтого й зеленого посилює декоративне звучання композиції в цілому.

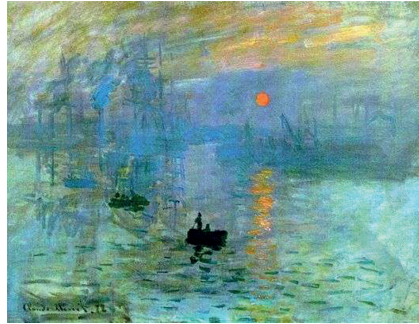
Серед інших відомих робіт художників групи — «*Наречена. Потрійний портрет Марти*» (1892), «*Музи*» (1893) М. Дені; «*Талісман*» (1888) П. Серюзьє; «*Сутінки, або Партія в крокет*» (1892) П. Боннара; «*Вальс*» (1893), «*Перехожі*» (1895) Ф. Валлоттона; «*Мізія за фортеп'яно*» (1898) Ж.Е. Вюйяра.

### Імпресіонізм у живописі

Імпресіонізм у живописі репрезентує плеяду талановитих художників: К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, А. Сіслей, К. Піссарро, К. Коровін та ін. На перший погляд їхня художня манера здавалася недбалою: складалося враження, що митці прагнули якнайшвидше перенести на полотно власні емоції. Один із перших критиків імпресіоністів Л. Леруа у фельетоні назвав їхню виставку в Салоні Знедолених “L'Exposition des impressionnistes” («Виставка вражених»).

Назву митецькій групі дала картина одного із засновників імпресіонізму **Клода Моне** (1840–1926) *«Враження. Схід сонця»*.

Картину було написано в Гаврському порту, місті дитинства художника. На передньому плані зображено море в синьо-зелених тонах, на якому видніються темні контури двох рибальських човнів. Усі кольори тьмяні, приглушені. Темні мазки



К. Моне. Враження. Схід сонця. 1872 р.

пензля навколо цих човнів передають глибину моря. Єдина яскрава пляма — жовтогарячий диск сонця, розлитий у відображенні неспокійної морської води. На задньому плані в сіро-блакитних тонах зображено реалії портового життя: силуети вітрильних суден, краєвид поблизу причалу, димових труб.

До відомих картин імпресіоністів належать *«Осінь на Сені в Аржантеї»* (1873), *«Копиці сіна в Живерні»* (1884), *«Тополі в Живерні»* (1887), *«Водяні лілії, вечірній ефект»* (1897–1899) К. Моне; *«Музика в Тюїльтрі»* (1862), *«Сніданок на траві»*, *«Олімпія»* (1863), *«Читання»* (1873) Е. Мане; *«Жабник»* (1869), *«Перевернута парасолька»* (1872), *«Танцівниця»* (1874), *«Портрет Жанни Самарі»* (1877), *«Дві дівчини, що читають в саду»* (1890) О. Ренуара; *«У човні»* (1888), *«Геммерфест. Північне сяйво»* (1894–1895), *«Парерові ліхтарі»* (1895–1898) К. Коровіна.

Головна мета імпресіоністів — «спіймати мить», відтворити своє враження, передати зображення мінливості, плінності явищ. Працюючи на пленері й на міських вулицях, художники використовували особливу палітру кольорів, що дозволяла передавати гру освітлення й надавати різного вигляду одному й тому самому предмету в різний час доби, при різних погодних умовах тощо. Як зауважив французький історик мистецтва та письменник А. Канвейлер, «новий світ народився тоді, коли імпресіоністи його написали».

Наприкінці XIX ст. на зміну імпресіонізму в образотворчому мистецтві приходять стиль модерн. Одним із його різновидів є *постімпресіонізм*, представниками якого є П. Сезанн, В. ван Гог, П. Гоген. Уже у творчості П. Сезанна спостерігається відхід від ім-

пресіоністського бачення природи й простору. Митець вважав, що потрібно не фіксувати враження від миттєвостей, а глибоко вивчати їхні загальні властивості, досліджувати монументальний характер



П. Сезанн. Натюрморт із драпуванням. 1895 р.

форм і кольорів, що складає враження цілності й стабільності цього матеріального світу. Для створення об'єму художник використовує властивий для імпресіоністів чистий колір, але застосовує його по-своєму: послідовно розміщує жовті, помаранчеві, червоні, фіолетові мазки так, що це стає концентрацією живописної матерії.

Поля Гогена (1848–1903) вважають лідером *неопримітивістів*, оскільки в пошуках нового художнього синтезу він вважав за необхідне повернення людини до гармонійного злиття з природою, щоб доторкнутися до стародавніх архаїчних культур Сходу. З 1891 р. він пориває з цивілізованим європейським світом і від'їжджає на острів Таїті, згодом — на Маркізькі острови, щоб відтворити природний світ тубільців у поєднанні з місцевою міфологією.



П. Гоген. Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо? 1897–1898 рр.

усього світу. За основу живопису він брав малюнок, колір і контрасти.

На картині Поля Сезанна (1839–1906) «Натюрморт із драпуванням» зображено білий глечик, розписаний квітами, яблука й апельсини на двох тарілках, зім'яті світла скатертина з рослинним орнаментом і напівпрозора серветка. У картині спостерігається рівновага

і напівпрозора серветка. У картині спостерігається рівновага

Картину «*Звідки ми прийшли? Хто ми? Куди ми йдемо?*» П. Гоген радив читати справа наліво, тому що три основні групи фігур ілюструють відповіді на ці питання. Три жінки з дитиною символізують початок життя, середня група символізує зрілість, в останній групі увагу привертає стара жінка, яка, на думку художника, готується до смерті, а дивний білий птах біля її ніг символізує безглуздість будь-яких слів. Втіленням потойбічного світу є блакитний ідол на задньому плані картини.

## Фовізм

**Фовізм** як мистецький рух (від фр. *fauve* — «дикий») виник на початку ХХ століття, представлений творчістю **А. Матісса**, **А.Ш. Мангена**, **М. де Вламінка**, **К. ван Донгена**, **Ж. Руо**, **А. Марке**, **Р. Дюфі**, **О. Фріеза**, **Ж. Брака** та ін. Митці оголосили про своє існування на виставці 1905 р. в Парижі. Їхні картини створеного фантастичного світу вражали яскравими контрастними кольорами та емоційним забарвленням. Головна мета фовістів — підкреслити оригінальність, самодостатність творчості. Велике значення вони надавали колористиці, використовуючи яскраві, глибокі кольори, спрощені лінії, підкреслюючи свіжість і спонтанність виконання. «Фовізм, — писав найбільш відомий із митців **Анрі Матісс** (1869–1954), — був для мене випробуванням засобів. Розмістити поряд блакитний, червоний, зелений, поєднати їх експресивно й структурно. Це було не так результатом зваженого наміру, як породженням внутрішньої потреби». Картина «*Радість життя*» А. Матісса (1906) подає міфічне уявлення про світ «золотої доби», у якій персонажі почувуються вільними створіннями. Картина складається з відокремлених частин, які цілісно створюють закінчену композицію, втілюючи уявлення про утопічний ідеал гармонії людини та природи. Простежується вплив А. Ватто, Н. Пуссена, японських гра-



А. Матісс. Радість життя. 1905–1906 рр.

фавізму. Це було не так результатом зваженого наміру, як породженням внутрішньої потреби». Картина «*Радість життя*» А. Матісса (1906) подає міфічне уявлення про світ «золотої доби», у якій персонажі почувуються вільними створіннями. Картина складається з відокремлених частин, які цілісно створюють закінчену композицію, втілюючи уявлення про утопічний ідеал гармонії людини та природи. Простежується вплив А. Ватто, Н. Пуссена, японських гра-

вюр, персидських мініатюр та орієнталістських зображень гаремів XIX ст.

Попри нетривале трирічне існування (до 1908 р.), фовізм як перший специфічний мистецький рух XX століття став певним містком між європейським мистецтвом початку століття і мистецтвом Першої світової війни.

У XX столітті з'являється інший стиль — **авангард**. На думку російського філософа В. П. Руднева, «модернізм народжує нове винятково у царині художньої форми, у царині художнього синтаксису і семантики, не зачіпаючи царини прагматики. Модерністам притаманна серйозна, поглиблена робота з формою, вільної від метушні, зовнішніх ефектів, популістських або епатажних акцій... Авангард неможливий без сварок, епатажу... Ось авангардисти. Агресивний, із громовим голосом атлет Маяковський, так само атлетичний, який “собаку з'їв” на різноманітних скандалах Луїс Бунюель; самозакоханий до параної розважливий Сальвадор Далі» (Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. Москва : Аграф, 1997. С. 12–14).

Один із відомих авангардистів — **абстракціоністів** — художник **Василь Кандінський** (1866–1944), упродовж багатьох років перебував під впливом німецького експресіонізму, головним лейтмотивом якого був жах перед майбутніми природними й соціальними катастрофами. Його роботам властиве нагромадження кольорових плям довільної конструкції, уламків кривих ліній, що підпорядковуються певному нечіткому ритму. Показова щодо цього його картина «**Перша абстрактна акварель**» (1910).



В. Кандінський. Перша абстрактна акварель. 1910 р.

Картина подається як графічний аркуш невеликого формату, зміст якого нагадує експромт. Для його створення автор використав акварель, туш та олівець. Біле тло можна трактувати як безмовність. Кандінський тлумачив цей колір як виразник мовчання. Червоний колір означав рух і спокій, а також чоловічу

силу, синій — виступав як уособлення таємниці й навіть містики. Жовтий колір можна потрактувати як символ землі, чорний — як знак Апокаліпсису (згасле сонце), зелений — виразник байдужості.

Найвідоміші твори художників-абстракціоністів: «*Композиція*» (1913), «*Жовто-червоно-синій*» (1925) **В. Кандінського**; «*Я і село*» (1911), «*Автопортрет із сімома пальцями*» (1912–1913), «*Над містом*» (1918) **М. Шагала**; «*Чорний квадрат на білому тлі*» (1915), «*Біле і чорне*» (1916) **К. Малевича**; «*Пляж. Червоно-синій промізм*» (1911), «*Голова бика*» (1913), «*Nocturne*» (1914) **М. Ларіонова**.

## Кубізм

**Кубізм** як різновид абстракціонізму і мистецька течія виник і набув поширення в перші десятиліття ХХ століття. Керуючись настановою П. Сезанна про те, щоб «трактувати форми природи як форми циліндра, сфери, конусу», художники **П. Пікассо**, **Ж. Брак**, **Ж. Метценже**, **А. Глез**, **Ф. Леже**, **Р. Делоне**, **М. Дюшан** та ін. створили нове мистецтво на зразок «альянсу магії і математики». Вперше роботи кубістів були представлені на виставці в Салоні Незалежних у 1908 р. Згодом, у 1911 р., відбулася вже групова виставка кубістів, яка стала справжньою сенсацією. Особливих успіхів досягли Ж. Брак і П. Пікассо, які впродовж семирічної співпраці досліджували й відтворювали техніку ілюзійного зображення. Їхні картини можна було впізнати за формами: тарілки, склянки, фрукти, музичні інструменти, гральні карти, цифри, літери алфавіту. У 1912–1914 рр. митці почали вмонтовувати словесні цитати в асамбляжі й колажі, що поклало початок періоду «синтетичного кубізму». Було винайдено техніку колажу, коли в картинах почали використовувати лакові фарби замість масляних, наклеювати на полотно шматки клейонки, наносити малюнок на наклеєні частини шпалер, поєднуючи різні матеріали: смужки кольорового паперу з додаванням клейонки, скла, тирси тощо.

Одна з відомих картин **Пабло Пікассо** (1881–1973) — «*Авіньйонські дівчата*». Простежується вплив асирійських рельєфів, африканських масок. Від фігур з їхніми мертвими вивернутими головами, посадженими на теракотові та рожеві тіла, віє жахіттям дикунських ритуалів. П. Пікассо відмовляється від ілюзорного ефекту живопису, який створювався за допомогою перспективи, гри світла



П. Пікассо. Авіньйонські дівчата. 1907 р.

**Ж. Брака;** «*Ейфелева вежа*» (1910), «*Марсове поле: Червона вежа*» (1911–923), «*Симультанні вікна*» (1912) Р. Делоне та ін.

й тині, фактури, і запроваджує принцип мозаїки або вітражу, передаючи три виміри на площині, що не порушують її зорового відчуття. Мета художників-кубістів — навчити шокованого глядача розглядати форму як складник, елемент предмета.

Інші відомі роботи кубістів: «*Жінка, що сидить*» (1909), «*Гітара і скрипка*» (1912) П. Пікассо; «*Будинок в Естаці*» (1908), «*Гавань у Нормандії*», «*Склянка на столі*» (1909)

### Дадаїзм

Дадаїзм як мистецька течія виник у Цюриху в 1916 р. в емігрантському осередку інтернаціональної богемі, яка збиралася в артистичному клубі «Кабаре Вольтера». Крім відкривачів клубу, німецьких письменників Х. Болла й Р. Гюльзенбека, французьких письменників А. Бретона, Л. Арагона, П. Елюара, до літературно-мистецького гуртка входили німецький поет, скульптор **Г. Арп**, французькі художники **М. Дюшан**, **Ф. Пікабія**, американський художник **Ман Рей** та ін. Особливої програми в угруповання не було, лише прагнення висміяти поклоніння канонічним цінностям і намагання вразити глядачів несподіваними об'єктами мистецтва. Так, М. Дюшан домалював вуса «Монні Лізі» Леонардо да Вінчі. На виставці в Кельні, щоб потрапити до залу, відвідувачі проходили через чоловічий туалет при кав'ярні. Серед експонатів демонструвався об'єкт М. Ернста з прикріпленою до нього сокирою, і всім, хто хотів відчути рубку лісу, пропонувалося вдарити по ньому сокирою. Справжньою сенсацією Першого міжнародного ярмарку Дада в Берліні (червень, 1920) став манекен німецького солдата в уніформі з головою свині.

Дадаїсти проголошували хаотичне свавілля творчості та примітивно-інфантильне ставлення до реальності. Г. Арп ство-



рював колажі за законами випадковості, наклеюючи кольорові шматочки паперу на великі аркуші. М. Дюшан, застосовуючи техніку реді-мейд, працював з об'єктами на кшталт пісуара, штопора, велосипедного колеса. У спільному колажі Г. Арпа й С. Тойбер-Арп застосовувалася машинка для різання паперу, адже, на їхню думку, ножиці «занадто полегшували життя руки».

Перші фотомонтажі почав створювати **Рауль Хаусман** (1886–1971). Цей процес він порівнював із працею робітників і, заперечуючи статус художника, називав себе «фотомонтером». Найбільш показовою його роботою є «Дух нашого часу» (1918), де в іронічному ключі охарактеризовано середньостатистичного члена суспільства. Замість голови в нього манекен капелюшника, як знак віри в те, що все можна виміряти механічним способом. До манекена прикріплено старе портмоне, лінійку, рулетку, кишеньковий годинник, шкатулку з колесом від друкарської машинки, телескопічну склянку. Ця робота (на кшталт 3D колажу) відображує розчарування митця в тогочасній Німеччині.

Відкриття й переконання дадаїстів згодом розвинуться у творчості концептуалістів.

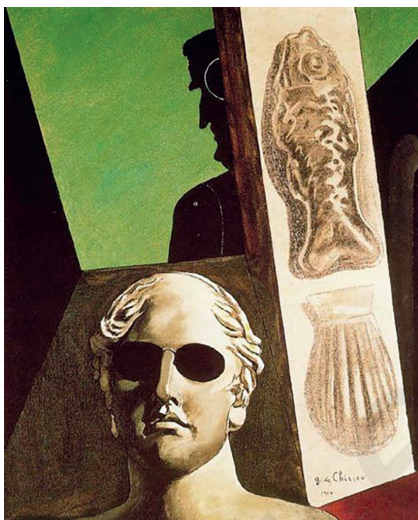
### Метафізичний живопис

Метафізичний живопис як нове явище в європейському мистецтві 1914–1920 рр. простежується у творчості **Джорджо де Кіріко** (1888–1978). На переконання художника, мистецтво не змінює дійсність, а створює метафізичну й метаісторичну реальність. На його картинах химерно поєднувалися фабричні труби, геометричні куби, манекени, мольберти з математичними



Р. Хаусман. Дух нашого часу. 1918 р.

графіками. Все переверталось догори дригом, вражало своїм алогізмом, одночасно оприявлювало новий таємний смисл цих несумісностей. У картинах де Кіріко з'являється «інший» простір, з дивними італійськими площами, кремезними музами, фантазмагоричними перспективами, химерними руїнами.



Д. де Кіріко. Портрет Г. Аполлінера. 1914 р.

Інші відомі роботи представників метафізичного живопису: «П'яцца д'Італія» (1913), «Пісня кохання» (1915), «Метафізичний інтер'єр з печивом» (1916), «Гектор і Андромаха» (1917) Д. де Кіріко; «Метафізичний натюрморт», «Натюрморт», «Метафізичний стиль життя» (1918) Д. Моранді; «Метафізична муза» (1917) К. Карра.

Метафізичні живописці, усвідомлюючи загрозу фашизму, шукали в мистецтві минулого впевненість, національну ідентичність, яка невдовзі дасть початок «новому порядку» в русі «Новеченто».

Де Кіріко є автором відомого портрета Гійома Аполлінера (1914). На полотні зображена антична статуя в сонцезахисних окулярах, а сам поет — тільки тінь профілю на стіні у формі мішені. Контурно окреслено виявилася саме та частина голови поета, у яку кілька років потому, під час війни, потрапить снаряд. Гра з масштабом, суміщення непоєднаних предметів на одному полотні, спотворення форми й ламана перспектива — ось основні риси творчої манери де Кіріко. Митець зазначав, що «нинішня європейська епоха несе в собі незліченні сліди попередніх цивілізацій та їх духовних відбитків і невідворотно народжує мистецтво, що віддзеркалює давні міфи». Згодом, уже в 1930-ті рр., де Кіріко створив ілюстрації до книги Г. Аполлінера «Каліграми».

## Експресіонізм у живописі

Термін *експресіонізм* уперше, у 1910 р., застосував чеський історик мистецтва А. Матейчик як «протилежність імпресіонізму». Він зазначав: «Експресіоніст перш за все прагне виразити себе». На відміну від кубістів, експресіоністи вбачали в сучасній їм урбанізованій цивілізації зло, що породжувало бездуховність. Тому вони, занурюючись у глибини людської психіки, акцентували увагу на станах відчаю, меланхолії, шукали смерть в основах життя (Е. Шіле), досліджували власні сновидіння (А. Кубін), зображували місцевість у певному хаотичному русі, нівелюючи різницю між об'єктом і суб'єктом (О. Кокошка). Найбільшого розвитку експресіонізм здобув у Німеччині, проте значний вплив його був і у Франції, Австрії, Польщі, німецькомовній Швейцарії.

Одне з відомих експресіоністських об'єднань — група «Міст», створена студентами архітектурного відділення Вищого технічного училища і Школи мистецтв у Дрездені (представники: Ф. Блейль, Е.Л. Кірхнер, Е. Хеккель, К. Шмідт-Ротлуф). Митці надихалися творчістю В. ван Гога, П. Гогена, Е. Мунка. Одна з відомих картин групи «Міст» — «*Берлін. Вулична сцена*» (1913) Е.Л. Кірхнера, що передає відчуття пригніченості й страху у ворожому, чужому світі сучасного міста, з його спотвореними фігурами та яскравими кольорами.

У 1911 р. відбулася виставка художників, представлена роботами французьких, німецьких і російських експресіоністів.

У 1911–1914 рр. існувала мюнхенська група «Синій вершник» (представники: В. Кандінський, Ф. Марк, О. Явленський, А. Маке, А. Кубін, М. Верьовкіна, Г. Мюнтер, П. Клее, М. Коган). Митців поєднувало зацікавлення середньовічним мистецтвом, примітивізм, різні прояви наївного художнього мислення.

Одним із перших експресіоністів був **Еміль Нольде** (1867–1956), німецько-данський художник, фотограф, графік, скульптор. У його творах експресіоністичне мислення поєднувалося з вишуканою витонченістю живописного бачення. Сміливе використання й поєднання яскравих кольорів, динаміка рухів, магія танцю — все це можна побачити на його картинах «*Діти, що дико танцюють*» (1909), «*Танці навколо золотого тельця*» (1910), «*Танець серед свічок*» (1912). Сюжет «Танців навколо золотого тельця» був запозичений зі Старого Заповіту. На картині чотири жіночі фігури звиваються



Е. Нольде. Танець навколо Золотого тельця. 1910 р.

*ця*) (1912) Е. Шіле; *«Жінка, що сидить»* (1907), *«Таверна»* (1909), *«Станція в Кенігштайні»* (1916) Е.Л. Кірхнера; *Розп'яття* (Голгофа) (1912) О. Кокошки; *«Велика яскрава вітрина»* (1912), *«Дама в зеленому жакеті»* (1913) А. Маке.

в шаленому танцювальному екстазі навколо золотого теляти — символу збагачення. Вражає почуття ритму, відверта пластика рухів, розпечені кольори образів. Домінує золотий колір, йому акомпанують бузковий, блакитний, синій, чорний, червоний. Кольори перемішуються й зливаються в нестримному танці напівоголених жінок.

Інші відомі роботи експресіоністів: *«Кардинал і черниця»*

## Сюрреалізм у живописі

У 20-х роках ХХ століття на зміну кубізму, футуризму й експресіонізму приходить **сюрреалізм**, який розглядав світ як нагромадження кошмарів. Спочатку цей напрям сформувався в літературі, але невдовзі розвинувся в живописі. Услід за популярним на той час психоаналізом сюрреалісти намагалися показати, що творча енергія — у несвідомому й виявляється в стані сну, гіпнозу, хворобливого марення, в автоматичних неконтрольованих діях. У своїх картинах митці-сюрреалісти поєднували звичайні, повсякденні образи з алюзіями та парадоксами зі сновидінь.

Найвідомішими представниками є **Сальвадор Далі, Рене Магріт, Жоан Міро, Макс Ернст, Пабло Пікассо.**

Картини сюрреалістів зазвичай попереджають: ми бачимо зовсім не те, що нам здається. Так, на полотні Р. Магрітта *«Віроломство образів»* (1929) зображена дуже достовірно люлька: тонкі лінії вигину, тіні й відблиски роблять цей предмет реалістичним, якби не підпис: *«Ceci n'est pas une pipe»*, що в перекладі з французької означає: *«Це не люлька»*. На здивування відвідувачів художник відповідав: *«А ви б могли набити цю люльку тютюном? Ні, це тільки уявлення, чи не так?»*

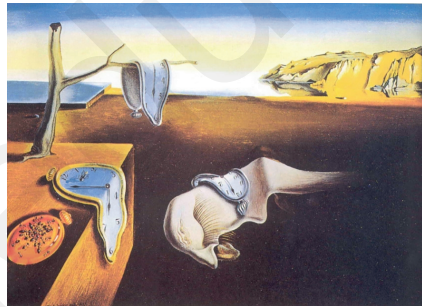
Отож, якби я написав на картині «Це люлька», то я б збрехав».

Не менш показові роботи **Сальвадора Далі** (1904–1989), митця, творчість якого зазнала впливу імпресіонізму, кубізму, але найбільше — сюрреалізму. Його картина *«Постійність пам'яті»* (*«М'які годинники»*) складається із символів: три розплавлені годинники — відмова від лінійного часу: минулого, теперішнього і майбутнього; тварина, що спить, на передньому плані — автопортрет у профіль; мурашки на помаранчевому годиннику — символ розпаду й гниття; скелі вдалині — натяк на рідну Каталонію. Складається враження поєднання сну з реальністю, дійсності й нашого уявлення про неї.

Інші відомі роботи сюрреалістів: *«Фальшиве дзеркало»* (1928) **Р. Магрітта**; *«Сон»*, *«Жінка з квіткою»* (1932), *«Герніка»* (1937) **П. Пікассо**; *«Слон Целебес»* (1921), *«Ангел домашнього вогнища або Триумф сюрреалізму»* (1937) **М. Ернста**; *«Похмура гра»* (1928), *«Загадка бажання»* (1929), *«Метаморфози Нарциса»*, *«Жирафа у вогні»* (1937) **С. Далі**.



Р. Магрітт. Віроломство образу. 1929 р.



С. Далі. Постійність пам'яті. 1931 р.

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Модернізм у музиці виникає на початку 90-х рр. XIX століття, пов'язаний він із творчістю таких композиторів, як Клод Дебюссі, Ерік Саті, Моріс Равель. Тяжіння до нового мистецтва, наближеність до живопису імпресіоністів — намагання передати суб'єктивне враження автора, використання несподіваних дисонансів, незвичних

тембрів — доводило спорідненість нового мистецтва з романтизмом. Великий вплив на молодих митців спричинив німецький композитор **Ріхард Вагнер** (1813–1883). На межі століть він став «власителем дум» європейської цивілізації.

У 1861 р. в статті «Ріхард Вагнер і “Тангейзер” в Парижі» поет Ш. Бодлер писав: «Енергія пристрасті в мистецтві Вагнера робить його сьогодні справжнім виразником природи сучасної людини». Його ранні опери «*Летючий голландець*», «*Тангейзер*», «*Лоенгрін*»,



vse.ee/bcuf

пізніше «*Трістан та Ізольда*» (1859), тетралогія «*Перстень Нібелунгів*» («*Золото Рейна*», 1854; «*Валькірія*», 1856; «*Зигфрід*», 1871; «*Смерть богів*», 1874), «*Парсіфаль*» (1882) для французьких митців були втіленням естетики символізму.

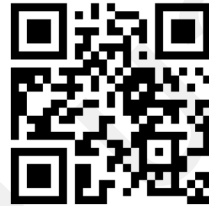
Ріхард Вагнер: <https://cutt.ly/yYhe92W>

Символізм, стверджуючи себе як мистецтво витончене та магичне, викликало подвійний потяг до Еросу і Танатосу, це естетика розпливчасто-неясного, що припускає різноманітність, невизначеність на рівні художніх засобів різних видів мистецтва. У цьому плані вагнерізм цілком належить символізму. Триумф «Парсіфалю» об'єднав у «Ревю вагнер'єн» середини 1880-х рр. всіх лідерів символізму: письменників Елеміра Буржа, Вільє де Ліль-Адана, Маларме, Верлена, Лафорга, Мореаса, Верхарна, В'єле-Гріффіна, Метерлінка; художників Фантен-Латура, Бланша, Ренуара; композиторів Шабріє, Шоссона, д'Енді, Дюка. Крім монументальності й специфіки звучання, «Парсіфаль» передавав у спадщину символізму особливу риторичну й тематичну. Опера в цілому сприймалася як символістський твір (літературність сюжету, образ героїні, «жінки-дитини» чи «фатальної жінки»), через спокус якого пройшли всі школи музики межі століть.

Композитор **Клод Дебюссі** (1862–1918) — яскравий представник імпресіонізму в музиці, його ідеолог і засновник. У 1890 р. митець тісно спілкується з поетами-символістами, велике враження на нього справило знайомство з музикою Е. Саті. У 1894 р. він пише симфонічну прелюдію «*Післяполуденний відпочинок фавна*» за еклогою С. Малларме, в якій проявилися характерні ознаки імпресіоністського мистецтва: хиткість настроїв, вишуканість, примхли-

вість мелодії, колористичність гармонії. У 1902 р. в Парижі відбулася прем'єра опери Дебюссі «*Пеллеас і Мелізанда*» на текст твору Метерлінка. Разом із загальним імпресіоністським забарвленням і символістською недомовленістю в опері проявляється тонкий психологізм. Символізм Дебюссі — це символізм вражень, напівтонів, сугестії, що суголосно з театром Метерлінка. Найвідоміші твори композитора: створений на замовлення Дягілева «*Ігри*», оркестрові твори «*Море*», «*Іберія*», «*Святий Себастьян*», «*Весняні хороводи*», «*Ноктюрни*» тощо.

Клод Дебюссі: <https://cutt.ly/jYheNr1>



На формування творчої манери композитора **Моріса Равеля** (1875–1937) великий вплив мала музика Е. Саті, іспанського піаніста Р. Віньєса і К. Дебюссі. Визнання отримує на початку ХХ ст. Найвідоміші твори — цикл для голосу з оркестром «*Шехерезада*» (1903); «*Іспанська раясодія*» (1907), в якій він майстерно використовує модальні мелодії; хореографічна поема «*Вальс*» (1906–1914); балет «*Дафніс і Хлоя*» (1912) на сюжет з олександрійської епохи з релігійно-естетичним синкретизмом; опера «*Дитя і чари*» (1920–1925); фортепіанна сюїта на згадку про загиблих товаришів на війні «*Гробниця Куперена*» (1917) і, звичайно, — знаменитий балет «*Болеро*» (1928).

Творчій манері Равеля були властиві витонченість звучання, насичена «бароковість», дивовижне почуття стилю, строгість, наближена до магії чистої поезії. Його творчість належить до неосимволізму, розквіт якого припав на період Першої світової війни.

Моріс Равель: <https://cutt.ly/MYhejkT>



[vse.ee/bcsw](https://vse.ee/bcsw)

Різноплановим був мистецький талант **Мікалоюса Чюрльоніса** (1875–1911), композитора, поета, художника, представника символізму, югендстилю, який стояв біля витоків європейського абстрактного модерну.

Він є автором близько 400 музичних п'єс, 300 картин, великої кількості літературних творів. У своїх творчих пошуках прагнув до синтезу мистецтв і пошуків аналогій музики і живопису. Найбільш це втілювалося в його роботах: «*Соната сонця*», «*Сона-*



vse.ee/bcsx

та весни» (1907), «Соната моря», «Соната зірок» (1908); в циклах «Створення світу» (1904–1906), «Казка королів», «Знаки Зодіаку», «Весна», «Зима» (1907), «Жемайські хрести» (1909).

Мікалоюс Чюрльоніс: <https://cutt.ly/DYheDnD>

На початку XX ст. в музичному мистецтві розвивається *експресіонізм* як відгук на події Першої світової війни, охоплюючи період воєнних та повоєнних років. У творах експресіоністів панували песимістичні настрої (монодрама «*Очікування*» А. Шенберга), розгубленість «маленької людини» у ворожому натовпі (опера «*Воццек*» А. Берга), страх перед великим світом (мелодрама «*Місячний П'єро*» А. Шенберга), патологічні стани людини, занурення у підсвідоме, відверта еротика (опера «*Саломея*» Р. Штрауса), оголені інстинкти, стан містичного екстазу («*Поема екстазу*» О. Скрябіна). Головними центрами мистецтва експресіонізму були Відень, Берлін, Дрезден, Мюнхен.



vse.ee/bcsz

Одним із найпопулярніших творів була опера Р. Штрауса «*Саломея*» (1905), у якій пізньоромантичні засоби музичної виразності були максимально загострені, втілюючи експресіоністичний зміст твору.

Ріхард Штраус: <https://cutt.ly/JYheU19>

## МОДА МЕЖІ XIX–XX СТОЛІТЬ

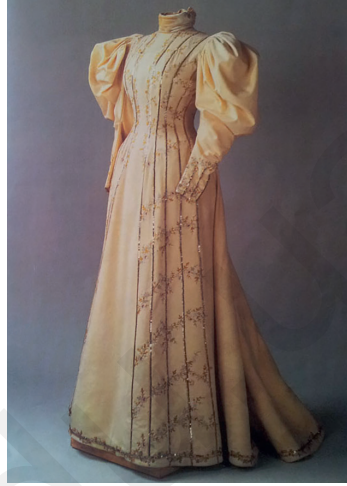
Межа XIX–XX ст. — це час зміни естетичних орієнтирів європейської спільноти, формування й утвердження нового стилю — модернізму. Мода тієї епохи, особливо жіноча, віддзеркалювала трансформацію ідеалів краси: змінювалися пропорції сукні, конструкція, силует, що позначилося на якості тканини та на її орнаментальному розв'язанні.

Законодавицею моди залишається Франція. Після Всесвітньої виставки в Парижі в 1889 р. стає зрозумілим, що настала доба новіт-



нього мистецтва. Під впливом нового естетичного ідеалу з'являються нові моделі жіночого одягу, плавні, витончені, які робили жіночу фігуру, на думку письменника А. Франса, схожою на «прекрасну амфору».

На зміну вузьким драпірованим спідницям приходять інші, які м'яко облягали фігуру й розширювалися до низу. Талія залишалася міцно затягнутою корсетом. У моду входять великі пишні рукави — «жіго» (або «бараняча нога»), запозичені з арсеналу костюму доби Відродження. Утім уже наприкінці XIX століття ширина рукава зменшується, залишається лише невеликий буф біля плеча, а в перші роки XX століття з'являється рукав із буфом між ліктем і кистю руки. Комірць суконь завжди був високий, на «кісточках», навіть у літньому



Зразок жіночої сукні кінця XIX ст.



Зразки жіночого одягу кінця XIX століття



Жінки початку XX століття

Для збереження форми сукні існували нижні спідниці, багатощарові, з воланами або плісированими оборками, які шелестіли при ходьбі, за що здобули назву «фру-фру» (від фр. *frou-frou*, яке не значенням, а звуконаслідуванням передавало шарудіння нижніх спідниць і свідчило про наближення елегантною жінки). У силуеті цих костюмів втілювався ідеал стилю модерн з його тяжінням до хвилястих ліній та плавних форм.

Жіночі костюми межі століть вирізнялися великою кількістю воланів, рюшів, плісе, мережив, вишивки, здебільшого в одному вбранні одночасно.

Капелюхи вражали своїми розмірами й висотою. Маленька парасолька, рукавички, віяло, боа з хутра або пір'я, чорні панчохи доповнювали туалет жінки. Дуже модними були ювелірні прикраси: брошки, сережки, кулони. Повсякденним жіночим взуттям були високі черевики зі шнурками або гудзиками, на високому чи середньому підборі.

На межі 10–20-х рр. XX ст. корсети поступово виходять із моди, як і широкі нижні спідниці. Сукні коротшають. Усе частіше в костю-

вбранні. На вечірніх жіночих туалетах зазвичай рукав був короткий і пишаний («ліхтарик»), іноді драпірований у формі метелика. Вечірні сукні шили дуже відкритими, з великим овальним декольте. Модною була мереживна бальна накидка «ілюзіон».

Серед фасонів верхнього одягу дуже поширені були ротонди й короткі круглі накидки, без рукавів, з модним комірцем «медічі». Їх зазвичай робили із сукна або плюшу, прикрашаючи страусовим пір'ям, вишивкою, склярусом або аплікацією з тканини.

На початку XX ст. змінюється конструкція корсету: тепер він мав надавати жіночій фігурі певного вигину, нагадуючи літеру S. Він і визначав силует костюму. Спідниця, щільно охоплюючи стегна, розширювалася нижче колін і віялом розпускала по

мах цього часу простежується відгомін неокласицизму.

Найважливіша ідея, на якій акцентували увагу митці модерну, — ідея індивідуалізації костюму — почне реалізовуватися в масовій моді лише в другій половині ХХ ст.

На початку 1900-х рр. американський художник та ілюстратор Ч. Гібсон у пошуках ідеалу жіночої краси оголосив конкурс, у якому перемогла бельгійка Камілла Кліффорд, що на два наступних десятиліття буде вважатися еталоном краси. Камілла та інші моделі художника — так звані *дівчата Гібсона* — високі, стрункі, у довгих сукнях, затягнуті в корсети (фігура «пісочного годинника»), з великими очима та пишним волоссям (зачіски «буфант», «помпадур» або шиньйон «водоспад локонів»). Така жінка була не тільки модно одягненою, але й розумною, впевненою, різнобічно розвиненою, яка нічим не поступається чоловікові. Вважається, що «дівчата Гібсона» були першим американським стандартом жіночої краси.



К. Кліффорд. Фото поч. 1900-х рр.

## Чоловіча мода

Базовий чоловічий гардероб, який сформувався впродовж ХІХ століття, був достатньо зручним та універсальним. Але й на нього вплинув час. Наприкінці ХІХ століття з'явилися костюми-трійки, пошиті з одного матеріалу. Комірці сорочки стали нижчими, краватки перетворилися на вузькі смужки. Європейські модники орієнтувалися на англійську моду, законодавцем якої був старший син королеви Вікторії, згодом король Едуард VII. Саме він ввів стрілки на брюках, підсукані штанини, розстібнутий нижній гудзик на жилетці.

Модними були довге пальто, сюртук та капелюх. Капелюхи-циліндри ще носили, але з появою «казанка» — фетрового капелюха з вузькими рівними полями і з округлою, жорсткою тулією — циліндри стали частиною вечірнього туалету.



Зразки чоловічої моди межі XIX–XX ст.



Принц Уельський (в центрі). 1920-ті рр.

*тренчком* (від англ. *trench coat* — траншейне пальто) — модель двобортного дощовика з погонами, відкладним комірцем, манжетами, поясом і розрізом ззаду.

У 1920-ті рр. Едуард Уельський продовжує бути еталоном елегантного чоловіка. Він вводить у моду вкорочені широкі штани для гри в гольф “plus fours”, з якими одягалися довгі вовняні гольфи. У цей період носять шотландські светри “Fair Isle”, капелюхи-панамми, піджаки на двох ґудзиках, нагрудні хустки, коричневі замшеві туфлі, англійські картаті кепки. Навіть з’являється назва малюнка на чоловічих костюмних тканинах «Принц Уельський», на честь шанувальника неофіційних картатих костюмів принца, а з 1901 р. — короля Едуарда VII.

Як різновид вечірнього костюму з’явився смокінг. На допомогу чоловікам, які хотіли бути елегантними, виходили навіть спеціальні статті й видання на кшталт «Настільної книги витонченого чоловіка».

З плином часу чоловічий одяг ставав більш вільним, чоловіки почали носити укорочені брюки, блейзери, куртки, твідові піджаки, м’які кастрові капелюхи й солом’яні «канотьє».

У 1910-ті рр. з’явилися укорочені піджаки без підкладних плечей, із завищеною талією і подовженими лацканами. Чоловічий костюм набув більш подовженого силуету. У моду входить джаз, а відтак — змінюється чоловічий костюм: туго застебнутий піджак, брюки-дудочки. Перша світова війна теж наклала свій відбиток на тогочасну моду: дуже популярним стає воєнізований костюм

# ПРАКТИЧНИЙ БЛОК

## ТЕМИ ДЛЯ АУДИТОРНОЇ РОБОТИ

### ТЕМА 1. Е. ЗОЛЯ ЯК ТЕОРЕТИК І ПИСЬМЕННИК ФРАНЦУЗЬКОГО НАТУРАЛІЗМУ

#### **Завдання**

1. Опрацювати розділи книг Р. Шерарда та А. Труайя про життя і творчість Еміля Золя, порівнявши науковий і белетристичний погляди на об'єкт дослідження.
2. Законспектувати основні засади натуралізму за теоретичною працею Е. Золя «Експериментальний роман».
3. Намалювати схему родинного дерева Ругонів з короткою характеристикою кожного члена цієї родини, використавши пообразний шлях аналізу тексту роману.
4. Проаналізувати текстові стратегії поєднання в «Кар'єрі Ругонів» натуралістичних на ненатуралістичних елементів.
5. Описати художні засоби творення образів персонажів у «Череві Парижа», застосувавши гастрономічний код і дослідивши семантику назви твору.

#### *ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ*

1. Е. Золя як теоретик натуралізму. Еволюція естетичних поглядів письменника.
2. Цикл романів «Ругон-Маккари» — природнича й соціальна історія однієї родини в добу Другої імперії. Історія створення, тематика, проблематика, специфіка жанру.

3. Роман «Кар'єра Ругонів» як інтродукція до циклу, визначення в ньому провідних тем і мотивів усього циклу.
4. Історична основа та соціальна панорама роману.
5. Теорія спадкового впливу в контексті дослідження родоводу Ругон-Маккарів.
6. Сильна позиція тексту: семантика символічної назви «Череву Парижа».
7. Гастрономічний код у створенні характерів персонажів та розкритті ідейно-тематичних особливостей роману «Череву Парижа».

### **Тексти для читання**

Золя Е. «Експериментальний роман», «Кар'єра Ругонів», «Череву Парижа».

### **Обов'язкова література**

1. Гричаник Н.І. Концепт натуралізму Е. Золя у світлі культурно-мистецьких ідей сучасності / Н.І. Гричаник // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». — Серія : Філологічна. — 2010. — Вип. 15. — С. 60–63.
2. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. / Д.С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників кінця XIX — початку XX ст. — К., 1987. — С. 3–42.
3. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини XIX — поч. XX століття : посібник / О.М. Ніколенко // Тема. — 2005. — № 3–4. — С. 57–77.
4. Sherard Robert Harborough. Emile Zola: A Biographical and Critical Study [Електронний ресурс]. — London, 1893. — Режим доступу: <https://cutt.ly/dTCRot8>

### **Додаткова література**

1. Гусев В.А. Типологические схождения в теории натуралистического романа / В.А. Гусев // Зарубежный роман в системе литературного направления. — Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1989. — С. 120–124.
2. Зуенко М.О. Полістілізм роману «Кар'єра Ругонів» Е. Золя / М.О. Зуенко // Філологічні науки, 2009. — № 3. — С. 59–63.
3. Пронкевич О. Батько французького натуралізму: матеріали до уроків за творчістю Еміля Золя (1840–1902). 10 кл. / О. Пронкевич // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2011. — № 4. — С. 39–45.

4. Труайя А. Эмиль Золя: роман-биография / А. Труайя; пер. с фр. А. Васильковой. — М. : ЭКСМО, 2005. — 448 с.
5. Фінчук Г.В. «Революціонер в літературі...»: Е. Золя як фундатор західноєвропейського натуралізму / Г.В. Фінчук // Зарубіжна література в школах України. — 2007. — № 2. — С. 51–54.

### Методичні рекомендації

В історії світової літератури ім'я французького письменника Еміля Золя невід'ємно пов'язане з натуралізмом. Тому, відповідаючи на перше питання для обговорення, необхідно з'ясувати низку теоретичних понять: натуралізм як літературний напрям; позитивістська світоглядна основа, прагнення до безпристрасного відтворення дійсності, фізіологічний та соціальний детермінізм; вивчення суспільства за методикою природничих наук; теорія спадковості. Задля розуміння постаті засновника натуралізму варто познайомитися з науковою (Р. Шерарда) та белетристичною (А. Труайя) біографіями Еміля Золя (див. завдання 2), порівнявши погляди авторів. Для цього варто прочитати розділи книг Р. Шерарда (покликання на книгу в списку текстів для читання) та А. Труайя про Е. Золя (див. хрестоматійні матеріали). При підготовці цього завдання необхідно застосувати компаративний метод дослідження.

Як теоретик нового напрямку Е. Золя ще у передмові до «Терези Ракен» визначив основні положення натуралізму. Найбільш докладно принципи натуралізму розкрито в працях «Експериментальний роман», «Романісти-натуралісти», «Натуралізм у театрі». Доцільно зупинитися на з'ясуванні основних положень «Експериментального роману», щоб зрозуміти естетичну програму письменника (див. завдання 2), простеживши шлях від «Експериментальної медицини» К. Бернара до «Експериментального роману» Е. Золя.

Епопея «Ругон-Маккарів» (1871–1893 рр.) складається з 20 романів. Автор циклу ставив перед собою два завдання: «вивчити на прикладі однієї родини питання крові й середовища» і «зобразити всю Другу імперію, починаючи з державного перевороту до наших днів». Задумавши написати історію кількох поколінь родини Ругон-Мак-

карів, Е. Золя показує широку панораму життя всіх верств сучасного суспільства: народ, буржуазію, комерсантів, найвище товариство (світські люди, політики), особливий світ (злочинці, духовенство, художники). Автор прагнув бути, на відміну від О. де Бальзака, більше науковцем, спостерігаючи та констатуючи факти реального життя. За жанром — це епопея, яка має ознаки епопеї історичної, соціальної, сімейної.

Певним вступом до циклу є роман «Кар'єра Руґонів». Письменник так характеризує родину Руґонів: їй притаманні «нестримність бажань, потужне прагнення нашого століття, яке поривається до насолод». Велику увагу Е. Золя приділяє проблемі спадковості (неврози, алкоголізм, любов до грошей, прагматизм). Використовуючи схему родового дерева, необхідно дати характеристику кожному члену родини з представлених трьох поколінь (див. завдання 3) (тобто застосувати один із традиційних шляхів аналізу художнього твору: пообразний).

Для ілюстрації натуралістичного методу Е. Золя можна визначити гастрономічний код в романі «Черевко Парижа», у якому автор за допомогою гастрономічних образів та мотивів розкриває характери персонажів, основні теми та проблематику твору. Також важливо обґрунтувати авторські варіації назви твору (застосувавши текстологічний метод аналізу) й описати символічний спектр образної домінанти твору — «черевко Парижа» (див. завдання 5).

Наприкінці заняття слушно обговорити питання про художні особливості романів (див. завдання 4).

**Основні поняття:** детермінізм, експериментальний роман, епопея, натуралізм, позитивізм, соціальна історія родини, фізіологічний та соціальний романний цикл.



## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

А. Труайя

## ЕМІЛЬ ЗОЛЯ

## Розділ 8

Думка, що запала в голову, проторювала собі шлях. Чим більше Золя розмірковував про рух особистої кар'єри, тим більше впевнювався: якщо йому й справді хочеться пов'язати власне ім'я з увлеченням про щось значне, він має створити щось багатомне, на кшталт «Людської комедії» Бальзака. Він схилив голову перед автором «Батька Горіо». «Яка людина! — писав він другові. — Я наразі саме перечитую його книги. Він всю епоху підім'яв під себе. Як на мене, то й Віктор Гюго, і всі інші й поряд із ним не стоять — блякнуть». Але, захоплюючись цим велетнем французької літератури, він трохи й злився на нього за те, що той такий величний. Як зрівнятися з таким генієм, не наслідуючи його? Саме в цьому вся заковика. Золя наполегливо намагався хоча б у чомусь вийти з-під впливу свого кумира. Перша відмінність: «Людська комедія» виструнчилася згодом, коли Бальзак написав уже кілька романів із циклу, хоча відчувається певна роз'єднаність у побудові цілого. Так, наприклад, окремі частини, з яких складається цей монумент, часто поєднані між собою лише появою деяких другорядних персонажів. Перед нами, думав Золя, праця людини натхненної й безладної, скороної спалахами власного натхнення. А ось він хоче й буде творити розмірено, методично, і ще до того, як напише перший рядок першого тому, він складе загальний план і все розфасує по теках та шухлядах. На противагу Бальзаку, котрий населяв створений ним світ, довіряючись власній фантазії, Золя вирішив, наповнюючи життям власний світ, нічого не залишати на волю випадку. Помітив він, окрім того, що в Бальзака немає героїв-робітників, що видатний письменник хотів створити історію характерів свого часу, що його творчість — дзеркало суспільства, «котрим керують релігія й королівська влада». І детально визначив у нотатках, названих «Різниця між Бальзаком і мною»: «Мій твір буде зовсім іншим. Рамки його будуть ті самі. Я хочу зобразити не все сучасне суспільство, а одну родину, показав-

ши, як змінюється характер залежно від середовища... Мое основне завдання — залишатися чистим натуралістом, чистим фізіологом».

Для того щоб розгорнути таку широку картину з безліччю персонажів, місць дії, різноманітням занять, мала бути головна думка. За цим діло не стане — треба лише досліджувати модні теорії. Справді, накинувшись на ці модні теорії, Золя знайшов у них виправдання власній пристрасті до точних наук. «Точні науки так стрімко просуваються в підкоренні світу, що одного чудового дня зможуть пояснити все», — сказав він собі. На його думку, у романіста, що схилився над аркушем паперу, і науковця, зачиненого у власній лабораторії, одна й та сама місія: поглибити пізнання реальності. Один досліджує душі, інший — тіла, але хід їхніх роздумів однаковий. Юрба, заворожена досягненнями майстрів скальпеля, реторти чи мікроскопа, не може не довіритися цілковито письменникам, що служать тій самій розумовій дисципліні. Доба виявилася науковою, і література приречена стати саме такою. Для того щоб в цьому впевнитися, Золя думками повертався до розмов зі своїм другом із Екса, науковцем Фортюне Маріоном, який розповідав йому про непохитність кровних зв'язків між фізичним і моральним вимірами людини. Прочитав він також із жагою неофіта «Вступ до експериментальної медицини» Клода Бернара, «Трактат про природну спадковість» доктора Проспера Люка, «Філософію мистецтва» Тена, «Фізіологію пристрастей» доктора Шарля Летурно й праці Дарвіна, нещодавно перекладені французькою. Усі ці публікації остаточно впевнили Еміля Золя в головному: щоб бути суголосним своїй добі, він повинен відкинути ідеалістичні мрії і впритул наблизитися до відчутної реальності. Дуже швидко письменник збагнув, що його творчість має стати ілюстрацією теорії спадковості. Усе пояснюється попереднім життям, попередніми подіями, «анамнезом» людини. Після порсання в її генетичному минулому можна заздалегідь визначити її майбутнє в суспільстві. Озброївшись цією впевненістю, анітрохи не бентежачись, а, навпаки, радіючи тому, як добре все розкладається по полицках, Золя уявив, що його призначення — заснувати нове мистецтво. Він уже передчував це, пишучи «Терезу Ракен». Тепер, майже тридцятирічний і зі стількома науковими творами в голові, він у цьому анітрохи не сумнівається. Ошелешений своїм відкриттям, він усвідомив, що знайшов найкращий спосіб показати, яку величезну роль відіграє спадковість у житті людей: треба, щоб усі

персонажі його циклу романів належали до однієї і тієї самої родини. Таким чином, вади кожного з них буде пояснено й ніби виправдано майже автоматичним атавізмом. Ця піраміда буде називатися «Природна та соціальна історія однієї родини в добу Другої імперії». Якщо Бальзак був деміургом, то він, Золя, буде експериментатором.

«Я хочу показати родину, невелику групу людей та її поведінку в суспільстві, показати, як, розростаючись, вона дає життя десяти, двадцятьом особистостям, на перший погляд, зовсім різним, але, як свідчить аналіз, тісно пов'язаних між собою, — напише він згодом у передмові до “Кар’єри Руґонів”. — Спадковість, подібно до сили тяжіння, має власні закони.

Для розв’язання подвійного питання щодо темпераментів і середовища я намагаюся віднайти й простежити зв’язок, що математично веде від людини до людини. І коли я зберу всі зв’язки, коли в моїх руках опиниться вся суспільна група, я покажу її в дії як учасника історичної епохи, я створю те середовище, у якому виявиться складність взаємостосунків, я проаналізую одночасно й волю кожного з його членів, і загальний натиск цілого.

Руґон-Маккарам, тій групі, тій родині, яку я збираюся вивчати, властиві невгамовність жадань, потужне прагнення нашої доби, що рветься до насолод. Щодо фізіології, вони являють собою повільне чергування нервового розладу й хвороб крові, які передаються з покоління в покоління як наслідок початкового органічного пошкодження; вони визначають, залежно від оточення, почуття, бажання й пристрасті кожної окремої особистості — усі природні й інстинктивні прояви людської природи, наслідки яких носять умовні назви чеснот і вад. Історично ці особи виходять із народу, вони розсіюються по всьому сучасному суспільству, досягають будь-яких посад завдяки тому глибокому сучасному імпульсу, який отримують нижчі класи, що пробиваються крізь соціальну товщу. Своїми особистими драмами вони розповідають про Другу імперію, починаючи з пастки державного перевороту й закінчуючи седанським зрадником. <...>

Ця праця, що складається з багатьох епізодів, є в моїй уяві біологічною й соціальною історією однієї родини в епоху Другої імперії».

Тепер він оглянув угіддя, де йому належало полювати. Накидав початковий план десяти романів, які мали впливати один з одного, носити на собі відбиток матеріалізму, фізіології, спадковості, а всі

описані події відбувалися б під час правління Наполеона ІІІ. Золя ненавидів цей час за його принижене схиляння перед грошима, його набундюченість, дріб'язковий дешевий блиск, буржуазні упередження, лицемірство, святенництво й нетерпимість. Вибравши не нависну йому добу, він зможе викрити її вади і її тупість. Але, забіраючись до цього болота, він хотів пересуватися по ньому впевнено. Упродовж року наполегливо працював в Імператорській бібліотеці, з головою занурюючись у наукові твори, роблячи виписки, ретельно складаючи генеалогічне дерево своїх персонажів Ругон-Маккарів. Цей родовід він згодом покаже Лакруа разом із планом циклу романів, і видавець, на якого розмах і серйозність задуму справлять сильне враження, відразу ж укладе угоду на перші чотири томи. Автору було визначено гарантовані виплати — по п'ятсот франків на місяць.

Перед початком роботи над першим томом — «Кар'єрою Ругонів» — Золя раз і назавжди розписав для себе розклад дня. Підйом о восьмій ранку, потім годинна прогулянка — це дозволить одночасно розім'яти ноги й провітрити мозок, після чого можна взятися до праці. Потому обід. У другій половині дня — зустрічі з потрібними людьми, листування, збір додаткових матеріалів в Імператорській бібліотеці. З незмінною своєю точністю Еміль вираховує, скільки сторінок зможе писати за день, і виводить із цього дату закінчення всього циклу: велика подія станеться за десять років. Лише б жодні зовнішні події не завадили митцю займатися тією величезною працею, яку він на себе навалив!

Задля забезпечення собі такого необхідного при такій напруженій праці мирного життя, Золя вирішив узаконити свої стосунки з Олександріною. Проживши з нею близько п'яти років, він навчився цінувати чималі чесноти подруги. Вона, звичайно, не була красунею з тих, на яких обертаються услід на вулицях, — міцної статури жінка з темним шовковистим волоссям, живими чорними очима й легким пушком над верхньою губою. Вірна, діяльна, практична, честолюбна. Одержима нав'язливою думкою про те, як би зійти на більш високу сходинку соціальної драбини, Олександріна хотіла, щоб її визнавали добропорядною дружиною, що поділяє життя зі славетним романістом. Освідчившись, Золя здійснив її заповітне бажання. Зокрема, її вимога була — вінчання в церкві, і він, позитивіст, агностик, не зміг їй у цьому відмовити. Свідками на весіллі

стали Поль Сезанн, Маріус Ру, Філіпп Соларі й молодий поет, великий шанувальник таланту автора «Терези Ракен» — Поль Алексис, який нещодавно перебрався до Парижа з Екса. Пані Золя-мати змирилася з тим, що її невісткою стала дівчина «з простолюдинів». Стосунки між жінками, на перший погляд, могли здатися сердечними: за обопільної згоди вони, щоб не порушувати спокій господаря будинку, намагалися притлумити взаємне невдоволення одна одною.

Після весілля Золя нарешті відчув себе впевнено. Його сексуальний апетит ніколи не був надмірним. Або, точніше, цей апетит пробуджувався в ньому лише тоді, коли він брався за перо. Якщо жива, реальна жінка з плоті й крові залишала його більше чи менше байдужим, то варто йому було почати описувати придумані ним творіння, як він відразу ж збуджувався, у ньому прокидався неприборканий темперамент. Поряд із цими створеними ним жінками він уже не почувався скутим дитячою невпевненістю. Він насмілювався проживати й описувати найвідвертіші любовні сцени, жодні обійми не здавалися йому занадто сміливими. Позбувшись усілякого страху перед тілесною невдачею, він таємно віддавався насолодам і п'янів від цього. А коли згодом повертався до Олександрини, йому здавалося, ніби він щойно її зрадив, хоча насправді зберігав вірність. Скромний і цнотливий у спальні, Еміль надолужував своє в робочому кабінеті. Ніхто й не здогадувався, які радощі очікують його на самоті за письмовим столом. Ні, ніщо не могло порівнятися для письменника з п'янким задоволенням, яке він випробував, водячи пером по паперу й знаючи, що він — єдиний і повноцінний господар світу, що існує лише в його голові. Він був надзвичайно працелюбний, він жив мріями й лишень не харчувався чорнилом.

Дізнавшись у червні 1870 року про смерть Жюля де Гонкура, Золя написав його братові Едмону патетичний лист, який закінчувався словами: «Мистецтво вбило його». Кілька тижнів потому він обідав в Отейлі й довго розповідав господареві будинку про свою працю. Гонкур записав згодом у своєму «Щоденнику»: «Він говорив мені про десятитомну епопею «Природної й соціальної історії однієї родини», яку він сподівається написати, показавши в ній темпераменти, характери, вади й чесноти, що розвиваються в тому чи тому середовищі й відрізняються між собою так само, як та частина саду, що перебуває в тіні, відрізняється від тієї, котра освітлена сонцем». Наприкінці обіду Еміль, звертаючись до людини, глибоко засму-

ченої смертю брата, вигукнув: «Після аналізу напрочуд здрібнілих величин почуттів, здійсненого Флобером у “Мадам Боварі”, після проведеного вами аналізу всього, що стосується мистецтва, форм, нервів, після цих творів-скарбів, цих шедеврів, цих філігранно пропрацьованих томів, для молодих не залишилося місця, їм більше нема що робити, нема що будувати, вони більше не зможуть створювати персонажів. І лише кількість томів, “міць творіння” можуть дати можливість звернутися до читача».

Вимовляючи ці слова, Золя залишався щирим. Він невгамовно захоплювався Флобером (про що й написав йому, надсилаючи брату по перу свою книгу «Мадлен Фера»), він визнавав його своїм наставником у мистецтві споглядання реального життя, власне, своїх попередників, але не поділяв пристрасті Флобера до бездоганно відшліфованої фрази. Захоплюючись бездоганністю його стилю, над яким той працював з ювелірною точністю, Золя відмовлявся його наслідувати. Твір-скарб — не те, що йому хотілось би створити. Він пише люто, нестримно, поспіхом, з надміром прикметників, не дбаючи про милозвучність, а часом і припускаючись неправильних зворотів мови. Даючи волю цьому словесному потоку, він не намагався тішити читацький слух, ні, він жадає заштовхнути читача, не дозволяючи оговтатися й віддихатися, у чужий тому світ. Фарби, звуки, запахи цього світу мали звалитися на читача, як звалились вони на нього самого в тиші кабінету, поки мати й дружина пробирались повз його двері навшпиньки, безшумно пораючись по господарству. Якщо описи свої він накидав лише грубими й великими штрихами, то робив це для того, щоб ще сильніше вразити ліниві уми.

Істина Флобера — ретельна копія, його ж істина — трагічна карикатура. Але самою своєю надмірністю ця трагічна карикатура підбурює уяву, загострює сприйняття, допомагає відкривати душі й проникати в сутність речей. Мистецтво, у розумінні Золя, було засобом збільшення дійсності, як у лупі, збільшення на межі або за межею перебільшення, яке відновлює, підсилюючи й підкреслюючи, сутність цієї дійсності. Витонченість він заміняв силою, детальне спостереження — пристрасним викривленням.

У «Кар'єрі Ругонів» Золя жваво й глузливо розповідає про те, як відгукнулись наслідки державного перевороту, здійсненого принцом Луї-Наполеоном Бонапартом 2 грудня 1851 року, на житті про-

вансальського міста, яке він вигадав, спираючись на свої спогади про Екс, і назвав Пласаном. Під прикриттям цього потрясіння розпалюються пристрасті. Дві гілки-суперниці одного роду, Ругони й Маккари, відверто виступають одна проти іншої: перша — бонапартисти за розрахунком, інша — ліберали через бідність і заздрісність. Опинившись між двома ворожими таборами, молодий родич тих і тих, ідеаліст Сільвер Муре, гине, захищаючи республіку. По цій політичній канві Золя вишивав наповнений веселою люттю психологічний роман, у якому описував повільний розпад душ, що потрапили на приманку грошей і почестей.

Автор сподівався, що поява його книги, яка так безжально викривала імперський режим, наробить багато галасу. Але й знав, що наразі за ним буде стояти величезна партія прихильників. Підносячи спочатку Наполеона III до небес, багато людей відвернулися згодом від свого ідола, звинувачуючи його в зловживанні владою, скандалах, невдачах мексиканської експедиції, недолугих роботах, скоєних Османом, нахабній розкоші, виставленій на загал поряд зі злиднями, у яких жили робітники. Республіканці, підбадьорені результатами виборів 1869 року, підняли голову. Співпраця Золя з такими газетами, як «Трибуна», «Заклик» й особливо «Дзвін» («La Cloche»), перетворила його на людину лівацьких поглядів, явного опозиціонера. Однак насправді до жодного войовничого угруповання він не належав. Еміль лише хотів, щоб у Франції було більше справедливості, більше свободи, більше рівноправ'я щодо розподілу багатств — тобто щоб там устаткувався парламентський режим, гідний такого визначення. І він говорив і писав про це з іще більшою пристрастю, що відчував наближення грому.

Після того як 10 січня 1870 року французького журналіста Віктора Нуара було вбито, застрелено з револьвера принцом П'єром Бонапартом, у країні стало неспокойно. Здавалось, ніби навіть найнепохитніші установи чимось підточено ізсередини й вони ось-ось розваляться. Ледь прикрита марнославством потужність Імперії пробудила жадібність німецького сусіда. Бісмарк прагнув війни. Якщо Наполеон III війни боявся, то імператриця Євгенія змушувала його проявляти непримиримість. Саме в цій атмосфері владної нерішучості й народного невдоволення почалася публікація «Кар'єри Ругонів» у газеті «Доба». Чи надрукують роман з «далі буде» до кінця року? Золя в цьому сумнівався, і, як з'ясувалось, не-

даремно. 13 червня 1870 року Бісмарк, котрий вправно провадив свою гру, передав до газети скорочений варіант депеші, надісланої йому з Емса імператором Вільгельмом I. Цей куций текст у Франції визнали образливим для національної гордості. Завдана образа пробудила вуличний патріотизм. Праві газети стверджували, що французьку армію не здолати. Усі воєнні експерти одноголосно передбачали миттєву перемогу. Народ, злившись в єдиному пориві, кричав: «На Берлін!». Золя був ошелешений елементарним нерозумінням, засліпленням уряду й натовпу. Війна здавалася йому неминучою. «Кар'єра Ругонів» більше нікого не цікавила. Читачі «Доби», розгортаючи свою газету, вишукували в ній тепер лише політичні новини. Уже починалася мобілізація. І цієї миті, коли країну було охоплено лихоманним войовничим запалом, Золя наважився написати у «Дзвоні», що тисячі французьких солдатів безглуздо дозволяють себе вбивати в ім'я Імперії, котру ненавидять. Зокрема, він закликав до відновлення республіки. Стаття накликала на автора звинувачення в тому, що він «розпалює презирство й ненависть до уряду й підбурює до непокори законам». Однак, на його щастя, суди були перевантажено справами, і ця історія зійшла нанівець сама собою. Бажаючи довести, що, попри свої пацифістські настрої, він, утім, хороший француз, Золя вирішив записатися до національної гвардії, однак його забракували через короткозорість, що з роками лише підсилювалася.

Утім напруга подій наростала. 19 липня 1870 року, попри всі старання Тьєра, війну було оголошено. 11 серпня «Доба», покликаючись на «важкі обставини», зупинила публікацію «Кар'єри Ругонів». Золя від усього цього разом узятого доходить до відчаю: через війну, через невдачі свого роману, через свою письменницьку марноту в знавіснілому світі. «Ця жаклива війна вибила у мене з рук перо, — пише він 22 серпня 1870 року Едмону де Гонкуру. — Я почувуюся неприкаяним. Тиняюся вулицями. Поїздка до Отейя дала б можливість розвіятися нещасному романістові, який опинився не при справах».

Седанський погром, ув'язнення імператора, безладний відступ армії завадили Золя по-справжньому порадіти встановленню республіки. Наступ пруської армії лякав його матір й Олександрину. Залишатися в Парижі ставало небезпечно. Треба було виїжджати. Але куди? В Ексі перемогла революція. Байль і батько Поля Сезан-



на ввійшли до складу нового муніципалітету. Однак перебиратися туди теж страшно: родина побоювалась заворушень. Краще за все було б сховатися в якомусь мирному куточку, подалі від охоплених безумством міст.

Вони продовжували обговорювати різні можливості, а тим часом на сході палахкотіло. Сьомого вересня родина Золя нарешті залишила Париж й оселилася в передмісті Марселя, Естаці. Поль Сезанн уже облаштувався там зі своїм мольбертом. Його сувора й давня дружба втішить і підбадьорить «нещасного Еміля». Золя одночасно відчуває і сором через свою втечу, і полегшення, адже загарбник тепер від нього достатньо далеко; врешті, він почувається нещасним, усвідомлюючи, що ніхто не почув його голос на захист республіки посеред грохоту, з яким впала Імперія.

(Перекладено українською за інтернет-джерелом: <https://nemaloknig.net/book-97984.html>)

## ТЕМА 2. ПОЕЗІЯ ФРАНЦУЗЬКОГО СИМВОЛІЗМУ

### Завдання

1. Опрацювати розділи книги Henri Peyre «What is Symbolism?»: з'ясувати авторський погляд на поняття символізму, окреслити поетикальні маркери французького символізму.

2. Зробити текстуальний аналіз віршів та аналіз віршів методом тематичної сітки (семантичне декодування І. Арнольд): «Осіньна пісня» П. Верлена, «Г'яний корабель» А. Рембо, «Лебідь» С. Малларме (письмово).

3. Вивчити напам'ять одну з поезій: «Альбатрос» Ш. Бодлера, «Осіньна пісня» П. Верлена, «Голосівки» А. Рембо, «Лебідь» С. Малларме (або мовою оригіналу, або в перекладі — див. хрестоматійні матеріали).

4. Підготувати повідомлення «Шарль Бодлер як предтеча французьких символістів» (індивідуальне завдання).

5. Підготувати повідомлення «Французькі символісти в українських перекладах» (індивідуальне повідомлення).

### ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

1. Ш. Бодлер як предтеча французьких символістів: загальна характеристика творчого шляху, наскрізні мотиви поетичної збірки «Квіти зла», особливості «бодлерівського символізму».

2. Символізм як напрям у французькій літературі. Філософські засади та естетичні принципи. Загальні ознаки символізму.

3. Творчий шлях П. Верлена. Особливості лірики поета: мотивний аналіз збірок «Сатурнічні поезії», «Романси без слів», «Мудрість», «Колишнє і недавнє». Ритмомелодика вірша та «пейзажі душі». Проблема художнього методу Верлена.

4. Життя та творчість А. Рембо. Провідні мотиви ранньої творчості («Мої мандри», «Вечірня молитва», «Коваль»). Символістська поетика вірша «П'яний корабель», образ ліричного героя. Новаційні художні принципи в сонеті «Голосівки» та збірці «Осяяння». Теорія яснобачення А. Рембо та модель розвитку європейського символізму.

5. Естетичні пошуки та етапи творчості С. Малларме.

6. Українські переклади віршів французьких символістів.

### Тексти для читання

1. Бодлер Ш. «Альбатрос», «Відповідності», «Гімн красі», «Людина і море», «Moesta et errabunda», «Confiteor», «Подорож».

2. Верлен П. «Сентиментальна прогулянка», «Півголосом», «Осіньна пісня», «Так тихо серце плаче», «Поетичне мистецтво», «Шарлеруа», «Тихе небо понад дахом».

3. Рембо А. «Відчуття», «Моя циганерія», «П'яний корабель», «Голосівки», «Що поетові кажуть про квіти...», «Вічність».

4. Малларме С. «Дар поезії», «Блакить», «Надгробок Едгару По», «Лебідь», «На йменні Пафос я заквив свої книжки...».

### Обов'язкова література

1. Гальчук О. Трагічний блазень французької літератури як топос ідентичності (з художнього досвіду Віктора Гюго і Поля Верлена) [Електронний ресурс] // Синопис: текст, контекст, медіа. — 2020. — № 26(3). — С. 73–83. — Режим доступу: [https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32409/1/Halchuk\\_Synopsis\\_26\(3\).pdf](https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/32409/1/Halchuk_Synopsis_26(3).pdf)

2. Наливайко Д.С. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії / Д.С. Наливайко // Слово і час. — 1998. — № 7. — С. 23–27.

3. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму / О.М. Ніколенко. — Харків : Ранок, — 2003. — 139 с.
4. Henri Peyre. What is Symbolism? [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://cutt.ly/nYhty6L>

### **Додаткова література**

1. Кисельова Т. Розум + праця = успіх: Верлен і «верлібри» Верлена / Т. Кисельова // Зарубіжна література. — 2001. — № 4. — С. 8–11.
2. Костюк М.М. Процес семантизації графічних знаків у поезії французьких символістів / М.М. Костюк // Мовні і концептуальні картини світу : збірник. — К. : Вид-во «Київський університет». — 2013. — Вип. 43. — Ч. 2. — С. 240–246.
3. Миллер Г. Время убийц. Этуд о Рембо / Г. Миллер // Иностранная литература. — 1992. — № 10.
4. П. Верлен. А. Рембо. С. Малларме. Матеріали до вивчення творчості // Тема. — 2001. — № 2.
5. Joussent Philippe. Dominantes de la poetique verlainienne [Електронний ресурс] // L'information litteraire. — 2007. — № 4 (Vol. 59). — P. 3–14. — Режим доступу: <https://cutt.ly/rYhtdma>

### **Методичні рекомендації**

На початку заняття варто зосередитися на понятті символізму як літературного напрямку, окреслити його поетикальні маркери, визначені в книзі Henri Peyre «What is Symbolism?» (див. завдання 1). Необхідно детально зупинитися на понятті «символ» та загальних ознаках символізму (генетичний зв'язок із романтизмом, філософією Шопенгауера, інтуїтивізмом; прагнення вийти за межі чуттєвого сприйняття, розуміння мистецтва як інтуїтивного охоплення космічної єдності, орієнтація на музичну стихію як першооснову життя і творчості).

Оскільки предтечею французького символізму вважають поета Ш. Бодлера, потрібно з'ясувати специфіку його творчості, наскрізні мотиви поетичної збірки «Квіти зла» й особливості «бодлерівського символізму» (завдання 4).

У творчості П. Верлена можна виокремити коло улюблених символів поета (осінь, вітер, ліс, сутінки). При цьому явища зовнішнього світу набувають цінності як еквіваленти душевного

стану, оскільки душа є справжнім континуумом верленівської поезії. Слушно зупинитися на текстуальному аналізі віршів «Осіньна пісня», «Сентиментальна прогулянка» з урахуванням символіки образів-звукочолоративів (див. завдання 2, а також, як приклад, — авторську інтерпретацію віршів Поля Верлена Т. Тверітінової). Доцільно застосувати компаративний аналіз кількох перекладів поезій (див. хрестоматійні матеріали). Варто зіставити також тематично близькі тексти поетів-символістів, застосувавши метод тематичної сітки І. Арнольд — семантичного декодування (з виокремленням ключових тем-образів, «нанизуванням» цитат, осмисленням цих тем-образів, побудовою смислової «сітки» вірша) (див. авторську інтерпретацію поезії французьких символістів Ю. Вишницької).

Знайомлячись із періодизацією творчості А. Рембо (сатиричний, власне символістський і декадентський), необхідно зупинитися на філологічному аналізі вірша «П'яний корабель» (див. завдання 2), виокремити ключові колоративні, зорові й звукові образи твору, а також описати наповненість символічних видінь твору як реалізацію концепції «поета-ясновидця». Характеризуючи вершинні досягнення А. Рембо («Голосівки», «Останні вірші»), слід звернути увагу на звукосимволізм як прояв поетових пошуків універсальної мови.

Найпоследовнішим символістом серед французьких поетів був С. Малларме. Готуючи повідомлення про його творчість, варто зацентувати увагу на формуванні символістської поезики у віршах «парнаського періоду», ролі Малларме у становленні символізму, розумінні Краси як єдиного ключового концепту поезії та вираження трагічної неспроможності поета здійснити своє покликання (див. завдання 2).

Упродовж заняття доцільне читання напам'ять віршів поетів-символістів (див. завдання 3). Завершити заняття варто прослуховуванням повідомлення «Французькі символісти в українських перекладах» (індивідуальне повідомлення) (див. завдання 5).

**Основні поняття:** амбівалентність, верлібр, декадентські мотиви, душа як континуум поезії, звукосимволізм, інтуїтивізм, ніцшеанська критика західної цивілізації, принцип «слів на волі», розуміння природи як «храму символів», символ, символізм, «пейзажі душі», теорія яснобачення, філософія Шопенгауера.

## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

*Charles Pierre Baudelaire*  
*Шарль Бодлер*

### L'ALBATROS

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,  
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons trainer à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,  
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.



---

Шарль Бодлер. L'albatros:  
<https://cutt.ly/OYhi0cE>

## 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 його 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 і грому,  
Глузує з блискавиць, жадає висоти,  
Та, вигнаний з небес, на падолі земному  
Криланий велетень не має змоги йти.

*(Переклад Д. Павличка)*

## 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)

### MOESTA ET ERRABUNDA<sup>1</sup>

Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe,  
Loin du noir océan de l'immonde cité,  
Vers un autre océan où la splendeur éclate,  
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité ?

Dis-moi, ton coeur parfois s'envole-t-il, Agathe ?

La mer, la vaste mer, console nos labeurs !  
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse  
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,  
De cette fonction sublime de berceuse ?  
La mer, la vaste mer, console nos labeurs !

Emporte-moi, wagon ! enlève-moi, frégate !  
Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs !  
— Est-il vrai que parfois le triste coeur d'Agathe  
Dise : Loin des remords, des crimes, des douleurs,  
Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate ?

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,  
Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,  
Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,  
Où dans la volupté pure le coeur se noie !  
Comme vous êtes loin, paradis parfumé !

---

<sup>1</sup> Дуже важкий і непостійний (латин.).

Mais le vert paradis des amours enfantines,  
 Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,  
 Les violons vibrant derrière les collines,  
 Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,  
 — Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,  
 Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?  
 Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,  
 Et l'annimer encore d'une voix argentine,  
 L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ?



vse.ee/bctw

---

Шарль Бодлер.  
 Moesta et errabunda:  
<https://cutt.ly/rYhi7Xh>

### MOESTA ET ERRABUNDA

Скажи, твоє серце не лине, Агато,  
 Від моря засмічених улиць міських  
 До іншого моря, де сяйва багато,  
 Де тоне все в чарах дівочо-ясних.  
 Туди твоє серце не лине, Агато?

О море широке, вгамуй мої рани.  
 Хто даром співецьким тебе надлив?  
 Вітри над тобою гримлять, як органи,  
 А ти колисковий наспівуєш спів.  
 О море широке, вгамуй мої рани...



В хиткому вагоні, на кермі фрегата  
Тут сльози потоком нечистим течуть.  
«Полинемо звідси! — ти скажеш, Агато, —  
Щоб горя не бачить і плачу не чуть»  
В хиткому вагоні, на кермі фрегата...

Та як ти далеко, запашний мій раю,  
Де радість витає, сміється блакить,  
Де гідна любові людина кохає,  
Де чисте бажання на серці горить, —  
О, як ти далеко, запашний мій раю...

Мій раю зелений, кохання дитяче,  
Квітки й поцілунки, забави й пісні.  
І скрипка, що в сутіні тужить і плаче,  
І вечір над садом, і кубки хмільні,  
Мій раю зелений, кохання дитяче.

Мій раю невинний, несміливі втіхи.  
Як дальній Китай, ви далекі від нас.  
Ні чари дзвінкого срібlistого сміху,  
Ні скарги тужливі не викличуть вас,  
Мій раю невинний, несміливі втіхи.

*(Переклад М. Зерова)*

## CORRESPONDANSES

La Nature est un temple ou de vivants piliers  
Laisserent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe a travers des forets de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs echos qui de loin se confondent  
Dans une tenebreuse et profonde unite,  
Vaste comme la nuit et comme la clarte,  
Les parfums, les couleurs et les sons se repondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

### ВІДПОВІДНОСТІ

Природа — храм живий, де зронюють колони  
Бентежні стогони і неясні слова.  
Там символів ліси густі, немов трава,  
Кризь них людина йде і в них людина тоне.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони  
Зливаються в можуть єдиного ества.  
Їх зрівноважують співмірність 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 бензой, як амбра й мушмула,  
Що опановують усі безмежні речі;  
В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала.

*(Переклад Д. Павличка)*

*Paul Marie Verlaine*  
*Поль Верлен*

CHANSONS  
 D'AUTOMNE

Les sanglots longs  
 Des violins  
 De l'automne  
 Blessent mon coeur  
 D'une langueur  
 Monotone.

Tout suffocant  
 Et bleme, quand  
 Sonne l'heure,  
 Je me souviens  
 Des jours anciens  
 Et je pleure.  
 Et je m'en vais  
 Au vent mauvais  
 Qui m'emporte  
 Desa, dela,  
 Pareil a la  
 Feuille morte.

ОСІННЯ ПІСНЯ

Неголосні  
 Млосні пісні  
 Струн осінніх  
 Серце тобі  
 Топлять в журбі,  
 В голосіннях.

Блідну, коли  
 Чую з імлі —  
 Б'є годинник:  
 Линуть думки  
 В давні роки  
 Мрій дитинних.  
 Вийду надвір —  
 Вихровий вир  
 В полі млистім  
 Крутить, жене,  
 Носить мене  
 З жовклим листям.

*(Переклад Г. Кочура)*

ОСІННЯ ПІСНЯ

Ячать хлипки,  
 Хрипки скрипки  
 Листопада...  
 Їх тужний хлип  
 У серця глиб  
 Просто пада.

Від їх плачу  
 Я весь тремчу  
 І ридаю,  
 Як дні ясні,  
 Немов у сні,  
 Пригадаю.  
 Кудись іду  
 У даль бліду,  
 З гір в долину,  
 Мов жовклий лист  
 Під вітру свист —  
 В безвість лину.

*(Переклад  
 М. Лукаша)*



vse.ee/bctn

Поль Верлен.  
 Chansons D'automne:  
<https://cutt.ly/xYhotdR>

NEVERMORE<sup>2</sup>

Souvenir, souvenir, que me veux-tu? L'automne  
Faisait voler la grive à travers l'air atone,  
Et le soleil dardait un rayon monotome  
Sur le bois jaunissant où la bise détone.

Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,  
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.  
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:  
«Quel fut ton plus beau jour?» fit sa voix d'or vivant,

Sa voix douce et sonore, au frais timbre angélique.  
Un sourire discret lui donna la réplique,  
Et je baisai sa main blanche, dévotement.

— Ah! les premières fleurs, qu'elles sont parfumées!  
Et qu'il bruit avec un murmure charmant  
Le premier oui qui sort de lèvres bien-aimées!



vse.ee/bctp

---

Поль Верлен. Nevermore:  
<https://cutt.ly/rYhopzn>

---

<sup>2</sup> Ніколи більше (англ.).

## NEVERMORE

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

Ми з нею вдвох ішли по стежці польовій,  
Волосся і думки тріпав нам вітровій,  
І раптом, глянувши на мене із-під вій:  
«Скажи мені, який був день найкращий твій?» —

Спиталася вона. Я тільки посміхнувся  
Й устами вдячними побожно приторкнувся  
До білої руки, а серце стало нить.

Ах, ніжні первістки лілей благоуханних,  
Як запах ваш п'янить, як солодко бринить  
Несміливе «люблю» уперше з уст коханих!  
(Переклад Г. Кочура)

## PROMENADE SENTIMENTALE

Le couchant dardait ses rayons suprêmes  
Et le vent berçait les nénuphars blêmes;  
Les grands nénuphars entre les roseaux  
Tristement luisaient sur les calmes eaux.

Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie  
Au long de l'étang, parmi la saulaie  
Où la brume vague évoquait un grand  
Fantôme laiteux se désespérant

Et pleurant avec la voix des sarcelles  
Qui se rappelaient en battant des ailes  
Parmi la saulaie où j'errais tout seul  
Promenant ma plaie; et l'épais linceul

Des ténèbres vint noyer les suprêmes  
 Rayons du couchant dans ces ondes blêmes  
 Et les nénuphars, parmi les roseaux,  
 Les grands nénuphars sur les calmes eaux.



vse.ee/bctq

Поль Верлен.  
 Promenade sentimentale:  
<https://cutt.ly/oYhohH9>

#### СЕНТИМЕНТАЛЬНА ПРОГУЛЯНКА

Захід дотлівав, багряніли хмари,  
 Вітер колихав білі ненюфари,  
 Квіти колихав між очеретів,  
 Над сумним ставком стиха шарудів.  
 Я бродив один із жалем кривавим  
 Між похилих верб понад сонним ставом,  
 Де густий туман уставав з низів,  
 Де, мов великан, привид чийсь сизів,  
 Де ридав відчай в тужних криках сойки,  
 Де плили сичів жалісливі зойки  
 Між похилих верб, де бродив один  
 Я з своїм жалем, не лічив годин...  
 І упала ніч, і погасли хмари,  
 Мла оповила сонні ненюфари,  
 Тільки над ставком, між очеретів,  
 Вітерець сумний стиха шарудів.

(Переклад Г. Кочура)

*Jean Nicolas Arthur Rimbaud*  
*Артюр Рембо*

### SENSATION

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue:  
Rêveur, j'en sentirai la fraicheur à mes pieds.  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas, je ne penserai à rien:  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la nature, — heureux comme avec une femme



vse.ee/bctq

---

Артюр Рембо. Sensation:  
<https://cutt.ly/RYhoxgr>

### ВІДЧУТТЯ

У синіх сутінках піду я по стежках,  
Топтатиму траву, торкатиму колосся,  
І, мріючи, росу відчую на ногах,  
У леготі мое розтріплеться волосся.

Не буде ні думок, ні слів — але любов  
Душі моїй віддасть свої палкі пориви,  
Щоб я, мов циган той, світ за очі пішов,  
З Природою, немов із жінкою, щасливий.

*(Переклад В. Ткаченка)*

## ВІДЧУТТЯ

В блакитні вечори стежками йтиму я;  
Колотиме стерня, траву почну топтати:  
Відчує свіжість піль тоді нога моя,  
Я вітру голову дозволю овівати.

Отож мовчу собі, сповільнюю ходу.  
В душі безмежної любові лиш припливи;  
Все далі й далі, мов бродяга той, піду,  
З Природою, немов із жінкою, щасливий.

*(Переклад Г. Кочура)*

## LE BATEAU IVRE

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées  
Moi l'autre hiver plus sourd que les cerveaux d'enfants,  
Je courus! Et les Péninsules démarrées  
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants

La tempête a béni mes éveils maritimes  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots  
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,  
Dix nuits, sans regretter l'œil ni ais des falots!



Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures  
L'eau verte pénétra ma coque de sapin  
Et des taches de vins bleus et des vomissures  
Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême  
Et ravie, un noyé pensif parfois descend;

Où, teignant tout à coup les bleuités, délires  
Et rythmes lents sous les rutilements du jour,  
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,  
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes  
Et les ressacs et les courants: je sais le soir,  
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,  
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,  
Illuminant de longs figements violets,  
Pareils à des acteurs de drames très-antiques  
Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies  
Baiser montant aux yeux des mers avec lenteurs,  
La circulation des sèves inouïes,  
Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs!

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries  
Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,  
Sans songer que les pieds lumineux des Maries  
Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs!

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides  
Mélant aux fleurs des yeux de panthères à peaux  
D'hommes! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides  
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux!

J'ai vu fermenter les marais énormes, nasses  
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan!  
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces  
Et les lointains vers les gouffres cataractant!

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!  
Échouages hideux au fond des golfes bruns  
Où les serpents géants dévorés des punaises  
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums!

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades  
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.  
— Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades  
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,  
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux  
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes  
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles  
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds  
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles  
Des noyés descendaient dormir, à reculons!

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,  
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau  
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses  
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,  
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur,  
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,  
Des lichens de soleil et des morves d'azur,

Qui courais, taché de lunules électriques,  
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,  
Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques  
Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues  
Le rut des Behemots et les Maelstroms épais,  
Fileur éternel des immobilités bleues,  
Je regrette l'Europe aux anciens parapets!

J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles  
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:  
— Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,  
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? —

Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.  
Toute lune est atroce et tout soleil amer:  
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes  
Ô que ma quille éclate! Ô que j'aille à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache  
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé  
Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche  
Un bateau frêle comme un papillon de mai

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,  
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,  
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,  
Ni nager sous les yeux horribles des pontons.



vse.ee/bcts

---

Артур Рембо. Le bateau ivre:  
<https://cutt.ly/3YhomxI>

## П'ЯНИЙ КОРАБЕЛЬ

За течією Рік байдужим плином гнаний,  
Я не залежав більш од гурту моряків:  
Зробили з них мішень крикливі Індіани,  
Прибивши цвяхами до барвних стояків.

На вантажі свої я не звертав уваги, —  
Чи хліб фламандський віз, чи з Англії сукно,  
І, ледь урвався крик матроської ватаги,  
Я вирушив туди, куди хотів давно.

Скажено хлюпали припливи океанські,  
А я, колись глухий, як мозок дівтори,  
Все за водою плив! І заколот гігантський  
Зняли Півострови, простори і вітри.

Мое пробудження благословили шквали.  
Мов корок, танцював я на морських валах,  
Що їх візничими утоплених прозвали,  
І десять діб вогнів не бачив по ночах.

В сосновий корпус мій текла вода зелена, —  
Солодка, як малим кисличний сік, вона,  
Відкинувши убік і якір, і демено,  
Блювоту вимила та плями від вина.

В настої зорянім, в Морській Поемі милій  
Я плавав і ковтав зелену синь тоді,  
Як мрець замислений вигулькує з-під хвилі,  
Неначе тьмянний знак занурення в воді;

Там, раптом синяві підфарбувавши вири,  
Повільні ритми й шал у днину осяйну,  
П'янкіші од вина, потужніші за ліри,  
Витворюють гірку любовну рябизну!

Я блискавицями роздерте небо знаю,  
Прибої, течії, смеркання голубі,

Світанки, збуджені, мов голубині зграї,  
І те, що може лиш примаритись тобі.

Я сонце споглядав у пострахах містичних,  
Що зблисло згустками фіалкових промінь;  
Буруни злі, немов актори драм античних,  
Віконничний свій дрозд котили в далечинь.

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

Розлучені вали в звіриній істерії,  
Що брали штурмом риф, уповні бачив я,  
Не знаючи, що блиск од сяйних ніг Марії  
Утихомирює захекані моря.

На берегах Флорид мені траплялось зріти  
Квітки, подібні до пантерячих зіниць!  
Мов сяйні віжки, сніп веселок розмаїтий  
До лазурових стад стремів на повну міць!

Я бачив, як шумлять драговини та верші,  
Де в комишах гние морський Левіафан!  
Як падають у штиль гігантські хвилі перші,  
Як даль врізається в бездонний океан!

Льодовики, сонця, і небеса, й заграви!  
Гидотні обмілі серед рудих заток,  
Куди обліплені комахами удави  
Падуть у смороді з покручених гілок!

Хотів би показати я гомінкій малечі  
Співочих риб, дорад, що блискотять між хвиль.  
— І піна квітчана моєї гойдала втечі,  
І вітер додавав мені не раз зусиль.

А море — мученик у безбережнім світі —  
Мене підносило на схлипах злих своїх,

Воно несло мені свої тінисті квіти,  
А я, мов дівчина навколішках, затих...

І, взявшись на своїх бортах птахів гойдати,  
Їх чвари та послід, я, майже острівець,  
Ледь задкував, коли в мої тонкі канати,  
Шукаючи нічліг, чіплявся пухлий мрець!

Під гривою заток я — корабель пропачий, —  
Закинутий у вись етерну без птахів,  
Звідкіль ні монітор, ні парусник найкращий  
Не вирвуть остова, що від води сп'янів;

Я, що в бузковій млі повільно так пролазив,  
Довбаючи, як мур, червоний небокрай,  
Де видно — о нектар солодких віршомазів! —  
Небесні сопляки та сонячний лишай;

Я, весь плямований вогнистою дугою,  
Що мчав і гнав ескорт із коників морських  
(Ультрамаринове склепіння наді мною  
Валилось, плавлячись у вирвах вогняних),

Я, жахом пройнятий, бо округ потойбічний  
Тремтів од ревища Мальштремів та Биків,  
Ясних застиглостей вивідувач одвічний, —  
Я за Європою прадавньою тужив!

Архіпелаги зір та острови незнані  
Я зрів, де небеса відкриті для плавців:  
— у такі-от ночі ти дримаєш у вигнанні,  
О зграє злотних птиць, Снаго прийдешніх днів?

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

За європейською сумуючи водою,  
Холодну та брудну калюжу бачу я,

Де вутлий корабель, як мотиля весною,  
Пускає в присмерку засмучене хлоп'я.

І я, купаючись у ваших млостях, хвилі,  
Не можу більше йти в кільватері купців,  
Під оком злих мостів я пропливать не в силі,  
Ані збивать пиху з вогнів і прапорів.

(Переклад В. Ткаченка)

### VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges;  
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!



[vse.ee/bcts](https://vse.ee/bcts)

---

Артур Рембо. Voyelles:  
<https://cutt.ly/XYhoTE>

## ГОЛОСІВКИ

А чорне, біле Е, червоне І, зелене  
 У, синє О, — про вас я нині б розповів:  
 А — чорний мух корсет, довкола смітників  
 Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;

Е — шатра в білій млі, списи льодовиків,  
 Ранкових випарів тремтіння незбагненне;  
 І — пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,  
 Сп'яніле каяття або нестримний гнів;

У — жмури на морях божественно-глибокі,  
 І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій —  
 Печать присвячених алхімії ночей;

О — неземна Сурма, де скрито скрегіт гострий,  
 Мовчання Янголів, Світів безмовний простір,  
 Омега, блиск його фіалкових Очей.

*(Переклад Г. Кочура)*

*Stéphan Mallarmé*  
*Стефан Малларме*

LE VIERGE,  
 LE VIVACE ET LE BEL AUJOURD'HUI

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
 Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
 Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui  
 Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
 Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
 Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.



Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.



---

Стефан Малларме,  
Le Vivace Et Le Bel Aujourd:  
<https://cutt.ly/SYhoSUIS>  
[https://www.youtube.com/  
watch?v=Hfpcf9Gd8QM](https://www.youtube.com/watch?v=Hfpcf9Gd8QM)

### ЛЕБІДЬ

Краси пречистої безсмертний гордий син,  
ударом п'яних крил чи ти розіб'єш нині  
забуте озеро, де покриває іній  
прозорий зльотів лід, що не дійшли вершин?

О лебедю, згадай, ти був і є один  
прекрасний, та дарма змагатися в пустині:  
ти в пісні не сказав, в якій це жить країні,  
як мертвої зими засяє сонний сплін.

Ти шиєю струснеш білясту агонію,  
одкинеш безміру просторів цих стихію,  
але не жах землі, що крила полонив.

І як мара в імлі леліє сяйвом срібним,  
холодним сном зневаг навік себе ти вкрив,  
о лебедю, в своїм вигнанні непотрібнім!

*(Переклад М. Драй-Хмари)*

## LE TOMBEAU D'EDGAR POE

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,  
Le Poète suscite avec un glaive nu  
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu  
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu,  
Proclamèrent très haut le sortilège bu  
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur  
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.



vse.ee/bctv

---

Стефан Малларме.  
Le Tombeau d'Edgar Poe:  
<https://cutt.ly/NYhc8te>

**Авторська інтерпретація тексту***Юлія Вишницька***Семантичне декодування  
французької поезії межі XIX–XX століть.  
Аналіз вірша Ш. Бодлера «Передранковий смерк»  
методом тематичної сітки****СХІІ. ПЕРЕДРАНКОВИЙ СМЕРК**  
*(зі збірки «Квіти зла»)*

В казармених дворах ранкову зорю грали,  
І віяв вітерець на ліхтарі, оспалий.

Був час, коли рої гріховних мрій і снів  
В постелях болісно тривожать юнаків;  
Коли, здригаючись, розплющене широко,  
Вдивляється у день криваве лампи око;  
Коли й сама душа під тіла тягарем  
Повторює двобій між лампою і днем;  
Немов заплакане лице на вітровінні,  
В повітрі міняться всі речі скороплинні;  
Знеслили жінку блуд, поета — пошук рим.

Будинки тут і там пускали в небо дим;  
Лахудри, що вночі виснажували сили,  
Роззявивши роти, у сні важкім хропіли;  
Убогі матері, з усохлими грудьми,  
Роздмухували жар; народжена з пільми,  
Передранкова мла яснішала у тиші,  
І муки породіль робилися гостріші.  
Немов кривавий плач, ридання навісні —  
Крик півнячий роздер повітря в даліні;  
Вгортала мла доми від кривель до підвалів,  
А там приречені за мурами шпиталів

Хрипіли, стогнучи й чекаючи кінця.  
Брели розпусники, змарнілі із лиця.

Світанок, вбравшись в рожеве і зелене,  
Виходив повагом на набережні Сени,  
І трудівник Париж свої знаряддя брав,  
Та очі протирав, вертаючись до справ.

(Переклад М. Москаленка)

Виокремлюємо **ключові теми-образи вірша**.

*Світанок*

- Віяв вітерець на ліхтарі;
- вдивляється у день криваве лампи око;
- передранкова мла яснішала у тиші;
- світанок, вбравшись в рожеве і зелене, / Виходив повагом на набережні Сени;
- немов кривавий плач, ридання навісні.

Світанок ще зберігає в собі ніч: тьмянний, імлистий, вологий, білуватий. Він — ще невизначений: дрижить, здригається, міняється. Він лише народжується, приховуючи в собі ранок. Цей світанок — хворий: змарнілий, приречений на муки — той, що несе життя і смерть одночасно.

*Сон*

- Був час, коли рої гріховних мрій і снів / В постелях болісно тривожать юнаків;
- Лахудри, що вночі виснажували сили, / Роззявивши роти, у сні важким хропіли;
- в повітрі міняться всі речі скороплинні; / Знесли жінку блуд, поета — пошук рим.

Сон важкий, неспокійний. Сплять казарми, підлітки, блудниці («лахудри») — спить «розпуста». Сон тотожний смерті: занурені в неспокійні сні — бліді, сон несе хворобливу отруту, знесилюючи втомлених за день мешканців, сон — тягар, він душить. Сон — хворий, смертоносний.

### Мешканці

- Лахудри, що вночі виснажували сили, / Роззявивши роти, у сні важким хропіли;
- Убогі матері, з усохлими грудьми, / Роздмухували жар;
- і муки породіль робилися гостріші;
- А там приречені за мурами шпиталів / Хрипіли, стогнучи й чекаючи кінця. / Брели розпусники, змарнілі із лица.

Мешканці міста — це розпусники, породілі, «приречені за мурами шпиталів», «убогі матері», робітники. Їхнє життя — моторошне, злиденне, чорне, похмуре, безрадісне. Вони всі — хворі (здригаються, плачуть, кричать, хриплять, стогнуть).

### Париж

- Будинки тут і там пускали в небо дим;
- Вгортала мла доми від крівель до підвалів;
- і трудівник Париж свої знаряддя брав, / та очі протирав, вертаючись до справ.

Париж — хворий (він дрижить від холоду, із заплаканим обличчям, виснажений від хвороб, болю, страждань, «кривавого крику»). Він хворий, але він живе, і щоранку прокидається, бере до рук свої знаряддя й вертається до справ. Він — трудівник.

Усі ключові образи — «світанок», «сон», «мешканці», «Париж» — переплітаються станом передранкового смерку, поєднуючи життя і смерть: хвороби, вмирання, згасання (дрижання, неспокій, важкість, хворобливість, крики, плачі, «рої гріховних мрій і снів») — з одного боку, і з іншого — народження світла (нового життя — образ породіль) і праці (образ Парижа-робітника). Париж — символ амбівалентного існування: життя і смерті в одному.

Аналіз вірша методом тематичної сітки (Арнольд І.В. *Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования)*. М. : Просвещение. 1990. 301 с.) підсилює опис **тропових формалізаторів** у тексті.

**Епітети:** вітерець оспалий, криваве око, важкий сон, передранкова мла, кривавий плач, ридання навісні.

Уособлення: рої гріховних мрій і снів тривожать, душа повторює двобій між лампою і днем, вгортала мла доми, «Світанок, вбравши-ся в рожеве і зелене, / Виходив повагом, на набережні Сени, / і трудівник Париж свої знаряддя брав, / та очі протирав, вертаючись до справ».

Порівняння: немов заплакане лице на вітровінні, немов кривавий плач.

### Аналіз вірша П. Верлена «Нічне враження» методом тематичної сітки

#### НІЧНЕ ВРАЖЕННЯ

Ніч. Дощ і темрява. У небо сіре, млисте  
Шпилями й вежами стримить готичне місто —  
Даль сивим мороком його вже повила.  
Рівнина. Скорчені і скрючені тіла  
Звисають з шибениць, танцюють; хижі круки  
Жадливо шарпають їм голови і руки,  
Внизу ж — то вовча з'їдь, як круча — угорі.  
Он чорні падуби й тернові чагарі  
Колючо їжаться розчухраним пагіллям,  
Що мов начеркано по сірому вугіллям;  
А там кудись бредуть три в'язні півживі,  
Обдерті, босі; їх підгонять вартові,  
І леза бердишів так гостро й проразливо  
Блищать проти списів розбурханої зливи.

(Переклад М. Лукаша)

Нанизуємо на ключові образи цитати.

#### *Готичне місто*

- Ніч. Дощ і темрява;
- Даль сивим мороком його вже повила;
- Внизу ж — то вовча з'їдь, як круча — угорі;
- леза бердишів так гостро й проразливо / Блищать проти списів розбурханої зливи.

Місто — старовинне, готичне. Готика — не лише в архітектурі (вежі, шпилі), але й у «стані» цього міста: дощ, розбурхана злива своїми списками подібна до шпилей будинків і «лез бердишів». Встромленість, загостреність — і в образах хижих кружків, що «жадливо шарпають», довбуть небіжчиків на шибеницях, і в образі вовків, і в образі шибениці, що стирчить вгору. Готичне місто — символ розпаду, жаху, страху, хижацтва, вбивства.

### *Небо*

— небо сіре, млисте;  
— Он чорні падуби й тернові чагарі / Колючо їжаться розчухраним пагіллям, / Що мов начеркано по сірому вугіллям.

Небо — з одного боку, жертва й свідок моторошних подій, що кояться в готичному місті. Воно — принижене, зацьковане, переможене цим нічним видінням-враженням, повите сірою млою. З іншого боку, небо — ніби придумано, намальовано, уявлено. Прикметно, що зроблено це недбало: фарби розфиськано, наляпано, розмито. І в цю розмитість, «наляпаність» «встромляється» місто в образі «тернових чагарів», що «колючо їжаться розчухраним пагіллям».

### *«Мешканці» міста*

— Скорчені і скрючені тіла / Звисають з шибениць, танцюють;  
— хижі круки / Жадливо шарпають їм голови і руки;  
— кудись бредуть три в'язні півживі, / Обдерті, босі; їх підго-  
нять вартові.

У місті «мешкають» вартові, трупи, привиди, смертники, круки, вовки. Всі істоти в міському просторі — або мертві, або приречені на смерть, або самі несуть смерть. Їхній вигляд — моторошний: вони «скорчені і скрючені», дикі, нажахані й страшні. Положення їхніх тіл — «встромленість»: тіла звисають із шибениць, танцюють у сірій імлі, леза конвоїрів, подібні до зливи, змагаються з останньою у своєму блиску: хто про-  
низливіше пропалить імлу: злива чи шибениця.

Ключові образи вірша овиявляють страшне «нічне видовище»: готичне місто й небо — поєднані, злиті, зімкнені, вони — свідки жаху. Кольори «сивого мороку», п'їтьми, імлі — розмито й пронизано встромленими в них лезами й шпильями готичного міста, сплетеними з шибеницями, «лезами бердишів», подібними до лез дощу, який оповив сиву далечінь. І нічого немає живого: у місті мешкають мертві, привиди й охоронці смерті (бердиші), усе підпорядковано дикому «мертвому танку», від якого розбухується злива, до всього простягує свої «гаки» смерть. Усе — інфіковано смертю.

*(Вишницькая Ю.В. Семантическое декодирование французской поэзии рубежа XIX–XX веков / Ю.В. Вишницькая // Зарубіжна література в школах України. — 2010. — № 1. — С. 20–21).*

Тетяна Тверітінова

### «Запрошення до подорожі» Шарля Бодлера

Mon enfant, ma soeur,  
 Songe à la douceur  
 D'aller là-bas vivre ensemble!  
 Aimer à loisir,  
 Aimer et mourir  
 Au pays qui te ressemble!  
 Les soleils mouillés  
 De ces ciels brouillés  
 Pour mon esprit ont les charmes  
 Si mystérieux  
 De tes traîtres yeux,  
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,  
 Polis par les ans,  
 Décoreraient notre chambre;

Посестро, дитя,  
 Прийде забуття,  
 Коли я полинути можу  
 В обіймах твоїх  
 До скону палких  
 В країну, на тебе так схожу!  
 Притлумлений жар  
 Пожухлих тих хмар  
 Для мене небачене диво  
 Твоїх таємниць  
 Зрадливих зіниць,  
 Що сяють крізь сльози щасливо.

Там лад, насолоди п'янки,  
 Розкоші, краса й супокій.

З далеких епох  
 Ми меблів удвох  
 Де рідкісний квіт



Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l'ambre,  
Les riches plafonds,  
Les miroirs profonds,  
La splendeur orientale,  
Tout y parlerait  
À l'âme en secret  
Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux  
Dormir ces vaisseaux  
Dont l'humeur est vagabonde;  
C'est pour assouvir  
Ton moindre désir  
Qu'ils viennent du bout du monde.  
— Les soleils couchants  
Revêtent les champs,  
Les canaux, la ville entière,  
D'hyacinthe et d'or;  
Le monde s'endort  
Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

(L'invitation au voyage)

Наставимо в нашій кімнаті,  
Відтинки століть  
До амбри почне долучати,  
Де стеля ліпна  
Й свічад глибина,  
І східні всілякі пишноти,  
Де все, далєбі,  
Ласкаво тобі  
Слова промовлятиме потай.

Там лад, насолоди п'янки,  
Розкоші, краса й супокій.

Поглянь — кораблі  
В блакитній імлі  
Заснули опісля блукання.  
Вони звіддалік  
Прийшли, щоб навік  
Твої вдовольнити бажання.  
Злотисті сонця  
Тепер без кінця  
Вкривають канали, все місто  
Й зелені поля,  
І всесвіт-земля  
В теплі засинає вогнисто.

Там лад, насолоди п'янки,  
Розкоші, краса й супокій.

(Переклад В. Ткаченка)

Парадоксально, але факт: французький поет Шарль Бодлер, який написав це «Запрошення до подорожі», взагалі мало куди виїздив із Парижа. Вперше — у 1841 році, коли його, двадцятирічного юнака, який піддався усім спокусам самотійного життя, родина посадила на «Пакетбот південних морів» і відіслала в далеку подорож до Індії. Але вже за п'ять місяців біля острова Бурбон, так і не

доїхавши до Калькутти, він умовив капітана допомогти йому повернутися додому. Була ще одна подорож до Бельгії, усвідомлена, ділова, але нічого, окрім гіркого розчарування, вона не принесла. І все ж у своїй поезії він писав про жагу до плавання у всіх, у кого є ця «жага подорожувати та збагачуватися», про країни-свічада, де всі найпотаємніші бажання здійснюються, про безкінечні одіссеї, що прагнули привести «в глибину невідомого, щоб знайти нове».

Більшу частину свого короткого життя Бодлер прожив у трагічній скруті. Його звинувачували в аморальності, збірку віршів «Квіти зла» вилучали з продажу, порушували судовий процес, звинувачуючи поета в нехтуванні мораллю. Мало хто із сучасників зумів зрозуміти його вірші — цю сповідь про поневіряння бентежної душі посеред життєвого розпуття, де зло й хворобливе всюди розлите й гніздиться в серці й розумі. Він був безнадійним романтиком, який гостро реагував на життєву ницість і шукав порятунку в царині солодких мрій. Тут і стали в пригоді враження від п'ятимісячного плавання південними морями: тропічні пейзажі, звуки, запахи в його віршах ставали незмінним тлом ідеального світу, царства світла, де немає ні болю, ні страждань, де він може бути абсолютно щасливим разом зі своєю подругою.

Біографи донесли до нас ім'я адресатки цих дивних віршів — Марі Добрен — та скупі відомості про неї: зеленоока, пишноволоса актриса. Їхній роман був нетривалим, і серед інших бодлерівських жінок вона посідає дуже скромне місце. І все-таки вона жила в серці поета, і він присвячував їй свої вірші.

Бодлер, бравуючи своїм зневажливим ставленням до жінок, все життя в глибині душі мріяв про ідеальне кохання, про жінку-друга й матір. Адже жінка, за його словами, — це запрошення до щастя.

*(Тверитинова Т.І. «По волне моеї памяти» / Т.І. Тверитинова // Зарубіжна література в школах України. — 2009. — № 5. — С. 52–56).*

Тетяна Тверітінова

### Поезія та життя Поля Верлена

Коли в 1866 році в Парижі вийшла збірка віршів поета-початківця Поля Верлена «Сатурнічні поеми», сучасники майже не звернули уваги на його ліричні опуси: настільки вони були несхожі на вірші тоді популярних парнасців. Тоді всі захоплювалися витонченою ясністю поезій Леконта де Ліля, бездоганністю форм і чіткістю образів Ередіа. А новий поет відкривав зовсім незнайомий, якийсь нематеріальний світ звуків, запахів і квітів, який сприймався на рівні відчуттів, вражень. Це були вірші про сумні пейзажі, невимовний смуток, осінню самотність у сутінках душі й природи, про розчарування й невідворотність долі. Він уже тоді передчував фатальну приреченість людини, народженої під знаком Сатурна.

Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,  
Fauve planète, chère aux nécromanciens,  
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,  
Bonne part de malheur et bonne part de bile.  
L'Imagination, inquiète et débile,  
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.  
Dans leurs veines, le sang, subtil comme un poison,  
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule  
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.  
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels  
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels, —  
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne  
Par la logique d'une Influence maligne.  
Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci...

І наче сам собі напроорокував. Доля не тільки погрожувала, але й цілком активно посилала йому незліченні скорботи та випробування.

*«Його дух збентежитьсь тривожною мрією, / Безсилий розум у ньому замовкне перед долею».* Його постійно переслідували невпевненість у собі, невдоволеність життям, і він шукав забуття в алкоголі. Сподівання на щасливу родину не виправдалися через незбіг

духовних орієнтирів. Дружба з демоном-спокусником Рембо остаточно пришвидшила розрив із родиною й добропорядним буржуазним суспільством.

«У смутку відлетить на небо ідеал / й накаже доля, щоб довічно він страждав». У в'язниці, переживши потрясіння, він звернеться до релігії, буде намагатися задобрити «вищі сили» своєю лагідністю та покірністю. Але й цього вистачить ненадовго. Тільки мати продовжувала його підтримувати й любити таким, яким він був, але й та померла. Дружина не хотіла його бачити, сучасники не визнавали й зневажали, відчуття дому було втрачено назавжди. Йов Багатостраждальний міг би назвати його братом по долі. А він себе, «бідного Леліана», називав «проклятим поетом», вкупі з Корб'єром, Рембо, Малларме, Марселіною Деборд-Вальмор, Вільє де Ліль-Аданом — знедоленими, невизнаними співбратами по перу, котрі не бажали вписуватися в навколишній світ буржуазного успіху та нудної добропорядності.

«Щоб навіть вмер він у стражданнях нескінченних...». Слава нарешті розшукала його, коли він був геть виснажений душевними та фізичними стражданнями. У 1891 р. його обирають «королем поетів», називають метром символізму та імпресіонізму, малюють портрети, журналісти та молодь чекають від нього порад. І перешіптуються: «Від Верлена нічого не залишилося, окрім нашого культу Верлена».

І все ж він не розлюбив життя й не зневірився в добрі. У своїх пізніх віршах він рідко скаржиться, радше іронізує з себе, долаючи гіркоту втоми.

Нещасний злидень, розбитий хворобами, наділений божественним даром, він помер на самоті. Три тисячі людей проводжали його в останню путь, поховання оплатив уряд. Це були посмертні овації Франції одному зі своїх найкращих поетів.

(Тверитинова Т.І. «По волне моеї памяти» / Т.І. Тверитинова // *Зарубіжна література в школах України*. — 2009. — № 5. — С. 52–56).

*Тетяна Тверітінова*

### **Проблема самоідентичності в книзі П. Верлена «Прокляті поети»**

Чільне місце у творчій спадщині французького поета, прозаїка й літературного критика Поля Верлена посідає цикл літературних портретів «Прокляті поети» (1883), який репрезентував його сучасників Т. Корб'єра, А. Рембо, С. Малларме, а згодом, у 1888 р., ще був доповнений нарисами про М. Деборд-Вальмор, О. Вільє де Ліль-Адана і самого автора. Ще в ХХ столітті дослідники Л.Г. Андреев, Г.К. Косіков, Д.Д. Обломієвський, Д.С. Наливайко, П. Птіфіс, Ж.-А. Борнек, Е. Циммерман, І.-А. Фавр та інші звернули увагу на те, що саме Верленові належить заслуга відкриття творчості «проклятих поетів», які в літературному процесі посіли місце між представниками групи «Парнас» та «школою Малларме». Їх ще називали поколінням 1870-х, поетами, які сповістили сучасникам про початок доби символізму.

Утім змушені зазначити, що з французької книга Верлена «Прокляті поети» ще не перекладалася, у наукових працях про неї згадують лише принагідно. З останніх досліджень варто зазначити статтю С.О. Фенко «Поетика книги літературних портретів Поля Верлена «Прокляті поети» (2019) та книгу І.І. Гаріна «Прокляті поети» (2020), у якій список митців «нешасної свідомості» (Тегель) подається розширеним. На думку І.І. Гаріна, «прокляті» — не класифікація, а поетична доля, структура свідомості, темперамент, ставлення до світу, стану духа, тривога, страждання, біль» [Гарин И.И. Проклятые поэты. Харьков : Фолио, 2020. С. 3]. Тож у широкому сенсі «прокляті поети» — «більшість митців, які жили коли-небудь», бо «прокляття», що тяжіє над ними, «було глибиною екзистенціального дару, станом між жахом і захватом від життя...» [Там само].

Серед проблем щодо окреслення кола «проклятих поетів» і визначення їх характерних рис не останнє місце посідає проблема самоідентичності Верлена як автора й суб'єкта дослідження, його власна характеристика обраних поетів, про творчість яких згадують лише у вузькому колі фахівців та у зв'язку з визначенням творчості Верлена, і, врешті, власне усвідомлення долі цих поетів у творах, які залучає до своєї книги Верлен. Цим і був обумовлений вибір матеріалу нашого дослідження.

Мета статті — з'ясувати специфіку поняття «проклятий поет» і простежити його використання в характеристиці французьких митців 70-х рр. XIX століття, яких Верлен репрезентував у своїй книзі літературних портретів.

Під час дослідження було застосовано культурно-історичний, історико-літературний, психоаналітичний методи, що дозволяє виявити специфіку самоідентичності митця через його творчість та сприйняття її сучасниками.

У невеликій передмові (“*Avant-propos*”) до останнього прижиттєвого видання автор зауважує: «Це досконалі Поети, про яких нам доводилося говорити... Досконалі за уявою, досконалі в експресії... Але прокляті! [Verlaine P. *Les Poètes maudits*. Paris : Librairie Artheme Frayard, 2013. URL. : [http://www.poetes.com/textes/ver\\_poemau.pdf](http://www.poetes.com/textes/ver_poemau.pdf)]. Як слушно зазначає дослідниця С.О. Фенко, задум книги Верлена був «своєрідним викликом суспільству, яке забуло про великих поетів, що були гідні літературного воскресіння, твором Проклятого про Проклятих» [Фенко С.А. *Поэтика книги литературных портретов Поля Верлена «Проклятые поэты»*. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 92].

Поети, які разом із Верленом сформувалися під впливом філософії декадансу (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше) з її індивідуалізмом, інтуїтивізмом, імморалізмом, агностицизмом, «духом Бодлера» у мистецькому світовідчутті, віддзеркалювали у своїй творчості трагізм і духовну кризу епохи *fin de siècle*. На думку А.Д. Онопрієнко, наскрізним мотивом європейської поезії цього періоду є мотив «туги життя» (“*Tennui de vivre*”), «інваріантними структурно-семантичними складовими комплексу... якого є танатологічні, ескапістські, релігійно-філософські мотиви, мотиви саморуйнування та любовної туги» [Онопрієнко А.Д. *Мотив «туги життя» (“Tennui de vivre”)* у поезії французького та російського символізму: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Бердянськ : Бердянський державний педагогічний університет. 2019. С. 7]. Отже, Верлен не випадково визначає коло саме цих поетів: у їхній творчості він знаходить знайомі й зрозумілі йому мотиви, прагнення самоідентифікації і подолання конфлікту між власним «Я» та оточенням.

Відкриває список «проклятих поетів» Трістан Корб'єр (справжнє ім'я Едуард Жоашен Корб'єр). Романтик, який мріяв стати моряком, але через тяжку хворобу був змушений жити на березі океану,

він болісно відчував себе не пристосованим до життя. Він і пішов із життя раніше за інших, у неповні тридцять років, ніким не визнаний, байдужий до успіху та слави. Лише за десять років після його смерті нарис Верлена приверне увагу сучасників до його віршів та особистості.

Верлен уникає характеристики людини, яка померла “de chic, de boire ou de phtisie” (від фантазії, від пиття чи від споживання) [Verlaine P. Les Poètes maudits]. На його думку, Кorb’єр — поет зі своєю неповторною особливістю, яка зараховує його до кола «проклятих поетів». Найкраще за поета можуть говорити його твори. Це — «шалена лихоманка таланту й веселості» («Спасіння»), намагання усвідомити суть свого життя («Підсумок»). Це, нарешті, «Епітафія», у якій Кorb’єр з притаманною йому гіркою іронією пише про себе, вибудовуючи образ знедоленого, невизнаного поета, який прожив безглузде життя: «Он умер сгоряча или погублен ленью. / а если он живет, то преданный забвенью», «Пришел — никто его не ждал, / Возник — не там, где пропал» (Переклад В. Орла) [Там само]. Недаладність у творчості («И все вразброд, все кувырком»), невлаштованість у житті, відсутність життєвої енергії («Жил, равнодушьє заслужив, / Днем спал, с тоски глаза смежив. / Гуляка праздничный — и праздный, / Шатун, бродяга несуразный»), приреченість на самотність перетворили життя цього «новозавітного блудного сина» на парадокс: «И умер он, желая выжить, / И жил, желая умереть. Лежит он бессердечным прахом: / Успех — сполна, провал — с размахом» [Там само].

Артюра Рембо — героя наступного нарису — власне, відкрив Верлен, наполегливо стверджуючи в літературних колах, що цей оригінальний поет — юний геній, який вже в 16–17 років «був наділений всім поетичним багажем» [Там само]. Знаючи, що Рембо, який зневажливо ставився до сприйняття своїх поезій, вже давно відмовився від літератури й невідь-де блукає в пошуках нового щастя за межами Франції, Верлен намагається зробити огляд його творчості з ретельністю критика й захватом близького друга.

Для аналізу творів Рембо Верлен вибирає найбільш провокаційні вірші («Вечірня молитва», «Ті, що сидять», «Зачаровані», «Шукачки вошей»). Неприйняття вульгарності й моралі сучасного суспільства простежуються в гостросатиричному вірші «Паризька оргія, або Париж заселяється знову». З огидою і ненавистю

Рембо зображує розпусне метушливе життя столиці, життя численних «блазнів, королів, недоумків, чинуш», над якими вивищується Інший, Поет, який згори споглядає на їхнє злиденне життя: «Ну, а поет збере Низотних Душ ридання, / Волання проклятих, Убивць жорстоких глум, / І бичуватиме Жінок вогнем кохання, / і строфи виринуть: «Оце злочинний тлум!» (Переклад В. Каченка) [Там само]. Отже, «чарівник на «П'яному кораблі», він створив «імперію чудової Сили», вражаючи чудесами «тонкості, справжньої невизначеності, чарівності... Але проклятий самим собою, цей Проклятий Поет» [Там само]. Верлен з жалем зазначає, що Рембо, на відміну від Корб'єра і Малларме, ніколи не прагнув надрукувати свої вірші. Лише «Сезон у пеклі» — єдина прозова книга, надрукована за життя поета, яку він «кинув в обличчя століттю» [Там само].

Стефана Малларме, спокійного, урівноваженого вчителя англійської мови одного з паризьких ліцеїв, почали сприймати як видатного поета і теоретика символізму теж після виходу книги Верлена. Малларме намагався у своїй творчості кристалізувати розпорошені в повітрі сучасного життя настрої занепадництва і незадоволеності, томливої туги й заперечення причетності до того, що відбувалося, жаги пошуку чогось іншого, невідомого, але справжнього.

Називаючи Малларме «люто обдарованим романтиком», незважаючи на негативну оцінку критиків, Верлен зазначає, що «цей чистий поет залишиться таким, допоки буде існувати французька мова» [Там само]. Обираючи для оригінальної імпресіоністичної характеристики маловідомі твори, Верлен зазначає, що оголошує еру гласності для Малларме. У повному обсязі він включає у свій нарис такі вірші, як «Марне бланання», «Рок», «Поява», «Святá», «Поема пожегтвування».

Нагадуючи про негативні відгуки впливового «Le Courrier du Dimanche», Верлен зазначає, що цей щирий поет знає і відчуває себе «проклятим сферою всіляких інтересів» [Там само]. Звідси його захоплення творчістю Е. По, його усвідомлення в сонеті «Гробниця Едгара По» приреченості поета на зневагу натовпу: «Сквозь ризу брентную, бессмертьем осиянный, / Грозя подъемлет он сверкающий свой меч / Над непознавшими, что та больная речь / Царю гробов была ликующей осанной. / Как гидра некогда отпрянула виясь / От блеска истины в божественном глаголе, / Так вопияли вы, над



гением глумясь, / Что яд философа топил он в алкоголе» (Переклад І. Анненського) [Там само].

Марселіну Деборд-Вальмор Верлен зараховує до проклятих поетів завдяки її «очевидній, але абсолютній невідомості» [Там само]. Тож обов'язок автора — розповісти про неї якомога повніше і детальніше. Верлен пише про неї шанобливо: «Чистота дружби і в той же час кохання цієї цнотливої жінки — ніжної і гордовитої — що ще потрібно сказати, щоб порадити прочитати всі її твори?» [Там само]. Наводячи її вірші «Лист жінки», «Східний день», «Відмова», «Занепокоєння», «Два кохання», «Дві дружби», Верлен супроводжує їх коментарями на кшталт «божественно», «цнотлива сильна пристрасть», «величний і гідний стиль», «цей геній, що зачаровує самого себе» [Там само]. Наскрізним мотивом лірики поетеси є мотив любовної туги. Її поезія — це ліричний щоденник закоханої жінки, матері, сестри, яка, попри всі негаразди долі, зберегла ніжність серця і чуйність душі. Верлен пише, що вона «першою з поетів... з величезним щастям використовувала незвичайні ритми... вона художник без надмірного знання», «єдина геніальна й талановита жінка цього століття і всіх століть, можливо, в компанії Сапфо і святої Терези» [Там само].

Незважаючи на відомість поета Вільє де Ліль-Адана, Верлен мотивує його приналежність до проклятих поетів тим, «що він не достатньо прославлений у наш час» [Там само]. Створюючи психологічний портрет поета-сучасника, Верлен виділяє такі характерні риси, як «безмірна гордість», «тривожна піднесеність», «несподіваний сміх», «абсолютне ледарство», парадокси поведінки — все те, що характеризує поета-джентельмена, відомого в артистичній богемі нічного Парижа, «яка знає і, якщо не любить, то захоплюється цією геніальною людиною» [Там само]. До огляду творів Вільє де Ліль-Адана Верлен залучає як його драматичні й прозові твори («Бунт», «Новий світ», «Аксель», «Єва майбутнього»), так і вірші («Пробудження», «Прощання», «Зустріч», «На березі моря»), з яких проступає образ самого автора: похмурого меланхоліка, зануреного в містику. Походження Вільє де Ліль-Адана (нащадок давнього, але збіднілого дворянського роду), неприйняття світу буденності з буржуазною практичністю та розвитком технічного прогресу сприяли формуванню його ескапізму, створенню світу власних фантазій, в яких він поставив самотнім мандрівником, зневажливим до моральних принципів

і комфортного життя, до якого прагнули звичайні люди. Лише успіх, як зазначає Верлен, зможе «зняти прокляття, що тяжіє над чудовим поетом» [Там само].

І, нарешті, сам Верлен, “*Pauvre Lelian*”, як він себе називає (анagramа імені та прізвища *Paul Verlaine*), проклятий поет із найсумнішою долею, негаразди якої він пояснює своїм відвертим характером і м’якістю серця. Про це йдеться в наведених цитатах з книги «Мудрість» і «Милосердя» («Я маю лють кохати, моє слабке серце шалене і злиться від слабкості») [Там само]. Розповідаючи про своє життя — «справжню бурю», він згадує про щасливе дитинство, після якого перебування в інтернаті ліцею стало потрясінням і психологічною травмою. Раннє захоплення різними спокусами життя перетворило його «на потворного негідника з мріями в голові» [Там само]. Намагаючись усвідомити специфіку своєї особистості, поет відзначає позитивний вплив релігії. Власне, не тільки життя, а й творчість свою він розподіляє на два періоди: до 1880 року і після, коли в його творах з’явилися інші ідеї, «в яких католицизм розкривав свою логіку і свої ілюзії, свої заклинання і свої жахи, й інше, суто мирське, чуттєве, з сумним добрим гумором і сповнене гордості за життя» [Там само].

Заслуга Верлена як автора літературних портретів полягає у формуванні концепції «проклятого поета», у виокремленні кола митців, яких він вважав незаслужено забутими й до яких потрібно було привернути увагу. Його імпресіоністична критика, на відміну від традиційної, суб’єктивно й емоційно передає враження від творчості цих митців, у якій відчувається їхній трагізм буття, неприйняття натуралізму навколишнього світу, внутрішня свобода й усвідомлений вибір — зневажливість до успіху й слави заради дотримання вічних цінностей мистецтва та збереження власної ідентичності.

(Тверітінова Т.І. Проблема самоідентичності в книзі П. Верлена «Прокляті поети» / Т.І. Тверітінова // *Modern engineering and innovative technologies*. — 2021. — Issue № 16. — Part 5. — P. 160–165).

### ТЕМА 3. В. ВІТМЕН ЯК РЕФОРМАТОР АМЕРИКАНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

#### **Завдання**

1. Опрацювати статтю Davide Lombard “Song of Walt Whitman, Song of Hope?»: виокремити дискусійні тези, подати власну наукову рефлексію творчості В. Вітмена.
2. Здійснити метричний аналіз вірша «О капітане! Мій капітане!», порівнявши текст оригіналу з перекладами (див. хрестоматію).
3. Проаналізувати образ ліричного героя в програмному творі В. Вітмена «Пісня про себе», з’ясувати семантичне наповнення термінів / терміносполук «верлібр», «білий вірш», «вільний вірш».
4. Підготувати повідомлення «Українська вітменіана» (індивідуальне повідомлення).

#### **ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ**

1. Загальна характеристика життєвого й творчого шляху В. Вітмена.
2. Історія створення книги «Листя трави», її провідні теми й мотиви.
3. «Пісня про себе» як програмний твір поета.
4. Новаторство віршування В. Вітмена.

#### **Тексти для читання**

Вітмен В. «Я співаю про тіло електричне», «Для тебе, о Демократіє...», «На березі морському уночі», «О капітане! Мій капітане!», «Діти Адама», «Себе я оспівую».

#### **Обов’язкова література**

1. Павлычко С.Д. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон / С.Д. Павлычко. — Киев : Наукова думка, 1988. — 227 с.
2. Lombard D. Song of Walt Whitman, Song of Hope? [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://cutt.ly/tYhn0ZH>

#### **Додаткова література**

1. Kaplan J. Walt Whitman: A Life. — New York : «Simon and Schuster», 1979. — 325 p.
2. Symonds J. Walt Whitman. — New York : Routledge, 2010. — 85 p.

3. Callow P. From Noon to Starry Night: A Life of Walt Whitman. — Chicago : «Ivan R. Dee», 1992. — 274 p.

4. Султанов Ю.І. «О капитан! Мой капитан! Сквозь бурю мы прошли...»: Поэзия У. Уитмена / Ю.І. Султанов // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2000. — № 10. — С. 35–37.

5. Соболевський Я.А. Філософська поезія американського трансценденталіста Волта Вітмена [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://cutt.ly/aYhWvUe>

### Методичні рекомендації

Знайомлячись із життям та творчістю В. Вітмена, необхідно звернути увагу на вплив філософії трансценденталізму на світогляд поета («природна релігія», демократична рівність, інтуїтивне розуміння істини, самозаглиблення та «довіра до себе»). Готуючись до першого питання, варто попрацювати зі статтею Lombard D. “Song of Walt Whitman, Song of Hope?»: схематично законспектувати ключові дискусійні тези розвідки, підготувати власну рефлексію творчості письменника. Єдина збірка «Листя трави» за життя поета видавалась дев'ять разів, постійно доповнюючись новими творами (від 12 до 400). Це — біографія самого автора й універсальне сприйняття буття сучасників. Тому, за визначенням Л. Герасимчука, тема збірки — «це сам Волт Вітмен, сюжет — людина і всесвіт, ідея — вічне і неухильне торжество людини». Поет так пояснював свій задум: «“Листя трави” — це переважно спроба виразити мою власну емоційну та особистісну природу... спроба докладно — від початку й до кінця — відтворити Особу, людське єство (мене самого в другій половині дев'ятнадцятого століття в Америці), і зробити це вільно, вичерпно і правдиво» (стаття «Погляд на пройдене»). Назва книги сприймається і як символ вічності, постійного оновлення світу, і як «аркуші учня складальника» (натяк на тодішню працю письменника в типографії).

Теми поет обирав із самого життя: громадянська війна (цикл «Бий, барабане!»), убивство президента Лінкольна («О капітане! Мій капітане!», «Коли у дворі перед домом цієї весни цвів бузок»), важка доля індіанців («Донька Інки», «Ореола»), єднання всіх людей («Про тіло електричне я співаю»), праця («Пісні різних професій», «Пісня великої дороги»), індустріалізація та космічні зрушення («Пісня про себе»), кохання (цикл «Діти Адама»). Проте, як зауважував автор,

він прагнув не так порушити певну тему, як залучити до співпраці читача. Обговорюючи тематику збірки, слушно перевірити завдання 2 (художній і метричний аналіз вірша), а також завдання 3, щоб охарактеризувати образ ліричного героя «Пісні про себе».

Щодо питання новаторства В. Вітмена, необхідно звернути увагу на верлібр (вільний вірш) та його особливості й різницю між вільним і білим віршем (див. завдання 1), пісенність поезії, єдність з американським фольклором, ораторські прийоми, мовленнєву манеру біблійних пророків, біблійний речитатив, збагачення лексики прозаїзмами, розмовними словами й науковими термінами, а також відомі «каталоги» предметів, речей, явищ. Творчість поета не обмежується одним напрямом, синтезуючи риси романтизму, реалізму, символізму.

Наприкінці заняття необхідно прослухати повідомлення «Українська вітменіана» (індивідуальне завдання).

**Основні поняття:** «американська мрія», білий вірш, верлібр, «вітменівський каталог», космізм світосприйняття Вітмена, мовний експеримент, постромантичний епос, реформа поетичної техніки, синтаксичний паралелізм, трансценденталізм.

## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

*Walt Whitman*  
*Волт Вітмен*

### ПІСНЯ ПРО СЕБЕ

(із книги «Листя трави»)

1.  
AS I ponder'd in silence,  
Returning upon my poems, considering, lingering long,  
A Phantom arose before me, with distrustful aspect,  
Terrible in beauty, age, and power,  
The genius of poets of old lands,  
As to me directing like flame its eyes,  
With finger pointing to many immortal songs,  
And menacing voice, What singest thou? it said;

Know'st thou not, there is but one theme for ever-enduring bards?  
 And that is the theme of War, the fortune of battles,  
 The making of perfect soldiers?

2.

Be it so, then I answer'd,  
 I too, haughty Shade, also sing war — and a longer and greater one  
 than any,  
 Waged in my book with varying fortune — with flight, advance,  
 and retreat — Victory deferr'd and wavering,  
 (Yet, methinks, certain, or as good as certain, at the last,) —  
 The field the world;  
 For life and death — for the Body, and for the eternal Soul,  
 Lo! too am come, chanting the chant of battles,  
 I, above all, promote brave soldiers.



vse.ee/bcty

---

Воат Вітмен.  
 AS I ponder'd in silence:  
<https://cutt.ly/eYhS69H>

Себе я прославляю, себе я оспівую,  
 І те, що приймаю я, приймете й ви,  
 Бо кожен атом, котрий належить мені,  
 так само належить вам.

Я тиняюся, шукаючи свою душу,  
 На дозвіллі тиняюся влітку, нахиляюся  
 й розглядаю стебло травинки.

Мій язик, кожен атом моєї крові складається з  
 цього ґрунту, з цього повітря;  
 Народжений тут від батьків, зароджених тут  
 батьками, котрі так  
 само тут народилися,

Я, тридцятисемирічний,  
без жодної хворості, розпочинаю  
І сподіваюся не урватися аж до смерті.

Вірування та вчення, всіма облишені,  
Ви відступили убік — але й ви добрі на місці  
своєму, і вас не забуто, —  
Я прихищаю всі — правильні й хибні,  
я дозволяю стверджувати речі  
щонайризикованіші:  
Хай промовляє природа без перешкод  
з первісною силою.

*(Переклад Л. Герасимчука)*

1.

Слаблю себе!

І те, що приймаю я, приймаєш і ти,  
Бо кожен атом, належний мені, так само тобі належить.

Я байдикую і тішу душу свою,  
Блукаю і байдикую собі на вдоволення... оглядаючи списи  
травинки літніх.

Мій язик, кожен атом моєї крові створено з цього ґрунту,  
з цього повітря.  
Народжений тут від батьків, які народилися тут від своїх батьків,  
а їхні також від своїх,  
Я, тридцятисемирічний, починаю у добрім здоров'ї  
І сподіваюся не скінчити до самої смерті.

Віри та школи в занепаді,  
Хоч їх не забули,  
Вони йдуть назад, бо їм досить того, що мають.  
Я припускаю добро і зло, я дозволяю говорити наважання,  
Природа не знає цензури, вона повна первісних сил.

*(Переклад С. Хміль)*

6.

«Що таке трава?» — дитина спитала, повні жмені її мені простягаючи; —

Що ж міг відповісти я? — сам я знаю про це не більше, аніж дитина. Можливо, трава — це прапор моєї вдачі, витканий на зеленій тканині кольору сподівань.

Чи може, вона — це хусточка Божа,

Напахчений подарунок, зумисне на згадку нам зронений,

З іменням власника десь у куточку — щоб могли ми побачити і помітити, і спитати — чия?

Чи може, й сама трава — це дитина, немовля, рослинами виплекане?

Чи може, вона — ієрогліф, завше один і той самий,

Що означає: «Пускаючи пагони скрізь, де просторо й де тісно,

Ростучи між чорних та білих народів,

І канука, й токахо, і конгресмена, і чорношкірого —

всіх однаково я приймаю, всім я даю одне».

А зараз вона здається мені прекрасним, непідріганим волоссям могил.

Ніжний та обережний я буду з тобою, траво витка:

Можливо, ти проростаєш з юначих грудей.

Можливо, якби я знав тих юнаків, то їх полюбив би,

Можливо, ти ростеш зі старих, чи з немовлят, відірваних смертю від материнського лона,

І ти вже сама для них — материнське лоно.

Ця трава надто темна, не могла вона вирости з вибілених сивиною голів материнських,

Вона темніша, аніж побляклі безбарвні старечі бороди,

Надто темна, щоб вирости з вуст ніжно-рожевих.

О, нарешті я усвідомив: трава промовляє незліченними язиками,

Я усвідомив, що ненамарно із вуст вони проросли.

Як я хотів би переказати для всіх ці свідчення невиразні про юнаків і дівчат померлих,

Ці свідчення невиразні про старих матерів і батьків, про

немовлят, відірваних смертю від материнського лона,

Що, по-вашому, сталося з юнаками й старими?

А що, по-вашому, сталося з жінками та дітьми?

Вони живі, і їм добре, —

Найменший пагінець свідчить, що насправді смерті немає,



А якби і була вона, то життя вела б за собою — вона ж не чекає  
в кінці, щоб життя зупинити,  
Вона зникає сама при появі життя.  
Все прямує вперед, переходить будь-які межі, нічого не гине,  
І померти — то зовсім інше і краще, ніж будь-хто міг би подумати.

*(Переклад М. Стріхи)*

### ДЛЯ ТЕБЕ, О ДЕМОКРАТІЄ

Ось я зроблю континент неподільним,  
Я засную найліпшу расу, якої ще не бачило сонце,  
Я сотворю божественно привабливі краї,  
Де товариші любитимуть один одного,  
Де все життя товариші любитимуть один одного.

Я рясно насаджую товариські чуття, немов дерева над річками  
Америци, і по берегах Великих Озер, і скрізь по преріях.  
Я сотворю нерозлучні міста, що покладуть свої руки одне одному  
на плечі,  
Міста, повні любов'ю товаришів,  
Повні мужньою любов'ю товаришів.

Для тебе все це від мене, о Демократіє, я слугую тобі,  
дружино моя!  
Для тебе, для тебе співаю я ці пісні.

*(Переклад В. Коптілова)*

### Я СПІВАЮ ПРО ТІЛО ЕЛЕКТРИЧНЕ

1

Я співаю про тіло електричне.  
Безліч коханих мене обіймають, і я обіймаю їх.  
Мене вони не відпускають, доки я з ними не піду, щоб їм відповісти,  
Доки їх не очищу і по вінця не виповню щедротою душі.  
Чи ж не ті шукають криївки, хто сквернить тіло своє?

Чим кращий той, хто ганить живого, від того, хто мертвого ганить?  
Чи ж тіло менше значить, аніж душа?  
І коли тіло — це не душа, що ж тоді душа?

2

Любов до тіла чоловіка чи жіночого тіла не потребує  
виправдань — адже тіло саме не потребує виправдань.  
Досконале тіло чоловіка, і тіло жіноче також досконале.  
Вираз обличчя не потребує виправдань.  
Та добре збудований чоловік виражає себе не лише в обличчі,  
а в цілій постаті також, в окремих частинах тіла, в суглобах,  
плавній грації стегон, вигині рук;  
У ході, постаті, гнучкості стану, колін, в статурі усій, що її  
не сховає одежа;  
Сила і спритність пробиваються через тканину.  
Людина іде — і в захваті ви, немов од поеми, і навіть більше.  
Мить зачекавши, ви звернете погляд на спину, потилицю  
і на лопатки.  
Мила незграбність дітей, перса і голови жінок, складки їхніх  
суконь, обриси ніг.  
Голий плавець у басейні, коли він пливе у прозорому зеленому  
блиску чи лежить, закинувши голову, і похитується на воді  
у мовчанні;  
Нахил вперед і назад веслярів на човнах і вершника у сідлі;  
Дівчата, матері, господині за хатніми клопотами;  
Робітники в полудне з обідніми казанками, їх дружини в чеканні;  
Юна мати з дитям коло персів, донька фермера в коровні  
або в саду;  
Парубок з мотикою в полі, кучер, що править шестериком вороних,  
запряжених в сани;  
Борювання двох підлітків, задерикуватих, здорових, веселих  
на пустирищі увечері після роботи;  
Скинута кепі і піджаки. Їм любо поміряти сили.  
Сплелися в напрузі тіла, волосся впало на очі.  
Проїзд пожежників у блискучих касках, гра могутніх м'язів  
під поясами,  
Неквапне повернення з пожежі, потім перепочинок — і знову  
сигнал тривоги;

Всі напружено слухають — нахил голови, розрахунок секунд,  
Оце я люблю — і більше себе не стримую. Вільно крокую,  
до персів налитих дитям припадаю,  
Пливу із плавцями, борюся з борцями, їду з пожежниками,  
відпочиваю, прислухаюсь, рахую секунди.

3

Я знав звичайного фермера, батька п'ятьох синів, —  
Вони були батьками синів, і ті теж батьками синів, —  
Він був навдивовижу міцний, спокійний, прекрасний,  
Голова, його пшенично-біле волосся, борода, погляд глибокий  
темних очей, широта і щедрість в поведженні —  
Все це вабило, я у нього бував, мудрістю він відзначався.  
Він був шести футів на зріст, старший за вісімдесят років, —  
його сини були високі, кремезні, бородаті, засмагли красені.  
Сини і дочки любили його — кожний, хто знав, любив його;  
Любили не з розрахунку, а щиро — кожен по-своєму.  
Він пив тільки воду, — кров пробивалась рум'янцем крізь темну  
засмаглисть обличчя.  
Він був запеклий рибалка, мисливець, сам веслувати любив  
(корабельний тесля човен йому дарував), була у нього  
гвинтівка, дарована також з любов'ю,  
Коли він рушав з п'ятьма синами і багатьма онуками  
на полювання чи на рибалку, найміцнішим  
і найпрекраснішим він серед них здавався.  
Вам хотілось би також бути з ним довго, довго сидіти з ним  
поруч в човні, до нього торкатись.

4

Я зрозумів, що бути з тими, хто мені до вподоби, — це добре,  
Що посидіти смерком серед інших людей — це добре,  
Що бути оточеним прекрасною, усміхненою,  
трепетною плоттю — це добре,  
Побути між них, когось доторкнутись, охопити злегка рукою  
його чи її шию на мить — чи ж цього мало?  
Мені більшої насолоди не треба — я плаваю в ній, як у морі.  
Є щось в спілкуванні з людьми, в їх вигляді, доторку,  
в пахощах їх, що радує душу, —

Різне радує душу, але це — особливо сильно.

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.

Його безумні струми грають невтримно, і відповідь їх невтримна,

Волосся, груди, стегна, вигини ніг, недбало відкинуті руки —  
її і мої — злились воедино,

Відплив, приливом породжений, приплив, що іде на зміну  
відпливу, — любовна плоть у тремтінні, в солодкому болю,

Нестримний, прозорий струмисько кохання, гарячий, спраглий,  
трепет нестями, білоцвітний шалений сік;

Шлюбна ніч кохання переходить надійно і ніжно  
в розпростерте світання.

Що переллється в покірний жаданий день,

Згубившись в обіймах солодкої денної плоти.

Це зачаття — від жінки народиться потім дитя, від жінки  
народиться чоловік,

Це купеля народин — злиття малого з великим, і знову початок.

Не соромся, о жінко, твоя перевага — праматір'ю сущого бути,

Ти брама тіла, ти брама душі.

В жінці якості всі — вона їх пом'якшує.

Вона на своєму місці, і завжди вона в рівновазі,

В ній приховане все, як і повинно бути, вона і спокійна,  
й діяльна;

Їй зачинати дочок, і їй зачинати синів.

Коли я бачу душу свою, відбиту в природі,

Коли я бачу крізь млу несказанно довершене, чисте, прекрасне,

Коли бачу похилену голову і на грудях схрещені руки, —  
жінку я бачу.

(Переклад Н. Кащук)

## CAPTAIN! MY CAPTAIN!

1

O captain! my Captain! our fearful trip is done;  
The ship has weather'd every rack, the prize we sought is won;  
The port is near, the bells I hear, the people all exulting,  
While follow eyes the steady keel, the vessel grim and daring:  
But O heart! heart! heart!  
O the bleeding drops of red,  
    Where on the deck my Captain lies,  
    Fallen cold and dead.

2

O Captain! my Captain! rise up and hear the bells;  
Rise up—for you the flag is flung—for you the bugle trills;  
For you bouquets and ribbon'd wreaths —  
    for you the shores a-crowding;  
For you they call, the swaying mass, their eager faces turning;  
Here Captain! dear father!  
    This arm beneath your head;  
    It is some dream that on the deck,  
    You've fallen cold and dead.

3

My Captain does not answer, his lips are pale and still;  
My father does not feel my arm, he has no pulse nor will;  
The ship is anchor'd safe and sound, its voyage closed and done;  
From fearful trip, the victor ship, comes in with object won;  
    Exult, O shores, and ring, O bells!  
    But I, with mournful tread,  
    Walk the deck my Captain lies,  
    Fallen cold and dead.

[vse.ee/bctz](https://vse.ee/bctz)

---

Волт Вігмен.  
O Captain! My Captain!  
<https://cutt.ly/qYhDugA>

## О КАПІТАНЕ! МІЙ КАПІТАНЕ!

О капітане! Батьку! Страшна скінчилась путь!  
Всі бурі витримав наш корабель, сміливців лаври ждуть.  
Вже близько причал, і радо кричать нам люди, і дзвони дзвонять,  
І дивляться всі на могутній киль, на бриг одважний і грізний.

Але... О серце! Серце! Серце!  
О кров червона! Кров!  
Де батько впав на палубі,  
Упав і захолов!

О капітане! Батьку! Встань і кругом подивись!  
Для тебе дзвони й горни звучать, для тебе стяги звились,  
Для тебе квіти, й вінки в стрічках, і натовп на узбережжі,  
Тебе, колишучись, кличе він, тебе побачить жадає!

О, зляж мені на руку!  
Який це сон зборов  
Тебе, о батьку мій, що враз  
Ти впав і захолов?

Мій капітан безмовний, уста німі, похололі,  
Не чує він моєї руки, лежить без пульсу, без волі.  
В порту безпечно стоїть корабель після тяжкої дороги.  
Скінчив наш бриг шалений біг, добився перемоги!

Дзвоніть, радійте, береги!  
А я в жалобі знов  
Піду туди, де батько мій  
Упав і захолов.

*(Переклад В. Мусика)*

## WHEN I HEARD THE LEARN'D ASTRONOMER...

When I heard the learn'd astronomer,  
When the proofs, the figures, were ranged in columns  
before me,  
When I was shown the charts and diagrams, to add, divide,  
and measure them,

When I sitting heard the astronomer where he lectured with much  
applause in the lecture-room,  
How soon unaccountable I became tired and sick,  
Till rising and gliding out I wander'd off by myself,  
In the mystical moist night-air, and from time to time,  
Look'd up in perfect silence at the stars.



vse.ee/bcub

---

БОЛТ ВІТМЕН. When I Heard  
The Learn'd Astronomer:  
<https://cutt.ly/PYhDlhp>

### КОЛИ Я СЛУХАВ УЧЕНОГО АСТРОНОМА

Коли я слухав ученого астронома,  
Коли переді мною вишикували стовпчиками формули й цифри,  
Коли мені показували графіки й карти, щось додаючи,  
ділячи й вимірюючи,  
Коли я сидів в аудиторії, слухав лекцію астронома й оплески,  
Дивовижно швидко мені стало нудно і зле аж так,  
Що я мусив підвестися й вислизнути, і блукав сам  
Серед таємничої вологої ночі, час від часу  
Позираючи в цілковитій тиші на зорі.

*(Переклад М. Стрихи)*

### WHEN I READ THE BOOK

When I read the book, the biography famous,  
And is this then (said I) what the author calls a man's life?  
And so will some one when I am dead and gone write my life?  
(As if any man really knew aught of my life,

Why even I myself I often think know little or nothing of my real life,  
Only a few hints, a few diffused faint clues and indirections  
I seek for my own use to trace out here.)



---

Волт Вітмен. When I Read  
the Book by Walt Whitman:  
<https://cutt.ly/gYhDbam>

### ЧИТАЮЧИ КНИГУ, СЛАВЕТНИЙ ЖИТТЄПИС

Читаючи книгу, славетний життєпис,  
Чи це (я питаю) зве автор життям людини?  
Чи так, уже після моєї смерті, хтось і про мене напише?  
(Начебто хтось може знати по-справжньому хоч дещо  
про мене,  
Коли навіть я думаю часто, що сам не знаю нічого, чи майже  
нічого про себе —  
Тільки декілька натяків, невиразних, непевних свідчень і рис,  
Яких сам я дошукуюсь, аби тут їх окреслити.)

*(Переклад М. Вінграновського)*



## ТЕМА 4. ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН О. ВАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»

### Завдання

1. Опрацювати статтю Е. Polini «The Literary Legacy and Legendary Lifestyle of Oscar Wilde», зосередившись на тезах про естетизм як літературний напрям і світосприйняття.
2. Підготувати повідомлення «Естетичні погляди англійських прерафаелітів як предтечі естетизму О. Вайльда» (індивідуальне повідомлення).
3. Визначити роль афоризмів із передмови до роману «Портрет Доріана Грея» (див. хрестоматійні матеріали).
4. Розкрити символічний спектр портрета та інші міфологічні зрізи цього образу в тексті роману.
5. Подивитися фільм німецького режисера Ганса Еверса «Празький студент» епохи німого кіно (1913 рік). Зробити компаративний аналіз тексту роману й кінотексту. Дослідити романтичний мотив двійника в семіотичних системах фільму й художнього твору.

### ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ

1. Естетизм як основа світогляду й філософія життя О. Вайльда. Теорія естетизму у творчості («Занепад мистецтва брехні», «Пензль, перо і отрута», передмова до «Портрета Доріана Грея»).
2. Основна ідея роману «Портрет Доріана Грея» та її втілення в образах лорда Генрі, Безіла Голуорда, Доріана Грея. Моральна проблематика твору.
3. Сенс життя та життєва поразка Доріана Грея. Художні особливості твору. Парадоксальний гумор О. Вайльда.
4. Портрет — центральний образ роману. Міфологічні зрізи образу портрета в романі.
5. Романтичні традиції: мотив дзеркального двійника в романі О. Вайльда та фільмі Г. Еверса «Празький студент».

### Тексти для читання

Вайльд О. «Занепад мистецтва брехні», «Портрет Доріана Грея».

### Обов'язкова література

1. Астрахан Н.І. Художня філософія мистецтва у романі Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» [Електронний ресурс] / Н.І. Астрахан // Science and Education a New Dimension. Philology. IV (17). Issue 78. — 2016. — Режим доступу: Art-Philosophy-of-Art-in-the-Novel-by-O.-Wilde-The-Picture-of-Dorian-Gray-N.I.-Astrachan.pdf (seanewdim.com)
2. Danson L. Wilde's Intentions: The Artist in his Criticism / L. Danson. — Oxford : Clarendon Press, 1997. — 198 с.
3. Polini E. The Literary Legacy and Legendary Lifestyle of Oscar Wilde [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://cutt.ly/4YhGsS3>
4. Raby P. Oscar Wilde / P. Raby. — Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

### Додаткова література

1. Биткивская Г.В. Интермедиаальный образ художника в литературном журнале / Г.В. Биткивская // Zbiór raportów naukowych. «Literatura i kulturoznawstwo. Najnowsze badania naukowe. Teoria, praktyka». — Warszawa : Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. — S. 16–21.
2. Ганіч Н. Конфлікт між етичними й естетичними початками / Н. Ганіч // Дивослово. — 2010. — № 4 (637). — С. 21–26.
3. Мішук В. Своєрідність естетизму Оскара Уайльда і його роман «Портрет Доріана Грея» / В. Мішук // Відродження. — 1994. — № 8. — С. 21–27.
4. Михайлюк Н.І. Типи фокалізації в англійському «романі про митця» кінця ХІХ — поч. ХХ ст. / Н.І. Михайлюк // Іноземна філологія. — Львів: нац. ун-т ім. Івана Франка. — 2014. — Вип. 126. — Ч. 1. — С. 274–280.
5. Шахова К.О. Оскар Вайльд / К.О. Шахова // Зарубіжна література. — 2004. — 6–7 лют. — С. 29–35.

### Методичні рекомендації

До історії світової літератури О. Вайльд увійшов як теоретик і письменник естетизму, виникненню якого в Англії передувала творчість «прерафаелітського братства», одного з відгалужень «чистого» мистецтва. Тому слушно на початку заняття прослухати повідомлення «Естетичні погляди англійських прерафаелітів як предтечі естетизму О. Вайльда» (див. завдання 2).

Розглядаючи питання про естетичні погляди письменника, необхідно спочатку з'ясувати визначення естетизму (див. завдання 1),

а потім звернутися до творів «Занепад мистецтва брехні», «Пензль, перо і отрута» й особливо до передмови до роману «Портрет Доріана Грея» (див. завдання 3). Важливим є осмислення естетизму не лише як літературного напрямку, а й способу життя, світоглядної позиції О. Вайльда. Тому варто розглянути культурологічне тло естетизму, зокрема питання чоловічого і жіночого костюму межі століть (див. «Культурологічні нариси доби»).

Передмова до книги складається з 25 афоризмів, зміст яких розкривається в сюжеті роману. На думку автора, мистецтво прагне розкрити себе і втаїти митця, відображає не життя, а глядача. Передмова до твору й власне твір складають своєрідний діалог між естетичною програмою і творчістю письменника.

Зміст роману розкриває одну із сентенцій вступу: «Немає книг моральних і аморальних. Є книги добре написані або написані погано», а також твердження «Художник не мораліст, бо мистецтво стоїть поза мораллю, йому дозволено зображувати все». Теза про відсутність моральних та аморальних книг допомагає зрозуміти слова лорда Генрі: «Так звані аморальні книги — це ті, які показують світові його вади, от і все». Окремої уваги заслуговує з'ясування суті парадоксального гумору письменника (афоризми Вайльда).

Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і його натурник Доріан Грей є відображенням основної ідеї роману. Генрі — ідеолог Краси, тому письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі та етики. Голуорд — творець прекрасного, проте наближення до правди життя веде його до загибелі, спочатку творчої, а потім — фізичної. Доріан Грей ототожнює себе з портретом — мистецьким витвором. Спроба мати користь із Краси веде до спотворення його портрета. Доводячи до абсурду ідею лорда Генрі, він перетворює своє життя на ланцюг-«зашморг» аморальних вчинків (див. завдання 4). Центральним образом роману є портрет. Це метафора душі Доріана. Порожня краса гине, знищуючи саму себе, а портрет (мистецтво), який наслідував життя (вчинки героя), вцілів, утверджуючи вічність прекрасного (див. завдання 4).

Під час підготовки до завдання 5 варто застосувати компаративний аналіз текстів двох семіотичних систем: тексту літературного твору (роман Оскара Вайльда) і тексту німого кінематографу (стрічка 1913 року «Празький студент»). Варто зауважити, що фільм не є екранізацією «Портрета Доріана Грея», він — приклад перегуку-

вання літературно-мистецьких творів порубіжжя через мотив двійництва. Варто дослідити романтичні риси творів (зв'язок із потойбічним світом, «готична» фантастика), ключові образи «дзеркала» і «портрета», архетип Тіні тощо (див. авторську інтерпретацію тексту Ю. Вишницької).

**Основні поняття:** афоризм, готика, естетизм, імпресіонізм, інтелектуальний роман, поети-прерафаеліти, парадокс, символізм, «чисте» мистецтво.

## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

*Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde*  
Оскар Вайльд

### THE PICTURE OF DORIAN GRAY PREFACE

The artist is the creator of beautiful things.

To reveal art and conceal the artist is art's aim.

The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things.

The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography. Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming.

This is a fault.

Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope.

They are the elect to whom beautiful things mean only beauty.

There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written.

That is all.

The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.

The nineteenth century dislike of romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.

The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved.

No artist has ethical sympathies.

An ethical sympathy in an artist is an unpardonable mannerism of style. No artist is ever morbid. The artist can express everything.

Thought and language are to the artist instruments of an art.

Vice and virtue are to the artist materials for an art.

From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician.

From the point of view of feeling, the actor's craft is the type.

All art is at once surface and symbol.

Those who go beneath the surface do so at their peril.

Those who read the symbol do so at their peril.

It is the spectator, and not life, that art really mirrors.

Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital.

When critics disagree, the artist is in accord with himself.

We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely.

## ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ ПЕРЕДМОВА

Митець — творець прекрасного.

Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво.

Критик — це той, хто спроможний передати в інший спосіб або в іншому матеріалі своє враження від прекрасного.

Найвища, як і найнижча, форма критики — це різновид автобіографії.

Ті, що в прекрасному вбачають бридке, — люди зіпсуті, які, однак, не стали через те привабливі. Це вада.

Ті, що в прекрасному здатні добачити прекрасне, — люди культурні. У них є надія.

Але справжні обранці ті, для кого прекрасне означає лише одне: Красу.

Немає книжок моральних чи неморальних. Є книжки добре написані чи погано написані. Ото й усе.

Ненависть ХІХ сторіччя до Реалізму — це лють Калібана, що побачив свою подобу в дзеркалі.

Ненависть ХІХ сторіччя до Романтизму — це лють Калібана, що не побачив своєї подоби в дзеркалі.

Моральне, життя людини — для митця лише частина об'єкта. А моральність мистецтва полягає в досконалому використанні недосконалих засобів.

Митець не прагне нічого доводити. Довести можна навіть безперечні істини.

Митець не має етичних уподобань. Етичні уподобання митця призводять до непростенної манірності стилю.

Митець не має нездорових нахилів. Йому дозволено зображувати все.

Думка і мова для митця — знаряддя мистецтва.

Розбещеність і чеснота для митця — матеріал мистецтва.

З погляду форми за взірць усіх мистецтв править мистецтво музики. З погляду почуття — вмілість актора.

У будь-якому мистецтві є і прямиозначність, і символ.

Ті, що силкуються сягнути поза прямиозначність, ризикують.

Ті, що силкуються розкрити символ, ризикують також.

Глядача, а не життя — ось що, власне, відображує мистецтво.

Суперечки з приводу мистецького твору свідчать, що цей твір новий, складний і життєздатний.

Коли критики розходяться в думках — значить митець вірний собі.

Можна дарувати тому, хто робить корисну річ, — доки він не захоплюється нею. Єдине виправдання того, хто робить некорисну річ, — його безмірне захоплення нею.

Будь-яке мистецтво не дає жодної користі.

(Переклад Р. Доценка)



Фільм періоду німого кіно  
«Празький студент» (1913 р.):  
[https://www.youtube.com/  
watch?v=0UO3FbwHITI](https://www.youtube.com/watch?v=0UO3FbwHITI)

### Авторська інтерпретація тексту

Юлія Вишницька

#### Мотив дзеркального двійника: символічний аспект

(на матеріалі роману Оскара Вайльда  
«Портрет Доріана Грея» та фільму Ганса Еверса  
«Празький студент» (1913 р.)

Текст (літературний, кінематографічний, музичний, малярський тощо) як сукупність знаків синтагматико-парадигматичного рівня можна дешифрувати в культурному контексті: фоновому-енциклопедичному, етнічному й індивідуально-авторському. Таке трирівневе дешифрування проходять і знаки, що найбільш надійно «консервують» пам'ять («космічну», «етнічну»), — символи. Одними з таких образів-символів можна вважати «портрет», «дзеркало», «тінь», що є певними «міфологічними синонімами», тобто ізоморфами, адже відображають давній міфологічний *мотив двійництва, двійника*, який, своєю чергою, розкриває *амбівалентність образів* (істот, явищ, речей тощо).

Об'єктом нашого дослідження є саме цей **прецедентний мотив двійника, що втілюється в образах-міфологемах: «портрет», «дзеркало», «тінь»**. У чому полягають особливості реалізації цього мотиву в художньому й кінематографічному текстах? Яка роль міфопоетики текстових знаків? Як відбувається дешифрування символів — елементів такої «мови»? На ці та інші запитання спробуємо відповісти. Матеріал дослідження обрано досить неочікуваний: роман англійського письменника Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея», виданий у 1890 році, і фільм епохи німого кіно (1913 рік) німецького сценариста Ганса Еверса й актора Пауля Вегенера «Празький студент». Обґрунтуванням такого компаративного аналізу вважаємо те, що в обох текстах розкривається тема глибокого, пов'язаного зі страхом самопізнання, підтверджена мотивом двійника й реалізована за допомогою образів-символів. У праці «Семіотика кіно й проблеми кіноестетики» видатний філолог, мистецтвознавець, семіотик, культуролог Юрій Лотман називає кіно (як й інші семіотичні системи) «листом, надісланим глядачам» [Лотман Ю.М. Семіотика кино и проблемы киноэстетики // Об искусстве. Санкт-Петербург: «Искусство — СПб». 2005. С. 290], прочитання якого можливе лише після опанування його «мови».

У тексті роману Оскара Вайльда центральним, стрижневим образом є «портрет» **як аксіологічний асоціатив дзеркала** («культурний простір» якого окреслив свого часу (1993) Юрій Лотман у статті «Портрет» (2005), а в тексті кінофільму Ганса Еверса — «дзеркало». Передбачаючи функцію фотографії, портрет, зазначає Лотман, «відіграє роль документального свідчення автентичності людини і її зображення» [Лотман Ю.М. Портрет. Там само. С. 500]. Ця функція «документування» вводиться в тексти роману й фільму **мотивом «відображення»** (краси обличчя, зовнішності Доріана Грея й уміння фехтування, вправності чеського студента Балдуїна): *«Доріан, не відповідаючи, недбало пройшов повз картину й обернувся до неї обличчям. Ледве скинувши оком на портрет, він мимохіть ступив крок назад і аж зашарівся від задоволення. У погляді його заіскрилася радість, немовби він уперше впізнав себе. Юнак стояв непорушний і зачудований; він чув краєм вуха, що Голворд звертається до нього, але не розумів слів. Усвідомлення своєї власної вроди спало на Доріана, як одкровення. Він ніколи не помічав її раніше! Безілові компліменти здавались йому просто чарівною даниною дружби — він слухав їх, смі-*



явся і забував про них. Вони не впливали на його душу. Та от прийшов лорд Генрі Воттон зі своїм дивним панегіриком юності, зі своїм моторошним застереженням про її тлінність. Це одразу розворушило Доріана, і ось зараз, коли він стояв, задивлений у відбиття своєї вроди, в його свідомості вияснів увесь глибокий сенс тих слів» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея: роман / Пер. з англ. та прим. Р. Доценка. К. : Школа. 2003. С. 24–25] і **мотивом «милування перед портретом / дзеркалом»**: «Ви схилилися над непорушним плесом озера серед грецьких гаїв, милуючись віддзеркаленням своєї дивної вроди в сріблі тихих вод. І все це було таким, яким мистецтво і має бути, — інтуїтивним, ідеальним, далеким від життя...» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея. С. 157]. Ці мотиви експлікують семантику дзеркала і, власне, взаємозаміняють обидві міфологеми в тексті [див. зокрема: Зеркало. Семиотика зеркальності. Труды по знаковым системам. XXII. Вып. 813. Тарту 1988. 166 с.; Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: «себя как в зеркале я вижу...». История и география русских старообрядческих говоров. М. 1995; Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста: автореф. дис. д-ра фил. наук. Ереван. 1988. 40 с.]

Розглянемо **психологічний асоціатив образу портрета «дзеркало»**, що репрезентує кілька смислових парадигм у художньому творі. Перша пов'язана з **отождженням портрета й дзеркала за принципом зовнішньої подібності**. На початку роману Доріан Грей бачить у портреті відображення власної краси, а згодом функції відображення зовнішності бере на себе дзеркало: «Люстерко в тонко різьбленій рамі, ще бозна-колишній дарунок лорда Генрі, стояло на столі, і білорукі купідони округ і досі все усміхалися. Доріан взяв дзеркало до рук — як тієї жахливої ночі, коли вперше завважив зміну в портреті, — і втупився в його гладінь невидючим, затуманеним від сліз поглядом. .... А тоді раптом збурилася в ньому ненависть до власної вроди і, шпурнувши дзеркало на підлогу, він розтовк його підбором на срібні уламки» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея. С. 216].

Інша система смислів вибудовує навколо «розщепленого» образу того, хто дивиться на портрет / у дзеркало Доріана Грея: його душа ніби відділяється від зовнішньої оболонки й переноситься в інший, **«портретний», вимір**, і — відповідно — **протиставляє портрет і дзеркало, що відображає внутрішню, душу, і — зовнішню подібність: обличчя-маску** («Вставши, Доріан замкнув обоє дверей. При-

наймні він буде сам, коли дивитиметься на вияв своєї ганьби! Тоді відсунув ширму і побачив себе лице в лице <...>» [Там само. С. 96]): **портрет** ≠ **дзеркало** («<...>ставав із дзеркалом у руках перед власним портретом, дивлячись то на злостиве, дедалі старіше обличчя на полотні, то на прекрасне і все юне ще лице, що всміхалося до нього з люстра. Чим гострішав контраст, тим своєрідніша була насолода. Він усе дужче закохувався у власну вроду і все більш зацікавлено спостерігав розклад власної душі. З хвилинною тривогою, а бува з мото-рошним і жаским захватом, приглядався він до бридких складок, що зорювали зморшкувате чоло і облягом обважували чуттєвий рот, часом питаючи себе, що відразливіше — ознака розбещеності чи ознака віку? Він прикладав свої білі руки до огрублених і обрешканих рук на портреті і осміхався. Він брав на глум це спотворене й понівечене тіло» [Там само. С. 123] → **обличчя** ≠ **портрет**, адже **портрет** — це «**обличчя душі**» («<...>Це мерзенна пародія, це якась безчесна й під-ла сатира!» [Там само. С. 152]), «**дзеркало душі**»: портрет заважав Доріану спокійно спати вночі, сама згадка про нього псувала радісні миті. Портрет став ніби його сумлінням. Матеріалізуючи таємні задуми Доріана Грея, усвідомлені й підсвідомі, «**портрет**» **ото-тожнюється з магічним дзеркалом**: «А втім, підстави — це пусте. Ніколи вже він не зваблюватиме благаннями жасливих надприродних сил. Якщо портретові суджено змінюватись, нехай змінюється. І більше нічого. Навіщо занадто доскіпуватись? Справжньою насолодою буде для нього спостерігати за портретом. Він зможе зазирнути в найпотемніші закутки власного розуму. Цей портрет стане для нього магічним дзеркалом. Якщо спершу в ньому він побачив справжню свою зовнішність, так тепер побачить справжню свою душу» [Там само. С. 70]. Так відбувається дивовижний розрив між душею і тілом, що підштовхує до одночасно контрастного сприйняття свого «Я»: любові до своєї зовнішності (обличчя) і ненависті до своєї душі. Портрет володів таємницею життя Доріана, міг розповісти його історію. Портрет закохав Доріана в зовнішню красу й змусив ненавидіти власну душу.

Третя семантична парадигма реалізує **артефактний зріз міфологеми**: «**портрет**» (маючи душу, будучи її матеріалізацією, **перетворюється на певний артефакт**: Доріан усвідомлює, що поклонявся мерзевній потворі з диявольськими очима) відтворює «**дзеркальну біографію**», «**дзеркальні мемуари**» Доріана Грея («І все

ж тепер він з почуттям безмежного жалю згадував, як Сибіл приєднала була коло його ніг, ридаючи немов мале дитя. Як твердосердо він дивився тоді на неї! І чого він такий? Чого йому дано таку душу?.. » [Там само. С. 60]).

Але, ототожнюючись із людиною (ніби «заміняючи» її), «портрет» і «дзеркальна тінь» «відриваються», «відокремлюються» від своїх власників (як Ніс чиновника Ковальова в повісті Миколи Гоголя) і починають жити власним життям. Та якщо дзеркальне зображення Доріана Грея («портрет») «відгороджено», «ізольовано», «загерметизовано» в темній запиленій кімнаті, де зберігаються непотрібні речі й ключ від якої — тільки в Доріана Грея, і закрито багряно-золотистим покривалом, то дзеркальне відображення Балдуїна не відходить ні на крок від нього. Паралельне «співіснування» у фільмі реалізовано за допомогою образу двійника, що слідує за студентом, — тобто експліковано, у романі ж воно приховано в мотивах постійних невидимих присутності / нагадування / тимчасового (опіумного) забуття / мук совісті / втечі від самого себе. Саме з цим «відокремленням» двійників від своїх власників пов'язується все таємне й незрозуміле, відображене в міфологічних ритуалах, народних віруваннях тощо. Кожен портрет містить у собі щось фатальне, живучи власним життям, адже і дзеркало, і портрет «постійно коливаються на межі художнього подвоєння й містичного відображення реальності» [Лотман Ю.М. Портрет... С. 509].

Так, дзеркало, тінь, слід, фотографія — все це ізоморфи двійництва з міфологічного, надреального виміру.

Портрет «має відображати смислову домінанту» (Ю. Лотман), якою, безумовно, є обличчя (а обличчя — «дзеркало душі людини»). Тому абсолютно закономірною є **символіка частини: alter ego** («— Гаррі, тобі на правду-бо не слід так говорити перед Доріаном. / — Перед котрим Доріаном? Перед тим, що наливає чай, чи тим, що на портреті? / — Перед обома» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея. С. 30] (У фільмі alter ego Балдуїна — втілення зла, пороків, неусвідомлених, таємних і темних бажань, «демонічних сил, що дримають у людині» [Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / Пер. з нім. І. Андрущенко. Київ : Грані-Т. 2009. С. 34]) і **цілого: портрет як центр мікросвіту, душі, як сакральний центр** («... в цьому портреті мимоволі відбилося моє... ну, сказати б, мистецьке обожнення образу Доріана. Певна річ, він нічого цього не знає

і не знатиме — я зовсім не кваплюся говорити йому про це. Але люди могли б угадати правду, а я не збираюся оголювати душу перед їхніми хтивими очима. Я ніколи не покладу своє серце їм під мікроскоп. Ось так, Гаррі, — занадто багато вклав я своєї душі в цей портрет, занадто багато...» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея. С. 12]. **Мотив ідентичності / подібності** в «портреті» виведено в абсолют, тому не випадковим є такий його символічний аспект у тексті, як «**матеріалізація душі**»: «Проти цього осудливого докору, що бачився йому на портреті, такі дріб'язкові й мізерні були Безілеві дорікання за Сибіл Вейн! Його власна душа дивилась на нього з полотна і вимагала відповіді. Опечений болем, Доріан покванно наклав на портрет пишну покрыву» [Там само. С. 120], «Художник ошелешено роздивлявся довкола. Знати було, що кімната вже довгі роки стоїть пустою. Вицвілий фламандський гобелен, якась картина за пологом, стара італійська скриня, напівпорожня книжкова шафа та ще стілець і стіл — оце ніби й усе тут. Поки Доріан Грей запалював недогарок свічки на каміні, Голворд спостеріг, що все навкруг припало порохом і що килим дірявий. За панелями з шурхотом пробігла миша. Вогкий пліснявий дух витав у кімнаті. / — То ви гадаєте, Безіле, самий тільки Бог бачить душу людську? Відкиньте це покрывало, і ви побачите мою душу!» [Там само. С. 151–152]. «**Портрет**», «відображаючи» душу, ніби «підсилює» її існування, **актуалізує антитезу теперішнього – маски** (де перше втілюється-динамізується в образі портрета, а друге — «застигає» в образі Доріана Грея).

Як влучно зауважує Ю. Лотман, однією з найважливіших художніх доміант портрета є його динаміка («на відміну від фотографії, котра «вихоплює» статичну мить із відображеного нею рухливого світу. У фотографії немає минулого і майбутнього, вона завжди в теперішньому часі. Час портрета динамічний, його «сьогодення» завжди наповнено пам'яттю про минуле й передчуттям майбутнього» [Лотман Ю.М. Портрет... С. 502–503]). У фільмі дзеркальний двійник Балдуїна передбачає події, ніби на кілька кроків випереджає майбутнє (сумніви Балдуїна, пов'язані з дуеллю, двійник не лише розбиває, а й нівелює за відсутністю дуелянта: вбиває графа). Так, **двійник втілює демонічний сценарій розвитку подій**: гроші як відкуп від гріхів — продаж власної душі → убивство суперника (винуватця всього) → муки сумління. «**Динамічність**» «**портрета**» / «**дзеркала**» розмикає його часові рамки, і тому ці образи функціо-

нують у багатшаровому буттєвому просторі-часі тексту **на міфологічних зрізах**:

— **передвісників**. «Портрет» наповнюється пророчим сенсом. У фільмі сцена «вилучення / витягування» магом Скапінеллі двійника Балдуїна із Задзеркалля тягне за собою непередбачені події, адже «рамки» «розсуваються», що є у світі реального буття неможливим: дзеркальний простір обрамлено, вихід за його межі табуовано самим хронотопом Задзеркалля. Така «дегерметизація» є поганим знаком, **передвісником містичних, некерованих дій з боку Двійника** (що врешті-решт і стається);

— **символів: символіка вічності**, що корелює, з одного боку, з **ідеєю «творення»: «портрет» як витвір мистецтва, у котрий митець вклав власну душу, свій талант**, і — з іншого боку — з **ідеєю усезнання, усебачення** («Коли Доріан прочинив двері, у вічі йому впав хтивий усміх з освітленого сонцем портрета. Подерте покривало валялося на підлозі. Доріан пригадав, що вчора, вперше за весь час, забув закрити фатальний портрет, і оце вже хотів кинутись до нього — але враз відсахнувся. / Звідки на руці портрета ота огидна волога, червона й лискуча, неначе полотно випрivalо кров'ю? Яке жахиття! Це ще жахніше — промайнуло йому в думці, — ніж те непорушне тіло, яке, він знав, сидить навпроти портрета, навалившись на стіл: його потворна тiнь на закривавленому килимі свiдчила, що воно не зрушало з місця, що воно там саме, де було й вчора» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея. С. 169–170], «Він зняв з канани пурпурно-золоту тканину, що покривала її, і пройшов з нею в руках за ширму. Чи не стало обличчя на полотні ще потворнішим? Нібито ні, але все-таки огиду воно викликало в Доріані ще більшу. Злотисті кучері, блакитні очі, ясно-червоні уста — усе, як і було. Став інакшим самий лише вираз обличчя. Воно жахало своєю жорстокістю» [Там само. С. 120]), **деградації особистості** («<...> у нього тоді прохопилося химерне бажання, щоб він сам залишався повік молодим, а старішав його портрет, і щоб його власна врода ніколи не марніла, а весь тягар його пристрастей та вад лягав на обличчя портретові; щоб цю намальовану його подобизну зорали зморшки страждань і мислі, а він сам щоб зберіг назавжди ніжний рум'янець і миловидість своєї щойно тоді усвідомленої юності. Невже його бажання справдилось?» [Там само. С. 92], «Докори сумління можна заглушити опієм, моральні збудники приспати наркотиками. Але тут перед ним — видимий

символ деградації, спричиненої гріховністю. І до самого скону свого матиме він перед собою цей доказ руїни, що її людина може накликати на власну душу» [Там само. С. 97]), **символ смутку**, «глузування доли», **символ жаху** («Неймовірно, щоб така зміна могла зайти, а проте це був факт... Невже існує якась потайна спорідненість між хімічними атомами, що виображуються у форму й колір на полотні, і його власною душею? Тобто, що через ці атоми проступають на видноті всі порухи душі, її думки та мрії? Чи, може, тут прихована інша, ще страховитіша причина?.. Доріан здригнувся, пронизаний жахом. Повернувшись до канапи, він знову ліг, все не відриваючи моторошного погляду від портрета» [Там само. С. 97]), **покарання, відплати** («тут перед ним — видимий символ деградації, спричиненої гріховністю. І до самого скону свого матиме він перед собою цей доказ руїни, що її людина може накликати на власну душу» [Там само. С. 97]).

Символічне значення «усезнання» проєктує ще один міфологічний зріз образів портрета й дзеркала:

— **психологічний асоціатив: «книга», «щоденник», «мемуари**» («— Ходім нагору, Безіле, — спокійно мовив він. — Там у мене лежить щоденник — я його заповнюю день у день, тільки ніколи не виношу з тієї кімнати, де пишу. Я покажу його вам, якщо підете зі мною» [Там само. С. 150]), **«шлях, рух душі»** («<...>А може, портретові байдуже до вчинків? Може, він відбиває лише те, що діється в душі у живого Доріана?» [Там само. С. 106];

— **метаморфоз** («Безмежний жаль — не за собою, а за намальованим своїм образом — поїняв юнака. Портрет уже змінився і змінюватиметься далі й далі. Золотавість його кучерів візьметься сивизною, поблякнуть ніжні троянди його юного обличчя. За кожен гріх, який він, Доріан, вчинить, лягатиме пляма ганьби на портрет і нівечитиме його красу... Але ні, він не грішитиме більше!» [Там само. С. 91], «...Чи тому таки правда? Невже портрет справді змінився? Чи то просто його розладнаній уяві привидівся злостивий усміх там, де була усмішка радощів? Бо де ж може намальована картина змінюватись!» [Там само. С. 95]);

— **усоблєнь: «портрет» як матеріалізоване сумління** («Портрет — змінений він чи незмінений — стане для нього наочним втіленням його сумління» [Там само. С. 91], «Вставши, Доріан замкнув обоє дверей. Принаймні він буде сам, коли дивитиметься на вияв своєї

ганьби!» [Там само. С. 94], «Думка про портрет обволікала смутком його пристрасті, отруювала йому хвилини радощів. Портрет цей — немовби його сумління» [Там само. С. 214]), **матеріалізовані пороки** («...і щоб його власна врода ніколи не марніла, а весь тягар його пристрастей та вад лягав на обличчя портретові» [Там само. С. 90], «... розбеженість полишає сліди на людському обличчі, її не можна втаїти» [Там само. С. 143]), **матеріалізоване страждання** і — як наслідок — **знак падіння**. У фільмі дзеркальне відображення **матеріалізує абсолютне зло**, яке байдужо вбиває, нічого не щадить і ні в чому не сумнівається. Унікальним є один з останніх епізодів кінострічки, де Скапінеллі підтанцює від задоволення біля вбитого Балдуїна. У сцені простежується міфопоетика ритуального танцю — танцю смерті, диявольських веселощів і карнавалу. Тобто матеріалізований Двійник «однієї з душ Балдуїна, котрий набув людських рис» [Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера... С. 36], — це матеріалізована амбівалентність душі, найбільш сконцентрована, гранична її якість. Якщо в тексті роману Оскара Вайльда **матеріалізований портрет-двійник каузалізовано** (він є наслідком причин — пороків, вад, злочинів Доріана Грея), то в тексті кінострічки **дзеркальний двійник Балдуїна виконує вказівки, накази злого року — мага, Диявола Скапінеллі** і, як зауважує дослідник З. Кракауер у «психологічній історії німецького кіно» «Від Калігарі до Гітлера», «намагається знищити іншу, благородну душу, зражену Балдуїном» [Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера... С. 36];

— **медіаторів**: провідників між реальним світом та ірреальним, фізичним і духовним, видимим і невидимим. Маючи справу з позамежним, незримим (адже сумління побачити неможливо), «**сумління**» **передає семантику переходу**, «у якій зримає — лише символічне втілення незримого» [Лотман Ю. Портрет... С. 504]. Матеріалізуючись, душа-сумління ніби «розконкретизовується», набуваючи рис невловимого, непояснюваного й невираженого, а у фільмі ще й — непередбаченого: якщо зміни на портреті можна було передбачити (Доріан Грей щоразу, переступаючи межі моралі, загальнолюдських цінностей, переконувався, що на «обличчі портрета» з'являються зміни, метаморфози), то дзеркальне відображення, «відбиток, витягнутий із дзеркала магією Скапінеллі, перетворювався на не залежну від Балдуїна істоту» [Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера... С. 35–36], абсолютно виходячи з-під контролю Балдуїна. «**Портрет**» змикає

**опозиції як певний каталізатор і «лакмусовий папірець» міри зіснутості, міри руйнації душі Доріана Грея.** Так, перший жахливий злочин (убивство кохання, убивство Сібіл) («Заливаючись гарячими слізьми, вона корчилась на підлозі, немов зранене звірятко, а Доріан Грей дивився на неї згори своїми прегарними очима, і його виточені уста кривились у пиховитій зневазі. Почуття людей, яких розлюбили, завжди чимось смішні. І слова, і ридання Сібіл видавались Доріанові суцільною мелодрамою і викликали тільки осоругу» [Вайльд О. Портрет Доріана Грея... С. 90], «Жорстокість! Хіба він був жорстокий? Це вона завинила, а не він! Вона уявлялась йому великою артисткою, і за це він її покохав. А вона його розчарувала. Вона виявилася нікчемністю, не вартою його кохання... <...> Як твердосердо він дивився тоді на неї!» [Там само. С. 90]) у світі реального буття «матеріалізувався» в зморшки жорстокості на портреті («У тьмяному світлі, що пробивалося крізь кремові шовкові штори, обличчя здалось йому трохи зміненим. Іншим став вираз, щось жорстоке з'явилося в обрисах рота» [Там само. С. 89], «Певно, до портрета звістка про смерть Сібіл Вейн дійшла раніше, ніж до нього самого. Портрет сприймав події відразу ж, як вони ставалися. Злостива жорстокість спотворила гарні обриси рота в ту саму мить, коли дівчина випила отруту, чи що там було...» [Там само. С. 103]. Другий злочин — байдужість, бездушність: «Ви були в опері у той час, як Сібіл Вейн лежала мертва десь там у жалюгідній халупі? Ви можете казати мені, що інші жінки виглядали чарівно і що Патті співала божественно, — і це тоді, коли дівчина, яку ви кохали, ще не заснула спокійним сном у могилі? <...> Ви говорите, як людина без жалю в серці...» [Там само. С. 106–107], «Якби ви прийшли вчора так приблизно о пів на шосту чи за чверть до шостої, — то застали б мене в сльозах. Навіть Гаррі, котрий, власне, й приніс мені цю звістку, не мав ані гадки про те, що я пережив. Я страждав не-ймовірно! А потім це минуло. Не можу ж я те саме почуття переживати вдруге. Та й ніхто не може, крім сентиментальних людей... <...> Стати глядачем власного життя — це, як каже Гаррі, значить уникнути життєвих страждань» [Там само. С. 108]) — загострив вираз жорстокості на «обличчі портрета» («Він зняв з канапи пурпурно-золоту тканину, що покривала її, і пройшов з нею в руках за ширму. Чи не стало обличчя на полотні ще потворнішим? Нібито ні, але все-таки огиду воно викликало в Доріані ще більшу. Злоти-



сті кучері, блакитні очі, ясно-червоні уста — усе, як і було. Став інакшим самий лише вираз обличчя. Воно жахало своєю жорстокістю. Проти цього осудливого докору, що бачився йому на портреті, такі дріб'язкові й мізерні були Безілеві дорікання за Сібіл Вейн! Його власна душа дивилась на нього з полотна і вимагала відповіді» [Там само. С. 117]). Незліченні пороки, вади («Ми маємо право оцінювати людину з того, як вона впливає на своїх друзів. Ваші ж друзі, здається, втратили будь-яке поняття про честь, добро, цноту. Ви заразили їх шалом до насолод. І вони скотились у прірву. Ви довели їх до того» [Там само. С. 145], «Бридота, колись ненависна йому, бо вона робила речі реальними, тепер саме через те стала дорогою для нього. Бридота — це єдина реальність. Брутальна лайка, гидосвітні кишла, відчайна розбеженість, сама негідність злодіїв та всілякої потолочі вражали тепер його уяву дужче, ніж усі вишукані творіння Мистецтва і мрійні образи Пісні. Вони були якраз тим, чого він потребував для забуття» [Там само. С. 177–178], «Знечулений на все, крім злого, з отруєними чуттями й душею, зголоднілою за бунтом, Доріан Грей хутко йшов далі, щораз наддаючи ходи» [Там само. С. 182]) — спотворили жорстокістю обличчя на картині. І нарешті — убивство Безіла Голворда (завдяки генію якого й було створено **портрет як символ вічної краси** («Я зістарюся, стану бридким і потворним, а цей портрет повік лишиться молодим. Він ніколи не буде старішим, ніж ось цього червневого дня..» [Там само. С. 26]): «Ви ж по саму зав'язку в розпусті і ось уже докотилися до злочину!» [Там само. С. 164] перетворює **«портрет» на монстра-двійника, на тінь-двійника Доріана Грея**: «Коли Доріан прочиняв двері, у вічі йому впав хтивий усміх з освітленого сонцем портрета. <...> Звідки на руці портрета ота огидна волога, червона й лискуча, неначе полотно випрivalo кров'ю? Яке жахіття!» [Там само. С. 165–166], «Служникові довелося двічі торкнутися господаря за плече, перше ніж той прокинувся. Коли Доріан врешті розплющив очі, слабка усмішка заграла у нього на устах, наче він іще марив захопливим сном. Проте йому не снилося нічогосінько. Спання його не було стривожене ніякими приємними чи похмурими видіннями. Але юність усміхається без будь-яких причин — у цьому її найголовніші чари. <...> Тим часом одна по одній події минулої ночі німою скривавленою ходою стали закрадатись у Доріанів мозок. З жаскою чіткістю оживала ціла картина. Його пройняла дрожем згадка про все, чого він зазнав;

на мить у ньому знову спалахнула та сама нестримна зненависть до Безіла Голворда, що спонукала його вбити художника, і він аж похолов з люті. <...> Але цей гріх — інакший. Цей треба було вигнати з пам'яті, заглушити опієм, задушити його, — щоб не бути самому ним задушеним» [Там само. С. 154–155].

«Двійник» Доріана Грея йде за Доріаном Греєм слід у слід як **постійне нагадування про його падіння, про його ганьбу** («Кажуть, близькість до вас псує кожного, і що досить вам заявитись у дім, як слідом приходиться ганьба» [Там само. С. 145]). Дзеркальний же двійник Балдуїна, граючи роль, яку надиктовує йому диявол Скапінеллі, втілюється в абсолютизоване, неконтрольоване зло й перетворюється на **хтонічну істоту темного, магічного світу тіней** (згадаймо сцену в шинку: навпроти один одного сидять Балдуїн та його дзеркальна тінь зі спотвореним «обличчям»-маскою). **Портрет-тінь** («Повернувшись ж додому, він сів перед портретом, часом із ненавистю і до нього, й до себе, а то з визивною гордістю індивідуаліста, з гордістю, що й сама не без гріховних чар, і осміхався приховано-зловтішно до своєї потворної тіні, рокової нести тягар, що належав йому самому» [Там само. С. 135]) обтяжений **ганьбою** («Вічна молодість, безмежні пристрасті, насолоди, витончені й потаємні, розгін несамовитих веселоців і ще несамовитіших гріхів — усього цього зазнає він. А портрет нестиме тягар його ганьби, і більше нічого» [Там само. С. 104]), що розпочалася в мить **продажу Доріаном Греєм власної душі в обмін на вічну молодість і красу** («Він найгірший з усіх, що шаландаються тут. Кажуть, він продався дияволу за гарне лице...» [Там само. С. 184], «О, якби тільки можна було навпаки! Якби це я міг лишатись повік молодим, а старішав — портрет! За це... за це... я віддав би все! Так, все, геть-чисто все на світі! Я віддав би за це навіть саму душу!» [Там само. С. 26]) і **Балдуїном — на багатство з метою одруження з дочкою багатого графа Маргіт**.

Одухотворений, «оживлений» портрет і звільнений із Задзеркалля двійник неначе змагаються зі своїми прототипами (тексти роману й фільму рясніють мотивами переслідування, змагання, страху, втечі). Доріан Греї ніби випробовує **«портрет-душу»**: які ще злочини від здужає, якщо має владу над своєю молодістю й красою? Саме впевненість у міцності межі, що розділяє «цей» і «той» хронотопи, дає змогу Доріану Грею вчиняти, як потвора. Межа є певною

маніфестацією безкарності. Але як тільки вона руйнується, справжня сутність речей відкривається: «Коли вони ввійшли у кімнату, на стіні їм впав в око чудовий портрет їхнього господаря — достоту такого, яким вони востаннє його бачили, в усьому блиску його чарівної юності і вроди. А на підлозі, з ножем у грудях, лежав якийсь мрець у вечірньому костюмі. Увесь у зморшках, вимарнілий, аж погляд вернуло. І лише постерігши персні у нього на пальцях, челядники впізнали, хто це» [Там само. С. 215].

Ставши **абсолютними двійниками (що дзеркально відображають сутність)**, «портретне зображення» та «дзеркальне відображення» **«антропологізуються», набуваючи власного «обличчя»** («Нове життя! Ось чого він жадав зараз. Ось чого прагнув. Ба навіть уже й почав це нове життя. В усякому разі, він уберіг одну невинну дівчину. І ніколи більше не спокушатиме невинних. Він стане добродесним. <...> І, мабуть, коли його життя стане чистим від гріхів, він спроможеться стерти з обличчя на полотні всі сліди злочинних пристрастей... Ану, як ці сліди вже зчезли?..» [Там само. С. 235]). Прикметно, що «олюдненням» цю метаморфозу назвати складно: «обличчя» двійників так гіпертрофуються, спотворюються, що набувають рис **потворних тератоморфних істот**. Та й час у портреті (услід за двійниками) настільки видозмінюється, що набуває безформних рис потвори, перетворюючи **портрет** на **хтонічну істоту**. І лише «вбита» душа (= портрет, тінь) все впорядковує: «душа» виходить із **портрета-хронотопу** («Чекати ставало несила. Час повз так повільно, немов ноги мав налиті оливом, тоді як його, Доріана, скаженим вихором несло на край чорної прірви. Він знав, що на нього там чигає, ба навіть бачив це навч і, здригаючись, стискував вогкими пальцями розпашілі повіки, наче силкувався вдавити очні яблука в череп і осліпити й самий мозок. Марна річ! У мозку був свій поживок, і уява, спотворена жахом, корчилась і билася, як живе створіння з лютого болю, і гопцювала, скалячись із-під рухливої машкари, немов якась гидосвітня лялька на кону. Тоді несподівано Час і зовсім зупинився для Доріана. Так, ця сліпа, діява істота вже й не повзла. І ледве Час завмер — прудко вискочили наперед мото-рошні думки, приволокли страхітливе майбутнє з його могили і виставили Доріанові перед очі. А він уп'явся в нього поглядом, скам'янілий від жаху» [Там само. С. 159]) і повертається до свого тіла (див. останню сцену). І в романі, і у фільмі «вбита» («заколена», «застре-

лена») душа, повернувшись із портрета у світ реального буття й посівши своє місце, возз'єднується з тілом. Смерть Двійників тягне за собою раптову смерть і їхніх власників, що підкреслює первинність душі, її більшу вразливість і першочерговість.

Отже, мотив дзеркального двійника, об'єктивуючись в образах портрета і дзеркала й належачи до міфологічної системи символічних знаків, свідчить, по-перше, про унікальність «переростання» речей (атрибутів реального буття й світу мистецтва) у простір духовності, про перетин, трансформації й модифікації профанного і сакрального світів, матеріального і духовного в людині; по-друге, про зміщення, а точніше, врівноваження антропоцентричних, теїстичних та артефактноцентричних систем — в онтологічному модулі: «двійники» (дзеркальне відображення й портретне зображення) у космічному масштабі стають, як і людина, «аналогами світу», перетворюються на аксіологічно-гносеологічні знаки світу, культури. Образи «дзеркало» і «портрет» модифікують семантику звичайного атрибута й не лише символізуються й семіотизуються, виходячи за межі антропоцентричної системи, а й адаптуються в особливих панхронотопних текстових світах (літературного твору й кіномистецтва) й експлікують свою початкову амбівалентність. Амбівалентні символи-хронотопи «дзеркало» і «портрет» реалізують процес самопізнання, верифікації буття, у результаті якого визначаються духовні орієнтири. Образи функціонують на різноманітних міфологічних зрізах (передвісників, метаморфоз, символів, атрибутів, хронотопів, медіаторів, уособлень тощо) і виконують основну функцію тексто- й смислокреативних елементів.

*(Вишиницька Ю. Мотив дзеркального двійника: символічний аспект (на матеріалі роману Оскара Вайльда «Портрет Доріана Грея» та фільму Ганса Еверса «Празький студент» (1913 р.)) / Ю. Вишиницька // Наукові записки. Вип. 111. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград. — 2012. — С. 45–58)*

## ТЕМА 5. НОВАТОРСТВО ДРАМАТУРГІЇ Г. ІБСЕНА І М. МЕТЕРЛІНКА

### **Завдання**

1. Опрацювати статті О. Блока «Від Ібсена до Стріндберга» і Б. Шоу «Квінтесенція ібсенізму»: з'ясувати роль Ібсена у світовому культурному процесі.

2. Навести приклади фіналів кожного акту п'єси «Ляльковий дім» і зіставити їх з особливостями структури твору.

3. Навести приклади підтексту в «Ляльковому домі» й показати їхню роль в розкритті внутрішнього світу діючих осіб.

4. Здійснити компаративне дослідження п'єс «Синій птах» М. Метерлінка і «Ляльковий дім» Г. Ібсена, визначивши спорідненість і відмінність тематики, проблематики та художніх особливостей «нової драми» (груповий проєкт).

5. Знайти спільне й відмінне в драмах «Дика качка» Г. Ібсена і «Чайка» А. Чехова (індивідуальне повідомлення).

### *ПИТАННЯ ДЛЯ ОБГОВОРЕННЯ*

1. Еволюція естетичних поглядів Г. Ібсена, пошуки власного стилю. «Бранд» та «Пер Гюнт» як початок «справжнього» Ібсена. Роль Ібсена в розвитку нової європейської драматургії. Ібсен та ібсенізм.

2. Соціально-психологічний характер драми «Ляльковий дім». Композиційний аналіз твору.

3. Образ Нори й проблема фемінізму. Роль підтексту в розкритті внутрішнього світу діючих осіб. Складність і неоднозначність психологічних і соціальних характеристик героїв п'єси.

4. Семантичні доміанти п'єси М. Метерлінка «Синій птах».

5. Перехресні координати «Синього птаха» М. Метерлінка і «Лялькового дому» Г. Ібсена: компаративний аналіз.

### Тексти для читання

Ібсен Г. «Ляльковий дім», «Бранд», «Пер Гюнт».

Метерлінк М. «Синій птах».

Шоу Б. «Квінтесенція ібсенізму».

### Обов'язкова література

1. Блок А. От Ібсена к Стриндбергу / А. Блок // Собр. соч. в 8-ми т. — М. : Гослитиздат, 1962. — Т. 5. — С. 455–463.

2. Фісун В. Генрік Ібсен та Володимир Винниченко як новатори європейської психологічної драми / В. Фісун // Літературознавчі студії. Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка, Ін-т філол. — Київ, 2001. — Вип. 1. — С. 259–263.

3. Шоу Б. Квінтесенція ібсенізму (будь-яке видання).

### Додаткова література

1. Гладішев В. Твір як звернення автора до суспільства / В. Гладішев // Зарубіжна література в школах України. — 2011. — № 7–8. — С. 40–41.

2. Градовський А.В. «Картковий дім» Торвальда: Вивчення п'єси Г. Ібсена «Ляльковий дім» / А.В. Градовський // Зарубіжна література в навчальних закладах. — 2001. — № 2. — С. 34–36.

3. Євтушенко С.О. Художня рецепція тематичних мотивів драматургії Г. Ібсена у творчості Б. Грінченка / С.О. Євтушенко // Літературознавчі студії : збірник наукових праць. — 2013. — Вип. 37. — Ч. 1. — С. 259–264.

4. Конєва Т.М. Загадка женской души: Генрик Ібсен «Кукольный дом» / Т.М. Конєва // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. — 2000. — № 6. — С. 36–38.

### Методичні рекомендації

Г. Ібсена вважають засновником «нової драми» у світовій літературі межі ХІХ–ХХ ст. Проте шлях до власного місця в літературі виявився довгим і складним. Відповідаючи на перше питання,

необхідно визначити періодизацію творчості письменника, зупинившись на загальній характеристиці визначних творів кожного з трьох періодів:

1) звернення до історико-легендарного матеріалу («Боротьба за престол»), спроби розв'язання проблем сучасності, створення Норвезького національного театру;

2) «Бранд», «Пер Гюнт»;

3) «Дика качка», «Гедда Габлер».

Під час аналізу драми «Пер Гюнт» особливу увагу варто звернути на трансформацію фольклорних мотивів, специфіку образу героя п'єси, оскільки драму присвячено проблемі самотності, пошуку людиною самої себе в стосунках з близькими та Богом.

Художні особливості інтелектуально-аналітичної драми розглядаються на прикладі п'єси «Ляльковий дім» — першої соціально-психологічної п'єси Ібсена. Варто зосередитися на таких маркерах, як демаскування прихованих вад, амбівалентність образів персонажів, розгортання дії в замкненому хронотопі, залучання глядача до інтелектуально-аналітичної розв'язки драми.

У п'єсі — два сюжети і два конфлікти. Перший — зовнішній — боротьба Нори і Кrogстада, який шантажує головну героїню підробленим векселем. І другий (головний) — боротьба природних прагнень живої особистості (Нори) з мертвими догмами суспільства. Героїня під час цієї боротьби переконалася, якими насправді є її чоловік Хельмер і їхній дім (образ-символ лялькового дому). Підтекст (авторські ремарки, незавершеність фраз, короткі репліки) допомагають зрозуміти внутрішній світ персонажів, складне життя людської душі (див. завдання 3). Розв'язка твору — наслідок катастрофи й, власне, катастрофа — розпад родини й вихід Нори з дому. І якщо під час очікування реакції чоловіка щодо підробленого векселя в душі Нори панує страх, надії на диво або думки про самогубство, то наприкінці п'єси вона спокійно й гідно вирішує залишити цей ляльковий дім.

Домінанти нової європейської драми варто розглядати на прикладі творчості кількох митців. Завдання 4 передбачає компаративний аналіз «Лялькового дому» Г. Ібсена і «Синього птаха» М. Метерлінка. При підготовці до цієї частини семінарського заняття в пригоді стане авторська інтерпретація тексту Ю. Вишницької про перехресні координати у творчості драматургів.

Завершуючи розмову про творчість драматурга, необхідно прослухати повідомлення «Дика качка» Г. Ібсена і «Чайка» А. Чехова: спорідненість тематики, проблематики та художніх особливостей «нової драми» (завдання 5). Варто скористатися авторською інтерпретацією тексту Т. Тверітінової про пастиш-сіквел «Чайка».

**Основні поняття:** амбівалентність персонажів, драма як рід і жанр літератури, зовнішня і внутрішня дія, ібсенізм, інтелектуально-аналітична драма, конфлікт, підтекст, розгортання дії в замкненому хронотопі.



vse.ee/bdag

---

Генрік Ібсен. Бранд:  
<https://cutt.ly/BYPNK09>



vse.ee/bdaf

---

Едвард Гріг. Пер Гюнт:  
<https://cutt.ly/QYPNVdR>



## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

*George Bernard Shaw*  
*Джордж Бернард Шоу*

## КВІНТЕСЕНЦІЯ ІБСЕНІЗМУ

<...> до сьогодні критики не звертали уваги на нову техніку створення популярних п'єс, у той час як ціле покоління визнаних драматургів день за днем демонструє її у них під носом. Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих добре зроблених п'єсах вам пропонувалось: у першому акті — експозиція, у другому — конфлікт, у третьому — його розв'язання. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і є перевіркою драматурга. <...>

У наш час цікавою може вважатися лише та п'єса, що розглядає й обговорює саме ті питання поведінки й характеру персонажів, які хвилюють і глядачів. Публіка прагне дещо винести для себе з цих п'єс: не лише купити за гроші щось, але зробити це своїм безцінним здобутком. <...>

Власне, до цих меж і розсунув старі драматичні форми Ібсен. Так, скажімо, до певного епізоду в останньому акті «Ляльковий дім» є п'єсою, яку можна перетворити на найбанальнішу французьку драму, відкинувши кілька реплік і замінивши знамениту останню сцену сентиментальним хепі-ендом — те, що насамперед зробили з п'єсою, безперечно, театральні «розумники», внаслідок чого вона, обскубана таким чином, не мала успіху й не привернула найменшої уваги. А втім, у згаданому місці останнього акту героїня зовсім несподівано (для «розумників») відкидає емоційну позу й зауважує: «Нам треба сісти й обговорити все, що між нами сталося». Саме завдяки цьому новому технічному прийому, цьому, як сказали б музиканти, новому пасажу до драматичної форми, «Ляльковий дім» завоював Європу і започаткував нову школу драматичного мистецтва.

Відтоді суперечка вийшла далеко за межі останніх десяти хвилин будь-якої, зусібіч «добре зробленої», п'єси. Винесення супереч-

ки у фінал хибне не лише тому, що публіка вже встигла втомитися, а й тому, що викликає необхідність знову переглянути всю п'єсу, бо лише в контексті фінального конфлікту стають зрозумілими перші акти. <...> Ось чому сьогодні в нас п'єси, до яких належать і деякі з моїх, що або починаються суперечкою і завершуються дією, або ж від початку до кінця позначені суперечкою невідривно від дії. <...>

У нових п'єсах драматичний конфлікт ґрунтується на зіткненні протилежних ідей, а не довкола вульгарних нахилів людини — жадоби і марнотратства, образливості й честолюбства, непорозуміння, дивакуватості тощо, — які не розкривають моральних проблем. Конфлікт постає не між тими, хто має слухність, і винними: негідник такою ж мірою совісний, як і герой, якщо не більше. Сутнісно цікавою п'єсу робить (якщо вона справді цікава) питання: хто ж негідник, а хто герой. Або, кажучи іншими словами, тут нема ні негідників, ні героїв. Такий відхід від мистецтва драматургії найбільше вражає критиків. Вони не розуміють, що в дійсності за всіма технічними новинками стоїть неминуче повернення до природи. Природне в наш час — це насамперед щоденне; і щоб п'єса хоча б щось вартувала для глядача, вона мусить у кульмінаційних моментах відбивати те, що трапляється з ним, якщо не щодня, то принаймні раз у житті. Злочини, бійки, величезні спадщини, пожежі, корабельні аварії, бойовища й блискавки — все це помилки в п'єсі, хай і зображені ефективно. Безперечно, вони можуть мати драматичний інтерес, якщо герой випробовується тяжкими обставинами, проте таке випробування матиме вигляд аж занадто театрального, оскільки драматург, що, природно, не міг набути особистого досвіду різноманітних катастроф, муситиме підміняти справжні почуття вигадками й банальностями.

Коротко кажучи, нещасні випадки самі по собі не драматичні, а лише анекдотичні. Вони можуть нести в собі сенсацію, подив, виклик, спустошення, зацікавленість та безліч інших почуттів, однак не становлять драматичного інтересу, як немає драми в тому, що людину збили з ніг чи роздавили машиною. <...> Тонни чудового паперу даремно забруднили чорнилом письменники, які уявили, ніби можуть створити трагедію, прирікши героїв на загибель в останньому акті внаслідок нещасного випадку. Справа в тому, що жоден нещасний випадок, навіть і кривавий, не може

лягти в основу справжньої драми, тим часом як суперечка між чоловіком і жінкою про те, де краще їм жити — у місті чи селі, може стати відправною точкою жахливої драми чи блискучої комедії. <...>

(Українською перекладено за виданням: Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. — М. : Изд-во ин. лит., 1963. — С. 65, 67–71).



---

Моріс Метерлінк. Синій птах:  
<https://cutt.ly/NYAouuX>



---

Генрік Ібсен. Ляльковий дім:  
<https://cutt.ly/8YAyu5>

### Авторська інтерпретація тексту

*Юлія Вишницька*

#### **Європейська «нова драма»: скандинавсько-бельгійський діалог**

Проблемні питання, які спробуємо розв'язати в розвідці:

1. У чому полягають особливості європейської «нової драми»?
2. Які з «перехресних координат» можна означити у творчому діалозі норвежця Генріка Ібсена та бельгійця Моріса Метерлінка?
3. У яких ідіостильових знахідках представників діалогу фокусуються домінанти європейської «нової драми»?

1. Домінантами нової драми є: перенесення зовнішньої інтриги на внутрішню «подію», зіткнення героя з ворожою дійсністю, внутрішні протиріччя героя, порушення і спроба розв'язання глобальних філософських проблем, залучення до драматичного простору глядача, спонукання його до дії-мислення — недидактичне виховання активного глядача / читача, нівелювання поділу на головних і другорядних персонажів.

А відтак — пошук нових вербальних і невербальних засобів творення такої драми.

2. Дослідимо два оригінальні почерки, що яскраво відображають доміанти нової європейської драми. І ці два почерки належать норвежцю Генріку Ібсену та бельгійцю Морісу Метерлінку.

В Україні перекладали й досліджували Ібсена Іван Франко, Марія і Настя Грінченко, Наталя Кобринська, Микола Голубець та інші. Українські перекладачі й дослідники Метерлінка — Леся Українка, Марія Грінченко, Наталя Кобринська, Максим Рильський. З останніх видань — це «Рання драматургія» (2015 р.) у коментованому перекладі Дмитра Чистяка. Першу українську дисертацію, присвячену доробку письменника — «Лінгвопоетика міфологічного інтертексту в ранній драматургії М. Метерлінка», написав у 2012 році Дмитро Чистяк.

Спробуймо увиразнити творчий діалог двох письменників, віднаходячи ті точки, у яких вони перетинаються.

Так, першою «перехресною координатою» в текстах драматургів є зіткнення героя з Іншим (не іншим індивідумом, як було в традиційній драмі, а із сукупним Іншим (суспільством) або метафізичним Іншим).

У першій п'єсі *Генріка Ібсена*, після якої заговорили про норвезький феномен, — драмі «*Бранд*», пастор маленького містечка, озброєний рішучою впевненістю у своїй правоті й фанатичною ідеєю справедливості, намагається змінити цей обмежений світ. Його девізом є максималістська формула «Все або нічого», що розбивається під час такого двобою зі світом. Шлях до мети — втілення ідеї-фікс — перетворюється на шлях суцільних втрат (пастви, сина, дружини), а, власне, фатальний кінець — загибель Бранда під сніговою лавиною можна трактувати як поразку від усесильного, неблаганного Іншого. Якщо в Ібсена воно, так би мовити, соціально-матеріалізоване, то у *Метерлінка* (особливо в ранніх п'єсах) — ірраціональне, Невідоме, Несвідоме.

В основі драми «Принцеса Малена» Метерлінка лежить не психологічна колізія, а змалювання окультних зв'язків між усіма рівнями живого, одухотвореного світу, що комунікують із читачами через образи-символи, через персонажів-маріонеток (як-от сомнамбулічна принцеса Малена, семантичними дублерами якої є квітка лілея, комета, закривавлений лебідь, верба; хворий Принц Яльмар; старий божевільний король, чарівниця-відьма Анна та ін.) — усі вони реагують лише на сигнали, знаки неблаганного Невідомого. Це Інше у п'єсі розгортається *образами-символами*. Перш за все образом *велетенської комети* — провісниці біди напередодні заручин принцеси Малени з принцом Яльмаром. У «довгокосих зорях» ховається мотив, що розгортатиметься впродовж усієї дії, — *мотив Dies irae*. Проявляючись у молитві заупокійної меси, мотив Божого гніву проростає «кров'ю» (бійка у харчевні «Синій лев» тощо). Протягом усієї п'єси небесна знаковість наростає: вітер сильнішає, небо стає багрянішим, «гроза набирає сили» [Метерлінк М. Рання драматургія. Київ : Райдуга. 2015. С. 72], град, що стукає у вікна мільйонами пальців» [Там само. С. 74], коли Анна накидає зашморг на Малену, шалений вітер, що відчиняє вікна, коли король убиває мечем Юродивого [Там само. С. 76]. «Градини з вороняче яйце», дощ, який періщить безупинно, блискавки, грім як заклик до очищення від ланцюга убивств. Апогеєм Божого гніву є «ріки блискавиць», що руйнують каплицю і хрест на ній та відчиняють вікна. Знаком Суду Божого є руйнація мосту, що вів до замку, і відліт скривавлених лебедів.

Протягом останньої, четвертої, дії перед нами *постає апокаліптична картина «свята у неклі»* [Там само. С. 97]. Нагадуванням про злочини для короля Яльмара стає килим «Винищення немовлят», який той вимагає зняти. «Килим знімають, але під ним висить інший — на ньому зображено Страшний Суд» [Там само. С. 91] (Згадаймо картину Валеріо Кастелло «Винищення немовлят»).

Таке крещендо характерне й для інших образів і мотивів, де ховається Інший:

— *червоно-чорний колоратив*: на початку п'єси — «небо почорніло, та й місяць якийсь аж дивно червоний» [Там само. С. 26] — небесне червоне покривало (провіщення природи) трансформується в другій дії драми в «червону накидку» Угляни, яку їй приносить

принцеса Малена, а у третій — у «накидку з чорного оксамиту» [Там само. С. 61];

— *вежа* як уособлення кохання-в'язниці (принцеси Малени до принца Яльмара) перетворюється на хтонічний хронотоп — «могілу зі щурами, павуччям і грибами» [Там само. С. 34];

— *ліс*, що на початку п'єси символізує очищення від «запаху» смерті й протиставляється замку та місту, де — «самі мерці» [Там само. С. 32], як життєдайне — смертоносному, пізніше стає медіатором між «небом і землею», сховком-в'язницею для принцеси Малени й «дивним» хронотопом, у якому — багато «знаків». Ці «знаки» підказують заховану таємницю (принцеса Малена — служниця, принцеса Малена — Угляна);

— патогенним часопростором, у якому кубляться й проростають хвороби, виступає в тексті *болото* (що розташовано поряд із цвинтарем). *Маркерами хворобливого часопростору є вороння, блукай-вогни, туман*. Отрутою — «болотяний дух» [Там само. С. 60] просякнута вежу й замок, у якому кояться злочини;

— *дорога* як уособлення вибору, життєвого шляху трансформується в «*Перехрестя Чотирьох Юд*» як містичний локус, пов'язаний із тим, кого не можна називати: «Та не кричить ви це ім'я у темряві» [Там само. С. 39].

У «*Пеліасі й Мелісанді*» *Метерлінк* окреслює інший вектор Невідомого: Невідоме, яке у «драмах мовчання» надягає маску Смерті, у «любовних драмах» змінює подобу: Кохання вривається в серця героїв, щоб знищити їх ізсередини. Однак закохані протистоять цьому Невідомому, підносячи, здавалося б, непоборну пристрасть до такого духовного рівня, над яким Невідоме не має влади. Саме в цій драмі концепція трагічного оптимізму й абсолютного детермінізму людського життя Невідомим притлумлюється через:

— *образи-аналогії між людським світом і світом живої природи, через первонажів-дублерів* кревидів, демонструючи, скористаємося метафорою Тараса Прохаська, «присутність» буття, неперебутність життя: жінка = корабель, квітка, вогник; Невідоме = ніч, вітер, зима (семантика прихованої небезпеки, маніакального убивці);

— *космотвірний авторський міф про Невідоме-Кохання*, що не знатиме смерті, адже виконує замовлення Космосу. Цей трансцендентний психологізм (як і в американця Волта Вітмена з його бага-

товимірним «Я» у «Листях трави») ґрунтується на ідеї космотвірної природи Коханнця.

У цій п'єсі овиявлюються зміни художньої концепції Метерлінка, пов'язаної з тезою про дві істини:

1. Життя — лише коротка мить із погляду вічності, а людина — лише пилинка в цьому космічному безмежжі.

2. Життя — найцінніше. Завданням людини, за Метерлінком, є осягнення свого «Я» шляхом творення якомога більше добра.

Другою «перехресною координатою» творчості обох драматургів є мотив сліпоти / прозріння.

Цей мотив пунктирно означається в «Принцесі Малені» Метерлінка, а потужно зазвучить в інших його п'єсах. Через семантику *перевдягання* (принцеса Малена вдає із себе служницю), *темряви* (час і місце зустрічі закоханих) розгортається *теза внутрішнього прозріння — придивляння у сутність, у серцевину речей, подій: «випадають миті, коли, добре придивившись, ви бачите, що речі — не завжди тихенькі, слухняні дітки, і ніби нічого химерного, потайного в них нема; ні: щойно повернешся до них спиною — вони гримасують, викривляються, викидають коники»* [Там само. С. 53]. Тобто сліпота ніби відкриває шлюзи фальші, брехні, ілюзії, маски, злочинів.

Мотив сліпоти в іншій п'єсі Метерлінка — «Непрохана» — має одночасно як фізичний вимір (сліпий Дід), так і символічно-метафізичний. Сліпота фізична провокує самозаглиблення (*«сліпці занадто розмірковують»* [Там само. С. 110]), часопросторову невизначеність, загострення інших органів чуттів, особливо слуху. Звідси — шумові ефекти, звуки, що не можуть почути зрячі, зокрема звуки лампи, що тремтить-«хвилюється» [Там само. С. 117]. Мотив сліпоти приховує антитезу правди / брехні, реального / вигаданого, матеріального / ілюзорного.

А із цим пов'язується *мотив співчуття, співпереживання*, похідний від сліпоти / зрячості. Так, мені видається дуже вдалою перекладацька знахідка Дмитра Чистяка: *«Ось ви всі, тут, зрячі, дивитесь у мої мертві очі, але ніхто не зглянеться!»* [Там само. С. 116] (сказати правду Дідові, що в дім прийшла Смерть. Таким же благанням: *«Згляньтесь на нас!»* закінчується й п'єса «Сліпі» [Там само. С. 143]).

Окреслюються *мотиви очікування, тривоги, світла / темряви* тощо. П'єса ніби розгортається в загерметизованому часопросто-

рі: в очікуванні Сестри милосердя, Смерті, у знерухомленні (усі лише сидять, заціпенівши в тривозі, і мовчать). *Статика й мовчання* легітимізують «статичний театр» (або «театр мовчання») Метерлінка.

Внутрішня зрячість Старого, передчуття і відчуття присутності в домі Чужого (Смерті) свідчать про заглиблення Сліпцем у сферу надсвідомого й свого підсвідомого. Мовчання ж у п'єсі — не лише стилістичний прийом (коли діалог видається марним і безмістовним), а уособлення відновлення втрачених ірраціональних зв'язків між душами, через які можна уловити подих Вічності. (Скеровую вас до відтвореного за втраченим лібрето Ібсена фрагментом п'єси «Гірський птах» у жанрі норвезького театру жорстокості.)

Композиційно статична, на перший погляд, драма насичена як маркерами передчуття трагічного фіналу (через образи зачинених / відчинених дверей, звукові натяжки тощо), так і градацією жаху (у чому зринають елементи експресіонізму, про який зазвичай говорять у контексті *генетичних зв'язків драматургії Ібсена та Метерлінка й художника-експресіоніста Едварда Мунка*).

На ірраціонально-містичний хронотоп очікування натрапляємо й у «Сліпих»: «правічний північний ліс» [Там само. С. 123] ніби затягує в тенета невідомого, несвідомого, обгортаючи сліпих шістьох чоловіків і шістьох жінок «незрозумілими тривожними і глухуватими звуками» [Там само. С. 123]. Очікування на поводиря — старезного Священника — розсіюється *мотивами втрати часопросторових і життєвих орієнтирів* (де ми? куди ми? хто з нами? тощо), мовчання, плачу; образами *Острова й моря* як матеріалізованого земного Раю, уособлення свободи, нереалізованого шляху до мрії, ілюзорного щастя тощо, з одного боку, й *притулку* — символу заблокованих відчуттів, почуттів, бажань, захищеності (через образ зачинених дверей). Одночасно Острів виступає в'язницею, звідки сліпі воліють вирватися. Чужий простір, у якому опинилися сліпі, — таємний темний ліс, і свій, звичний, — притулок — відокремлені один від одного *річкою*, через яку — *місток*. Моделюється напрочуд прозора фольклорна парадигма казкового хронотопу, з яким пов'язується *міфологема Шляху* (тут — пунктирно окресленого й ніби оберненого: шлях як безрух, мовчазне очікування, заціпеніння від страху поворухнутися, щоб не зустрітися з невідомим).



Мотив сліпоти у драмі «Пелеас і Мелісанда» Метерлінка реалізується в образі-локусі Джерело Сліпих, яке зцілювало, повертаючи зір, а тепер перетворилося на смердючу прірву, з якої — «запах смерті — наче з могили» [Там само. С. 188]. Саме у гроті, біля джерела, Голо вбиває мечем брата Пелеаса. Сліпота (трансльована через образ Голо) є синонімом незнання правди [Там само. С. 208]. Таке саме символічне значення «отруйного багна» [Там само. С. 153] має образ «дна морської безодні» у «Дикій качці» Ібсена. Мотив прозоріння тут — національна недуга — «гарячка чесності у гострій формі» [Там само. С. 162].

Філософсько-символічна драма «Пер Гюнт» Ібсена розкриває мотив внутрішньої сліпоти-прозоріння за допомогою образів етнонаціональної міфопоетичної картини світу норвежців — тролів. Ці ворожі людям міфологічні істоти постулюють гасло «будь задоволений собою», що суперечить девізу людей «будь самим собою». Якщо перший виправдовує індивідуалізм, самозакоханість, підкорення життєвим обставинам, то другий веде до морального вдосконалення особистості. У перших трьох діях автор показує формування моральних рис Пера Гюнта, а в четвертій — ті наслідки, до яких призводить життєва філософія «будь задоволений собою». Мандруючи світом, Пер Гюнт пристосовується до будь-яких ситуацій, втрачаючи власні особливі риси. У п'ятій дії драми настає поступове прозоріння героя, починаються пошуки свого втраченого «Я», з'являється прагнення відновити свою цілісну особистість. Центальною символічною фігурою в цій дії стає Гудзівник, який ходить світом з олов'яною ложкою і збирає в неї людей на переплавлення: цілісні особистості зникли, тепер лише з багатьох людей, сплавлених разом, можна зробити одну справжню людину. І Пер Гюнт може уникнути переплавлення, якщо доведе, що бодай колись був цілісною особистістю. Символічні образи, що з'являються поруч із Пером Гюнтом, розкривають його моральне зuboжіння. Лише Сольвейг, яку він кохав замолоду, стверджує, що Пер Гюнт завжди залишався самим собою — у її вірі, надії, коханні. Гудзівник залишає Пера Гюнта на землі до наступної зустрічі, даючи йому останню можливість переродитися.

Оксана Сидорова в дисертації про музичні інтерпретації драми відзначає парадоксальність ібсенівського героя, спричинену поєднанням драми Г. Ібсена з музикою Е. Гріга. У «Пері Гюнті» Ібсе-

на-Гріга як у цілісному сценічно-драматичному творі переплетено два концепційно полярні рішення, поєднано дві різні стилістичні моделі, що утворює в цілому складний *біконцепційний художній феномен*. Гріг розв'язує проблему співіснування світу та людини, обираючи в ролі головного героя музики до драми ту частку душі первісного народно-романтичного Пера, яку було забуто сером Гюнтом та втілено Ібсенем в образі *Сольвейг*. Саме «Пісня Сольвейг» є джерелом та синтезом всіх особливостей інтонаційного складу музики до драми. Саме Сольвейг є її головним героєм, що формує музичний світ «Пер Гюнта». А тому і в навколишній дійсності свого персонажа композитор акцентує не конфліктність, а *цілісність*, послідовно складаючи драматургію твору зі споріднених та внутрішньо не суперечливих картин-варіацій. Підпорядковані норвезькій пісенно-танцювальній інтонації всі грані багатоліко-єдиного світу музики до драми постають не в іронічно гротесковому осмисленні, а максимально *опоетизовано*. Саме завдяки Сольвейг ібсенівську Норвегію-гротеск перетворено Грігом на *Норвегію-ідеал* [див.: Сидорова О. Музичні інтерпретації драми Г. Ібсена «Пер Гюнт»: проблема втілення художньої концепції людини : дисертація канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К. 2003].

Отож в обох драматургів категорія прозріння — у символічній площині: означає знайти себе, збагнути сенс життя тощо.

Третьою «перехресною координатою» є експлікація мотиву сліпоти / прозріння в образі ляльки, маріонетки.

В ібсенівському «*Ляльковому домі*» проєкцією сліпоти є ляльковість, що маркується по всьому тексту образами-«крихтами», по яких, як Гензель і Гретель, знаходимо дорогу до «Лялькового будиночка»: ялинка з різдвяними іграшками-прикрасами, святково запаковані різдвяні подарунки, порцелянові дрібнички в шафці вітальні, маскарадні костюми, маскарадні маски, танець Нори як сховок істинних почуттів й ілюзія щастя, мигдалеве печиво (до речі, у 2016 році вийшло цікаве дослідження норвезької літературознавиці *Стефані Поцок* (Boeninger Stephanie Psock) про символічний зв'язок гастрономічних образів і психологічних станів персонажів (ідеться, зокрема, про мигдалеве печиво, яке Нора їла тихцем від чоловіка) [Boeninger, Stephanie Psock. «Teacups and Butter: The Importance of Eating in Ibsen's a Doll's House and the Wild

Duck». *Modern Drama*. Vol. 57. № 4. 2014. URL: <https://www.coursehero.com/file/peeh9er/Also-the-use-of-songbird-and-skylark-play-a-huge-role-in-making-Nora-seem-less/>).

Ляльковість, захована на різних текстових рівнях (образному, лексико-семантичному, словотвірно-морфемному тощо), виштовхується на поверхню заголовком соціально-психологічної драми й розбивається під час спротиву Нори суспільству-ляльководу. Мотив ляльковості в Ібсена віддзеркалює ідею розростання моделі маріонеток: Нора переносить її зі свого дитинства (батькова лялька) у доросле життя (чоловікова лялька), дублюючи себе у власних дітях (третя «матрешка» — діти як материні ляльки) й усвідомлюючи гру найвищого щаблю: Хігінс — лялька в руках суспільства, з його усталеними правилами й сумнівними стереотипами. (Норвезький дослідник *Венг Квон (Wang Quan)* говорить про так званий ефект доміно у «Ляльковому домі» [Quan Wang. *The Image of Domino in A DOLL HOUSE. The Explicator*, 74(1), pp. 24–27. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00144940.2015.1133551>]). Отож усі персонажі драми грають свої ролі, регламентовані Лялькарем. Номо ludens Ібсена, персоніфікуючись у сильній особистості, перероджується в людину, що порушує усталений порядок, збурює: Номо instigans.

Взаємини людини і світу, космічна єдність, взаємозв'язок і взаємозумовленість усього — та магістральна ідея, що розвинеться в мертерлінківському «*Блакитному птахові*». Семантичними домінантами казки-феєрії є:

- ідея народження Людини в людині через ланцюг випробувань;
- ідея безкінечності людського потенціалу, закладеного в глибинах «Я»;
- ідея пізнання себе й світу через пірнання в безмежжя пам'яті;
- ідея змикання світів (живих і мертвих, минулого й майбуття) заради пошуку істини;
- ідея віри в людину — рівноправного володаря-помічника світу рослин, тварин, речей, стихій;
- ідея вищої моралі Радощів і Блаженств;
- ідея мандрів глибинами свого «Я» з пізнаванням Світла і Темряви;
- ідея єдиної сутності з єдиною мовою, якою розмовляють «Я» і «неЯ».

Четвертою точкою зіткнення двох систем координат — ібсенівської й метерлінківської — є домінантні образи-символи.

У сучасному літературознавстві простежується такий процес, який можна було б охарактеризувати як *pars pro toto* (частина замість цілого): коли навіть один образ (мотив, художня деталь тощо) здатен розкрити особливості ідіостилію письменника та навіть епохи. Тому об'єктом розвідок наукових інституцій можуть стати окремі художні образи. Потужним поштовхом стали дослідження тартусько-московської семіотичної школи (як-от: образ дзеркала, якому присвячено кілька томів «Ученых записок Тартуского университета»). Так, дослідження звукових і зорових елементів, що створюють цілісний образ фортепіано у творах («Ляльковий дім» і «Дика качка») Генріка Ібсена, здійснила, зокрема, в Університеті Осло Sofija Todić [Todić Sofija. Ibsen's Piano; A Cultural and Literary Analysis of "A Doll House", "Hedda Gabler" and "John Gabriel Borkman" from the Perspective of the Piano as a Visual and Auditory Element in the Plays. Master's Thesis in Ibsen Studies Centre for Ibsen Studies, Faculty of Humanities UNIVERSITY OF OSLO May 2010. URL: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/27195/master-todic.pdf?sequence=2&isAllowed=y>]. Можна додати сюди ще образ флейти з «Дикої качки» Ібсена [Ібсен Г. Ляльковий дім; Дика качка: п'єси. Київ: Знання. 2018. 207 с].

У п'єсі *Метерлінка* «Принцеса Малена» вимальовується один із центральних образів — двері. Стук у двері (вітру, кипарису) є знаком потойбіччя, сигналом «звідти». А жахливої ночі Суду Божого «у всі двері стукають» [Метерлінк М. Рання драматургія... С. 89]. Із перших же реплік дійових осіб у «*Непроханій*» окреслюється символічний спектр образу дверей: тих, що відділяють здорових від хворої і її немовляти; скляних дверей, які не можуть зачинити; міцно зачинених дверей; відчинених, крізь які «вривається світло, а на порозі постає вбрана в чорне Сестра Милосердя, сповіщаючи про смерть жінки» [Там само. С. 120]. Універсальний образ-символ дверей (яким розпочинається п'єса Метерлінка «*Пелеас і Мелісанда*»: «Служниці (зсередини): Відімкніть браму!») є центральним і збирає навколо себе інші елементи хронотопу: образи порогу, ключів, лісу (якщо у «Сліпих» ліс акумулює очікування, бездієвість, то в «Пелеасі і Мелісанді» він є локусом руху героїв), вогні, море, вежа, туман, корабель, корона, обручка (обидві впали у воду), коси, гроту-пече-

ри-могили (у якому — «гнітюче вогке повітря — ніби свинцева роса, а сутінь — в'язка, мов отруйне тісто...» [Там само. С. 189]); мотиви миття / очищення порогу (що експлікують міфологему Великого Потопу [Там само. С. 167]), плачу, блукання, загубленості, втечі, пошуку світла, прядіння, плетива тощо.

П'ятою перехресною координатою, ймовірно, буде «відоме-невідоме».

П'еса *Метерлінка* «*Сліпі*» побудована за принципом ретроспекції: глядачі (читачі) вже знають, що поряд зі сліпими — Смерть (померлий Священник, який «сидить посеред сцени, оповитий темрявою»), а персонажам ще доведеться це «побачити», виявити.

Драма — певна алюзія на мотиви живописного полотна «Притча про сліпих» Пітера Брейгеля Старшого. На перший погляд, здається, що цей сюжет євангельської притчі про фарисеїв є відтворенням «маніакального страху перед смертю» (І. Жількен), але типізація пронумерованих персонажів засвідчує непросту символізацію: померлий Священник може означати Віру, Любов до людей (намагання вивести їх із притулку — із комфортної зони), сліпці — людство, яке очікує невідомо на що, іде невідомо куди, шукає невідомо що (також може означати мистецькі напрями: реалізм, імпресіонізм, символізм тощо; психотемпераменти тощо); Невідоме — може бути і Смертю, і Вірою, і Божеством (фінал відкритий).

Усвідомлення і виявлення Ібсеном глибокого внутрішнього протиріччя між «ідеалом» і «дійсністю», видимістю і сутністю навколишнього світу визначило художню структуру його п'єс про сучасність. Ретроспективна або інтелектуально-аналітична форма ібсенівської драми «*Ляльковий дім*» слугує впізнаванню таємниці минулого його героїв. Залишаючись за рамками безпосередньої дії, воно аналізується і викривається ними в процесі. Впізнавання таємниці різко порушує спокійний і благонадійний плін їхнього життя. Та розгадки автор не дає, адже фінал — відкритий, що уможливорює множинність читацько-глядацьких потрактувань розв'язки.

Ще одне перехреснування ідіостильових прийомів письменників нової драми — у точці «діалог / монолог».

П'єсою, у якій *Метерлінк* заклав естетичні засади символізму, є «*Пелеас і Мелісанда*» (1892 р.). У ній автор розширив метафоричні ряди «марного діалогу» і монологу:

- діалог-гра і «діалог душ» Пелеаса й Мелісанди: так званий по-зірний діалог ні про що та діалог-мовчання (остання сцена, де година часу прирівнюється сторінці вербалізованої розмови);
- позитивістський монолог Голо;
- інтуїтивні монологи Іньольда (здебільшого в сомнамбулічному стані);
- монолог-коментування Аркеля (автора) — короля Аллемонде (що академік Горсекс тлумачить як сполучення нідерландського слова «все» і франц. «світ» — Всесвіт).

В Ібсена приховані смисли роблять структуру діалогу багатозаровою. Велика роль також пауз. Виникає особливий підтекст — система значень, які не даються відразу, у діалозі, але існують приховано й усвідомлюються лише під час розгортання дії, але інколи так і не розкриваються до кінця. У діалозі, що межує з дискусією, відбувається справжнє переосмислення персонажами свого попереднього життя і самих себе. У Ібсена діалог — болісно роздвоєний: герої п'єс мають говорити одне, приховуючи за словами інше (як-от Нора з «Лялькового дому»). Тому підтекст розкриває вимушену нещирість людей-ляльок у житті-грі. У своїх п'єсах Ібсен прагне до абсолютної вірогідності дії. Вимога життєвої правди важлива й для мови ібсенівської драми. Драматург домагається того, щоб репліки героїв точно відповідали мовним формам дійсності. Ще важливіше для нього широке використання підтексту. У репліках героїв часто прочитується додатковий зміст, що проливає світло на складні процеси, яких і самі вони часом не усвідомлюють.

Отож перехресні координати у творчості Метерлінка і Ібсена за-свідчують як те, що обидва письменники є творцями нової драми, так і те, що вони, кожен по-своєму, творили цю нову драму. Ці всі відмінності — в ідіостильових особливостях, у власних почерках митців.

*(Вишницька Ю.В. Європейська «нова драма»: скандинавсько-бельгійський діалог / Ю.В. Вишницька // Аналіз та інтерпретація художнього тексту. Спецкурс зі світової літератури: навч.-метод. посіб. — К. : Київськ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2019. — С. 195–209).*

Тетяна Тверітінова

### А. Чехов і Б. Акунін: пастиш-сіквел «Чайка»

«Одна з найбільш значущих характеристик чи практик сьогодні — це пастиш» (Jameson F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. New Left Rev. London, 1984. № 146. P. 7). На думку американського теоретика Ф. Джеймісона, який дав найбільш авторитетне визначення «пастиша», — це основний модус постмодерністського мистецтва. Найбільш характерні ознаки постмодернізму — використання творів літературної спадщини попередніх епох як «будівельного матеріалу» для створення нових, переосмислення елементів культури минулого (іронізування або пародіювання), багаторівнева організація тексту, прийом гри, невизначеність, амбівалентність, співучасть читача — якнайкраще характеризують специфіку пастиша.

З останніх розвідок, що стосувалися безпосередньо або дотично проблеми пастиша як багатогранного та неоднозначного явища, варто назвати статті С. Балакірова, М. Коваль, В. Костюк. Особливо варто виокремити дисертацію Л. Бербенець «Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму» як перше комплексне дослідження цього явища в сучасній літературі. Відштовхуючись від сприйняття пастиша переважно як стилізації або різновиду стилізації, Л. Бербенець дає кілька варіантів визначення цього терміна в залежності від контексту його вживання:

«1) прийом компоювання художнього тексту з елементів чужих текстів; спосіб роботи з «чужим» словом, «запозичення» і «перетворення» його;

2) власне текст, який був скомпонований за принципами побудови пастиша, тобто «текст-пастиш»;

3) метажанрове утворення, яке сприяє переходу твору з одного жанру до іншого, що продукує нові жанри і створює гетерогенні жанрові структури» [Бербенець Л.С. Пастиш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореф. ...канд. філол. наук. Київ, 2008. С. 15–16].

Дослідження сучасного постмодерністського (а точніше, постпостмодерністського) дискурсу дозволяє констатувати факт явної трансформації жанру римейку, коли під час використання класичної

літератури як вихідного матеріалу запозичуються назви, імітуються стиль, жанр, пишуться продовження. Виникає, на думку М. Адамович, «так званий перформанс — постмодерністська гра з художнім текстом класики» [Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: псевдокласика в русской литературе 90-х. *Новый мир*. 2001. № 7. С. 169], тому що російська класика тут є найбільш привабливим об'єктом для сучасних постмодерністів: усталені етичні й естетичні принципи, герої, ідеали. Правда, як зазначає літературознавець, есеїст і перекладач Г. Чхартішвілі, «немає жодного сенсу писати так, як вже писали раніше, — якщо тільки не можеш зробити те саме краще. Письменник повинен писати так, як раніше не писали, а якщо граєш із великими небіжчиками на їхньому полі, то, будь ласка, переграй їх. Єдиний можливий спосіб для письменника зрозуміти, чого він вартий, — це змагатися з небіжчиками. Більшість сучасних романістів цього не можуть, а це означає, що їх просто не існує. Серйозний письменник повинен змагатися з тими із мерців, хто, на його думку, справді великий. Потрібно бути стаером, який намагається не обігнати інших учасників цього забігу, а поставити абсолютний рекорд: бігти не попереду інших, а під секундомір» [Чхартишвили Г. Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы. *Литературная газета*, 1998. № 39].

Утім сам літературознавець Г. Чхартішвілі більш відомий як письменник-постмодерніст Б. Акунін, чия творчість перебуває в центрі дискусій останніх двох десятиліть. Спектр сприйняття творів Б. Акуніна широкий: від звинувачень у приналежності до «масової» літератури, у сприйнятті письменника як проектувальника, який використовує російську класику з комерційною метою, до визнання творця літератури для інтелектуалів.

Не залишилась непоміченою й «Чайка» Б. Акуніна, написана у 2000 році як продовження однойменного твору А.П. Чехова. Той факт, що п'єса була надрукована спочатку в журналі «Новый мир», а потім вийшла окремим виданням разом із чеховською «Чайкою» (книга-перевертень), викликав неоднозначну реакцію в літературно-критичному середовищі. Суть рецензій щодо акунінської «Чайки» можна звести до кількох тез. По-перше, паразитування на класиці, що позбавляє її сенсу: у такому випадку класичний твір втрачає свою специфіку, подрібнюється на частини, перетворюється на пастиш, стає псевдокласикою (Н. Іванова, М. Адамович).



По-друге, чехівська «Чайка», яку було задумано як комедію в чотирьох діях, перетворюється на детективне читиво, сюжет якого було організовано Акуніним у двох діях (Б. Сабо). По-третє, Акунін зробив із чехівської «Чайки» опудало, класичні герої — живі, дивні люди — перетворені на ляльок, на мультиплікаційних персонажів (П. Басинський), «стали істотами, до маніакальності одержимими», потенційними вбивцями (О. Романцова). По-четверте, «опус Акуніна демонструє нерозуміння принципів чехівської драматургії» [Давыдова М. Обманутый обманщик. *Время новостей*, 2001, 11 мая]. По-п'яте, «чехівське письмо відрізняється від акунінської стилізації... Одне слово відкидає інше: перше грає силою-силенною значень, інше однозначне, як детективні розв'язки...» [Филиппов А. Доктор Дорн идет по следу. *Известия*, 2001, 28 апреля]. З наведених критичних висловлень можна виокремити основні «недоліки» акунінського твору: використання класики, одномірність характерів, переведення жанру комедії у детектив, нерозуміння принципів чехівської драматургії.

У 2001 році п'єсу Б. Акуніна було поставлено в «Школі сучасної п'єси». Художній керівник театру Й. Райхельгауз щодо цього висловився так: «Акунін має право на свій погляд і свої фантазії. Поставивши питання — чому стрілявся Трепльов — автор подивився, по-перше, з іншого часу, по-друге, з іншої свідомості, по-третє, з іншого жанру» [«Чайка» Б. Акуніна. Школа современной пьесы. Пресса о спектакле. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=TxT\\_PQY2yOo](https://www.youtube.com/watch?v=TxT_PQY2yOo)].

Однак сам претекст — а таким є наразі п'єса А.П. Чехова — заслуговує на кілька уточнень. У літературознавстві ХХ століття давно склалася думка, що в «Чайці», яка була створена «всупереч всім правилам драматичного мистецтва», повною мірою виявились новаторські принципи драматургії письменника. До речі, не враховуючи водевілів, це була вже четверта п'єса А.П. Чехова, у якій він наполегливо працював над оновленням драматургічної мови, порушуючи усталені правила, що вельми насторожувало глядачів і не приносило успіху авторові. У п'єсі важко визначити, хто з героїв більш важливий для розкриття авторського задуму (децентралізація героя), конфлікти не зовнішні, а внутрішні, що дозволяло підсилити психологічну характеристику дійових осіб, використовується підтекст як підводна течія, дифузна специфіка жанру. «Чайка» —

«дивна п'еса» із самогубством героя — від самого початку зовсім не сприймалась як комедія. Прем'єра «Чайки» в Александринському театрі, яка відбулася 17 жовтня 1896 року, як відомо, успіху не мала, незважаючи на те, що режисером був Є. Карпов, а в ролі Зарічної — В. Комісаржевська, які зовсім нещодавно блискуче впоралися з постановкою драми О.М. Островського «Безприданниця». Але те, що А.П. Чехов — не О.М. Островський, Є. Карпов усвідомив тільки після невдалої прем'єри. І тому наступні вистави, які йшли з певними правками в режисерському тлумаченні п'єси, вже мали успіх, про що писала А.П. Чехову В. Комісаржевська після другої вистави: «Антоне Павловичу, голубчику, наша взяла! Успіх беззаперечний, одностайний, який мав бути і не міг не бути!» [Комиссаржевская В.Ф. Письмо А.П. Чехову. Переписка А.П. Чехова: в 2-х т. Москва. 1984. Т. 2. С. 128].

Жанрова специфіка «Чайки», що не дозволяє провести чітке розмежування між комедією і трагедією (по-чехівськи, «все як у житті») і до сьогодні дозволяє пропонувати в театрах найрізноманітніші варіанти її комедійного прочитання — від «жорстокого водевілю» і «чорної комедії» (Ризький новий драматичний театр, режисер А. Херманіс) до «сільського бурлеску», де немає місця щирим почуттям і справжнім пристрастям (Магнітогорський новий експериментальний театр, режисер В. Ахадов), «постмодерністського абсурду» (п'єса Трепльова — модний шлягер, фінальне самогубство носить відверто пародійний характер). Що стосується ще однієї специфіки чехівських творів кінця ХІХ століття — відкритого фіналу, то, на думку дослідниці Т.К. Шах-Азізової, «Чехов кидає погляд у майбутнє, розв'язки як завершення людських доль у нього немає... Тому перший акт має вигляд епілогу, останній — прологу ненаписаної драми» [Шах-Азізова Т.К. Чехов и западноевропейская драма его времени. Москва, 1966. С. 134].

Автор постмодерністського пастишу Б. Акунін, відштовхуючись від чехівського тексту, створює свій варіант закінчення «Чайки». За типологією постмодерністських текстів-пастишів, запропонованою Л. Бербенець, п'єса Б. Акуніна — монопастиш, тому що побудована на матеріалі одного «чужого» тексту, апелює до його «пам'яті», смислового потенціалу. Можна визначити і відношення до претексту: змагальне (відоме висловлювання Б. Акуніна про змагання з великими небіжчиками). За способом і особливостями перенесен-

ня тексту до нового літературного та естетичного контексту — це пастиш-сіквел, тобто дописування претексту, коли створюється, власне, продовження чехівської «Чайки». Акунінський текст побудований за принципом нелінійного сюжету, у якому упродовж розслідування вбивства Трепльова одна й та сама сцена програветься вісім разів у різних варіантах-дублях, щоб читач / глядач обрав для себе найбільш прийнятний. Такий ігровий прийом текстового плюралізму є характерною особливістю постмодерністського дискурсу, коли текст, що інтерпретується, сприймається як «втілена множинність» (Р. Барт).

На думку дослідниці А. Мережинської, «метою автора було зовсім не пародіювання, а випробування дієвості Чехова..., у полі зору письменника опиняється лише те, **як** зроблений твір Чехова і **як** можна продовжити, модифікувати відкриття класика зараз. З цією метою Акунін обирає форму продовження-інтерпретації, максимально відсторонюючи класичний текст» [Мережинская А.Ю. Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1990–2000 годов. *Русская литература*. Исследования: Сб. науч. тр. Киев. нац. ун-та им. Т. Шевченко. Киев, 2010. С. 29].

Б. Акунін починає свою п'єсу з переписування останньої третини четвертої дії претексту, поступово переходячи до завершення подій у власній інтерпретації. Проте вже при уважному зіставленні можна помітити внесення нових ремарок, неочікуваних реплік, зміщення смислових акцентів, переведення характерів в однозначне сприйняття, а жанру комедії — у п'єсу-детектив. Так, до чехівських ремарок до четвертої дії «шумлять дерева і виє вітер у трубах» Б. Акунін додає «гуркіт грому, який іноді супроводжується спалахами блискавиць» [Акунин Б. Чайка. Санкт-Петербург: Издательский дом «Нева»; Москва: «ОЛМА-ПРЕСС», 2001. С. 7]. Доповнюється й інтер'єр кабінету Трепльова опудалами звірів і птахів із великою чайкою посередині (а в А.П. Чехова опудало чайки з'являється наприкінці п'єси). Ще один додатковий предмет — револьвер, за який постійно хапається герой. Револьвер в руці Трепльова перебуває і при його останній розмові з Ніною: то загрозово піднімаючись, то опускаючись у знесилений руці. Акунінські ремарки, які характеризують неадекватну поведінку Кості («з роздратуванням», «загрозово», «збуджений», «говорить несамовито», «обличчя спотворене

ненавистю», «здригнувшись, трясеться в беззвучному реготі»), характеристика лікаря Дорна («Характер у нього був кепський. Вередливий, егоїстичний, жорстокий хлопчисько» [Акунин Б. Чайка... С. 32] спонукає нас до пошуку мотивів злочину, що стався.

При поданні дійових осіб у Б. Акуніна з'являється маркування віку кожного персонажа. На перший погляд, це цілком відповідає чехівському тексту: його герої не приховують свій вік, це зазначається упродовж п'єси, як і той факт, що події четвертої дії відбуваються два роки потому. Одночасно М. Адамович, аналізуючи п'єсу Б. Акуніна, стверджує, що «точний вік героїв є індикатором їхньої... смертності», «всі персонажі акунінської «Чайки» — потенційні самобивці» [Адамович М. Юдифь с головой Олоферна: псевдокласика в русской литературе 90-х. С. 172], й апелює при цьому до монографії Акуніна-Чхартішвілі «Письменник і самогубство». Дійсно, Г. Чхартішвілі, називаючи письменника людиною небезпечної професії, що перебуває в групі високого ризику самогубства, вибудовує графік суїцидальної кривої: 15–24 роки — п'ятий десяток років — після сімдесяти [Чхартішвили Г. Писатель и самоубийство. Москва, 2001. С. 309]. Проте при численних розмовах про творчість і мистецтво в обох п'єсах присутні лише два письменники: Тригорін і Трепльов. Першу спробу самогубства Трепльов робить у 25 років (провал п'єси, байдужість Ніни, ревності до Тригоріна, бідність і вражене самолюбство). Але у 27 років, коли крива письменницьких самогубств йде на спад, за Г. Чхартішвілі, Трепльов просто припиняє бути потенційним самогубцем. Тоді залишається вбивство. Вбивство і розслідування, де в ролі приватного детектива виступає лікар Дорн, з фон Дорнів, далекий родич акунінського Ераста Фандоріна. Таким чином, Б. Акунін, назвавши свою «Чайку», услід за А.П. Чеховим, комедією, переходить до більш звичного для себе жанру — детективу. У його творі наявні характерні особливості інтелектуального детективу: місце дії — обмежений простір, кімната в домі Соріна, факт убивства й прокручування різних можливих варіантів цієї події, фігура домашнього детектива, інтерес якого зосереджений на розгадці таємниці, а не на трагедії людей. Сюжет розгортається навколо злочину, основна увага приділяється інтелектуальному процесу пошуків істини, причому *Cui prodest* і *Cherchez la femme* пов'язані між собою. У кожному з восьми дублів розкривається злочин, який міг би вчинити кожний із восьми присутніх. І кожний із восьми дублів

має відкритий фінал, незважаючи на розкритий злочин і зізнання винного. Отже, включення кінематографічних композиційних елементів допомагає окреслити один із важливих постулатів постмодернізму — неможливість існування єдиної правди.

Як бачимо, Б. Акунін, відштовхуючись від чехівської комедії із самовбивством у фіналі, створює свою «Чайку», у якій жанр неоднозначний (і комедія, і детектив), приховані конфлікти претексту стають очевидними, а характери героїв дописуються, модифікуються. Б. Акунін використовує чехівські фрази, стильові та композиційні прийоми. Його текст насичений елементами інтертекстуальності: цитати, алюзії, запозичені мотиви, символи, композиційні ходи, самопародіювання. У творі трапляються біблійні цитати, назви інших творів А.П. Чехова («Дама із собачкою»), запозичуються сюжетні ходи з ранньої повісті «Драма на полюванні», коли злочинець сам веде слідство. Мета такого постмодерністського тексту — підтвердження абсурдності навколишнього світу, відсутність в нього звичної гармонії.

Письменник Б. Акунін пропонує не запозичення, а стилістичний натяк на неповторну манеру, створює стилістичну ауру, властиву стилю А.П. Чехова, і, найголовніше, непомітно для читача залучає його до обговорення й переосмислення образів та ідей класичного твору. Створюється, таким чином, природній діалог, в якому вагома думка як класика А.П. Чехова, так і сучасника Б. Акуніна.

*(Тверитинова Т.И. А. Чехов и Б. Акунин: пастши-сиквел «Чайка» / Т.И. Тверитинова // Język, literatura i kultura Rosji w XXI wieku. Teoria i praktyka. — Kielce, 2011. — S. 355–360).*

# ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

## ТЕМА 1. ФРАНЦУЗЬКИЙ НАТУРАЛІЗМ

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Характерні особливості творчості Е. та Ж. Гонкурів. Роман «Жерміні Ласерте» як «історія хвороби бажання». Особливості композиції, «артистична» манера письма, вплив стилістики на літературу декадансу.

2. Художня своєрідність та тематичне розмаїття новелістики Гі де Мопассана.

3. Тематика, проблематика, система образів у романі Гі де Мопассана «Життя». Традиції роману виховання. Проблема творчого методу письменника.

### *Література*

1. Пащенко В.І. Гі де Мопассан: нарис життя і творчості / В.І. Пащенко. К. : Дніпро, 1986. — 230 с.

2. Потапова З.М. Братья Гонкур / З.М. Потапова // История всемирной литературы : в 9 т. Т. 7. — М. : Наука, 1990. — С. 264–267.

3. Шахова К.О. Гі де Мопассан / К.О. Шахова // Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів ХІХ–ХХ ст. — К., 1975.



vse.ee/bdai

---

Лекція Olivier Berggruen  
and Yuriko Jackall про братів Гонкурів:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ap8mpfvXM18>

**ТЕМА 2. АНГЛІЙСЬКИЙ НЕОРОМАНТИЗМ****ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ**

1. Р.Л. Стівенсон як фундатор і теоретик неоромантизму. Художня своєрідність романістики письменника. Майстерність психологічної характеристики, гуманістичний пафос.

2. А. Конан Дойл як майстер детективного жанру. Новели про Шерлока Холмса: специфіка композиції, образ головного героя і його помічника, дедуктивний метод. Традиції світової літератури цього жанру.

3. Відтворення «тубільської» культури в творчості Р. Кіплінга. Анімалістські оповідання і твори для дітей («Книга джунглів», «Друга книга джунглів»).

**Література**

1. Пригодій С.М. Фронтирний неоромантизм у літературі США: Різноманітність / С.М. Пригодій. — К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2010. — 230 с.

2. Стріха М. Кіплінг реальний і вигаданий / М. Стріха // Всесвіт. — 1989. — № 5. — С. 81–86.

3. Кремінська О.О. Аспект національної ідентичності в збірці Р. Кіплінга «Казармені балади» / О.О. Кремінська // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : наукове видання. — Кам'янець-Подільський. — 2015. — Вип. 6. — С. 57–58.

4. Скрипник Т. Дещо про адресата промови автора у вірші Дж.Р. Кіплінга «Якщо...» (J.R. Kipling «If...») / Т. Скрипник // Всесвітня література в школах України. — 2016. — № 11(425). — С. 24–28.

5. Качук О. Україна в ранній критиці, епістолярії та мемуаристиці Джозефа Конрада / О. Качук // Київські полоністичні студії : наукове видання. — 2015. — Т. 26. — С. 481–489.



vse.ee/bdam

Редьярд Кіплінг. Книга джунглів (фільм):  
<https://cutt.ly/ZYPMjCm>

## ТЕМА 3. «НОВА ДРАМА» МЕЖІ СТОЛІТЬ

## ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Еволюція естетичних та літературних поглядів А. Стріндберга, співвідношення реалізму, натуралізму та символізму в його творчості.
2. Риси модернізму в одноактних драмах А. Стріндберга «Фрекен Жулі», «Батько».
3. Символістсько-експресіоністські п'єси А. Стріндберга «Танець смерті» (або «Соната привидів»): «песимістично-символістське» світовідчуття, алегоризм та символіка образів, ірреальність хронотопів.
4. Естетичні та філософські погляди Дж.Б. Шоу. Цикли «Неприємні п'єси», «Приємні п'єси».
5. «Пігмаліон» Б. Шоу — зразок драми-дискусії.

*Література*

1. Блок А.А. Памяти Августа Стриндберга / А.А. Блок // Собр. соч. в 8-ми т. — М. : Гослитиздат, 1968. — Т. 5. — С. 463–470.
2. Соколова В. Коло та лабіринт як хронотопні параметри ранньої драматургії М. Метерлінка / В. Соколова // Волинь філологічна: текст і контекст : збірник наукових праць. — Луцьк, 2015. — Вип. 20 : Аналіз та інтерпретація тексту. — С. 263–273.
3. Фісун В. Генрік Ібсен та Володимир Винниченко як новатори європейської психологічної драми / В. Фісун // Літературознавчі студії : збірник наукових праць. — К., 2001. — Вип. 1. — С. 259–263.
4. Чистяк Д.О. Функціонування міфопоетичної картини світу в ранній драматургії М. Метерлінка / Д.О. Чистяк // Літературознавчі студії : збірник наукових праць. — К., 2013. — Вип. 40. — Ч. 2. — С. 325–333.



---

Август Стріндберг. Фрекен Жулі:  
<https://www.dailymotion.com/video/x21b7jw>



## ТЕМА 4. ІДІОСТИЛЬ ГІЙОМА АПОЛЛІНЕРА

### ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Гійом Аполлінер як засновник авангардизму. Сутність поетичної реформи Аполлінера.
2. Мотивний та образний аналіз віршів збірки «Звіролов, або Почет Орфея» (1911 р.).
3. Проблемно-тематичний аналіз збірки «Алкоголі: Вірші 1898–1913 років». Генетика назви збірки.
4. Експериментальна поетика Гійома Аполлінера: збірка «Каліграми. Вірші Миру і Війни».

### Література

1. Волощук Є.В. Аполлінер і розвиток французької та європейської авангардистської поезії / Є.В. Волощук // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2003. — № 10. — С. 40–48.
2. Гузь О. Осмислення трагедії війни у поезії Г. Аполлінера «Зарізана голубка і водограй» / О. Гузь // Зарубіжна література. — 2004. — № 33. — С. 13–14.



vse.ee/bdaj

---

Гійом Аполлінер:

<https://www.youtube.com/watch?v=lvoQc2pnQZM>

## ТЕМА 5. НОВЕЛІСТИКА Т. МАННА

## ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Тема художника в новелах Томаса Манна «Трістан», «Тоніо Крегер», «Маріо-чарівник».
2. Розкриття декадентського світосприйняття в новелі «Смерть у Венеції».
3. Композиція новели «Смерть у Венеції», пантеїзм та символізм у тексті твору.

*Література*

1. Волощук Є.В. Чарівна флейта Модерну: духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури XX ст. у ліриці Р.М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша: монографія / Є.В. Волощук. — К. : ВД Дмитра Бураго, 2008. — 528 с.
2. Волощук Є.В. Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини XX століття / Є.В. Волощук. — К. : Академперіодика, 2014. — С. 317–321.



vse.ee/bdak

---

Томас Манн. Смерть у Венеції (опера):  
<https://cutt.ly/UYPmPF>

## ТЕМА 6. «СРІБНА ДОБА» РОСІЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ

## ПИТАННЯ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЮ

1. Філософсько-естетична концепція російського модернізму. Значення І. Анненського для розвитку поезії російського модерну.
2. Творчість А. Белого, К. Бальмонта та В. Брюсова як представників символізму. Символізм у мистецтві.
3. О. Блок — «пронизливий тенор епохи» (Анна Ахматова).
4. Естетичні маніфести та художня творчість акмеїстів. М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам.
5. Футуризм як літературний напрям початку ХХ століття. Кубо-та егофутуризм. В. Маяковський, В. Хлебников, І. Северянін, Д. Бурлюк. Кубофутуризм у мистецтві.
6. Імажизм. Поезія С. Єсеніна.
7. Філософсько-естетичні засади творчості Б. Пастернака.
8. М. Цветаєва. Поетика внутрішнього «Я».

## Література

1. Казарин В. Ахматова. Данте. Крым. (К постановке проблемы) / В. Казарин // Султанівські читання : збірник статей. — Івано-Франківськ. — 2016. — Вип. 5. — С. 72–88.
2. Лаврова Е.Л. Андрогинная природа любви в художественном мире Марины Цветаевой / Е.Л. Лаврова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузівський збірник наукових статей. Серія «Лінгвістика і літературознавство». — Бердянськ. — 2013. — Вип. 27. — Ч. 4. — С. 70–82.
3. Малевич К. Кубофутуризм / К. Малевич // Хроніка — 2000. Український культурологічний альманах. Документи українського авангарду. — К., 2007. — Вип. 65/66. — С. 637–646.
4. Петриченко О.А. До питання про поезію російського футуризму у вимірі лінгвоетнокультурною парадигмою / О.А. Петриченко // Мовні і концептуальні картини світу : збірник наукових праць. — К., 2004. — Вип. 12. — Ч. 2. — С. 163–167.
5. Степаненко М. Анна Ахматова. Київ. Україна / М. Степаненко // Все-світ : журнал іноземної літератури : незалежний літературно-мистецький та громадсько-політичний журнал : спеціальний польський номер. — К., 2014. — № 7/8(1027/1028). — С. 197–206.
6. Томбулатова І. Літературний маніфест: діалог постмодернізму та футуризму / І. Томбулатова // Філологічні семінари. Постмодерні жанри: фікція чи полілог із традицією? — К., 2015. — Вип. 18. — С. 31–36.

7. Михайлова Т.М. Василь Стус та Борис Пастернак: особливості поезики та світосприйняття (на матеріалі віршів про музику) / Т.М. Михайлова // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур : збірник наукових праць. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. — Вип. 24. — К. : «Освіта України», 2014. — С. 342–347.



vse.ee/bcth

---

Анна Ахматова. Вірші. Читає автор:  
<https://cutt.ly/8YPMObq>



vse.ee/bcti

---

Олександр Блок. Вірші. Читає автор:  
<https://cutt.ly/9YPMGzE>



vse.ee/bctj

---

Сергій Єсенін. Вірші. Читає автор:  
<https://cutt.ly/eYPMGyz>



vse.ee/bctk

---

Володимир Маяковський. Вірші. Читає автор:  
<https://cutt.ly/cYPM1JB>

ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

*Guillaume Apollinaire*  
*Гійом Аполлінер*

**Із збірки «Алкоголі»**

LE PONT MIRABEAU

Sous le pont Mirabeau coule la Seine  
Et nos amours  
Faut-il qu'il m'en souviene  
La joie venait toujours après la peine.

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Les mains dans les mains restons face à face  
Tandis que sous  
Le pont de nos bras passe  
Des éternels regards l'onde si lasse

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

L'amour s'en va comme cette eau courante  
L'amour s'en va  
Comme la vie est lente  
Et comme l'Espérance est violente

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

Passent les jours et passent les semaines  
Ni temps passé  
Ni les amours reviennent  
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure  
Les jours s'en vont je demeure

## МІСТ МІРАБО

Під мостом Мірабо струмує Сена  
Так і любов  
Біжить у тебе в мене  
Журба і втіха крутнява шалена

Хай б'є годинник ніч настає  
Минають дні а я ще є

Рука в руці постіймо очі в очі  
Під мостом рук  
Вода тече хлюпоче  
Од вічних поглядів спочити хоче

Хай б'є годинник ніч настає  
Минають дні а я ще є

Любов сплива як та вода бігуча  
Любов сплива  
Життя хода тягуча  
Надія ж невгамовано жагуча

Хай б'є годинник ніч настає  
Минають дні а я ще є

Минають дні години і хвилини  
Мине любов  
І знову не прилине  
Під мостом Мірабо хай Сена плине

Хай б'є годинник ніч настає  
Минають дні а я ще є.

*(Переклад М. Лукаша)*

VITAM IMPENDERE AMORI<sup>3</sup>

\* \* \*

Любов померла на руках  
Ти пам'ятаєш першу зустріч  
Та інша прилетить як птах  
Ти тільки вийди їй назустріч

Минула ще одна весна  
Вона була ласкава й ніжна  
Прощай годино чарівна  
Ти прийдеш знов жадана й ніжна

\* \* \*

Блідавий суморок затяг  
Чужих кохань танок розмінний  
Мій спомин спить у ланцюгах  
Далеко десь від наших тіней

Та руки внизуються в пам'ять  
Палючі як огненний біль  
І Фенікса вже крила правлять  
У спопеляючу купіль

Ланцюг протерсь помалу-малу  
Схопився спомин і побіг  
Чуй як глузує з нас зухвало  
Я знову в тебе коло ніг

\* \* \*

Мене ти так і не вгадала  
А вже дивись іде кортеж  
Ця гра була для нас невдала  
А втіхи ж ми хотіли теж

---

<sup>3</sup> Присвятити життя кохання (латин.).

Розбіглись маски кожна з кожним  
Троянда в хвилю порина  
В мені бринить гучком тривожним  
Тобі не знана таїна

\* \* \*

В саду громадка їх мала  
Оповідали оповідки  
А ніч їм коси розплела  
Підкравшись не знати відки

О діти діти вам колись  
Без крил літалося так гарно  
Ти роже дика не колись  
Бо аромат загубиш марно

Така пора хто хоч той крадь  
Цілунок локони ружанці  
А можна й струменів нарвать  
З фонтана всіх троянд коханця

\* \* \*

Ти йшла в прозору чисту воду  
Я в погляді твоїм тону  
Пройшов солдат нагнулась швидко  
Зірвала одвернувшись вітку

Ти попливла а в мене серце  
Мов перекинутий вогонь  
Його розсяяли дзеркала  
Вологи що тебе купала

\* \* \*

От і минула юність мила  
Зів'яв вінок зірви та кинь  
Прийшла в сам раз пора дозріла  
Пора зневаг і підозрінь



Це штучна кров чого ж бояться  
І цей пейзаж міраж куліс  
Фігуру зграбного паяца  
Підкреслює уявний ліс

Холодний блік по сцені грає  
І по твоїй блідій щоці  
І раптом постріл тишу крає  
Не все одно що ті що ці  
Крик захлинувсь портрет всміхнувся  
Хоч і розбилось в рамі скло  
Мотив нечутно ворухнувся  
Між тим що буде й що було

От і минула юність мила  
Зів'яв вінок зірви та кинь  
Прийшла в сам раз пора дозріла  
Пора жалів пора прозорінь

*(Переклад М. Лукаша)*

### Із збірки «Каліграми»

#### ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ

О постаті убиті любі  
О дорогі розквітлі губи  
Міє Марее  
Єтто Лорі  
Анні і ти Маріє  
Де ви дівчата  
Я вас питаю  
Та біля водограю  
Що плаче й кличе  
Голубка маревіє

Душа моя в тремкій напрузі  
Де ви солдати мої друзі



Каліграма вірша Г. Аполлінера  
«Зарізана голубка й водограй»

Де ви Бійї Даліз Реналь  
Печальні ваші імена  
Як у церквах ході луна  
Б'ють відгомоном до небес  
Ви в сонну воду глядитесь

І погляд ваш вмирає десь  
Де Брак де Макс Жакоб Дерен  
Що в нього очі як той Рейн

Де милий Кремніц волонтер  
Вже може їх нема тепер  
Душа ятриться з непокою  
І водограй рида зі мною

А як вони іще живі  
Десь б'ються на Північному фронті  
Тим олеандри всі в крові  
І сонце ранене в траві  
На багрянистім горизонті.

(Переклад М. Лукаша)

## ВІДМОВА ГОЛУБКИ

Різдво скінчилося Страстями  
Благовіщення підвело  
Болюче й любе до нестями  
Це самозречення було

Якщо зарізана голубка  
Кривавиться з своїх відмов  
То з крил їй вилониться думка  
В поему вилетється любов.

(Переклад М. Лукаша)

Д.С. Мережковський

### Про причини занепаду та про нові течії сучасної російської літератури<sup>4</sup>

<...> Ніколи ще люди так не відчували серцем необхідності вірити й так не розуміли неможливість вірити. У цьому болісному, нерозв'язному дисонансі, цьому трагічному протиріччі, так само, як у небувалій розумовій свободі, у сміливості заперечення, полягає найбільш характерна риса містичної потреби XIX століття.

Наш час потрібно охарактеризувати двома протилежними рисами — це час найвизначнішого матеріалізму й одночасно найпристрасніших ідеальних поривів Духу. Ми присутні при великій багатозначній боротьбі двох поглядів на життя, двох діаметрально протилежних світоглядів. Останні вимоги релігійного почуття стикаються з останніми висновками досвідчених знань.

Розумова боротьба, яка наповнила XIX століття, не могла не позначитися на сучасній літературі.

Переважає смак натовпу дотепер — реалістичний. Художній матеріалізм відповідає науковому й моральному матеріалізму. Вульгарний бік заперечення, відсутність високої ідеальної культури, цивілізоване варварство серед грандіозних винаходів техніки — все це наклало своєрідний відбиток на ставлення сучасного натовпу до мистецтва. <...>

Велика помилка думати, що художній ідеалізм — якийсь вчорашній винахід паризької моди. Це повернення до давнього, вічного, яке ніколи не вмирало. <...>

Той самий Гете казав, що поетичний твір має бути *символічним*. Що таке символ?

В Акрополі над архітравом Парфенона до нашого часу збереглися нечисленні залишки барельєфу, на якому зображена звичайна і, мабуть, незначна сцена: голі, стрункі юнаки ведуть молодих коней і спокійно, і радісно джкими руками приборкують їх. Все це виконано з великим реалізмом, якщо хочете, навіть натуралізмом, — знання людського тіла й природи. <...> Ви відчуваєте в ньому віяння *ідеальної* людської культури, *символ* вільного ел-

<sup>4</sup> Переклад Т.І. Тверітінової.

лінського духу. Людина приборкує звіра. Це — не тільки сцена з буденного життя, але разом із тим ціле одкровення божественної сторони нашого духу. Ось чому така незнищенна велич, такий спокій і повнота життя в покаліченому уламку мармуру, над яким пролетіли тисячоліття.

Такий символізм пронизує всі творіння грецького мистецтва. Хіба Алькестіс Еврипіда, що помирала заради порятунку чоловіка, — не символ материнської жалості, яка одухотворяє кохання чоловіка і жінки? Хіба Антігона Софокла — не символ релігійно-дівочої краси жіночих характерів, яка згодом відбилася в середньовічних Мадоннах?

В Ібсена в «Норі» є характерна деталь: під час важливого для всієї драми діалогу двох дійових осіб входить служниця і вносить лампу. Відразу в освітленій кімнаті тон розмови змінюється. Риса, притаманна фізіологу-натуралісту. Зміна фізичної темряви і світла діє на наш внутрішній світ. Під реалістичною подробицею приховується художній *символ*. Важко сказати чому, але ви довго не забудете цієї багатозначної відповідності між зміною розмови і лампою, яка осяює туманні вечірні сутінки.

Символи повинні природно й мимохіть вилитися з глибини дійсності. Якщо ж автор штучно їх вигадує, щоб виразити якусь ідею, вони перетворюються на мертві алегорії, які нічого, окрім відрази, як все мертво, не можуть викликати. Останні хвилини агонії *т-те Bovary* під супровід нищої пісеньки шарманщика про кохання, сцена божевілья в перших променях ранішнього сонця, після трагічної ночі, в “*Gespenster*” написані з більш нещадним психологічним *натуралізмом*, з більшим проникненням у реальну дійсність, ніж найсміливіші людські документи позитивного роману. Але в Ібсена і Флобера, поруч з плином виражених словами думок, ви мимоволі відчуваєте інший, більш глибокий перебіг.

«Думка проречена — омана». У поезії те, що не висловлено й мерехтить крізь красу символу, діє сильніше на серце, ніж те, що виражено словами. Символізм робить самий стиль, саму художню речовину поезії одухотвореними, прозорими, що наскрізь просвічують, як тонкі стінки алебастрової амфори, у якій запалено вогонь.

Символами можуть бути й характери. Санчо Панса і Фауст, Дон-Кіхот і Гамлет, Дон-Жуан і Фальстаф, за висловом Гете, — *Schwankende Gestalten*.

Сновидіння, які переслідують людство, іноді повторюються зі століття в століття, від покоління до покоління супроводжують його. Ідею таких *символічних характеристик* жодними словами не можна передати, бо слова тільки визначають, обмежують думку, а символи висловлюють безмежність думки.

Утім ми не можемо задовольнятися грубуватою фотографічною точністю експериментальних знімків. Ми вимагаємо й передчуваємо, з натяків Флобера, Мопассана, Тургенева, Ібсена, нові, ще не відкриті світи вразливості. Ця жадібність до невипробуваного, гонитва за невловимими відтінками, за темним і несвідомим у нашій чутливості — характерна риса ідеальної поезії. Ще Бодлер і Едгар По говорили, що прекрасне має дещо *дивувати*, здаватися несподіваним і рідкісним. Французькі критики більш чи менш вдало назвали цю рису *імпресіонізмом*.

Такі три головні елементи нового мистецтва: містичний зміст, символи і розширення мистецької вразливості.

(Мережковский Д.С. Лев Толстой и Достоевский / Д.С. Мережковский // *Вечные спутники*. — М. : Республика, 1995).

М.С. Гумільов

### Спадщина символізму та акмеїзм<sup>5</sup>

Уважному читачеві зрозуміло, що символізм закінчив своє коло розвитку і тепер падає. <...> На зміну символізму йде новий напрям, як би він не називався, чи акмеїзм (від слова *акме* — найвищий ступінь чого-небудь, цвіт, квітуча пора), або адамізм (мужньо твердий і ясний погляд на життя), все одно це вимагає більшої рівноваги сил і більш точного знання відносин між суб'єктом і об'єктом, ніж те, що було в символізмі. Проте, щоб ця течія затвердила себе у всій повноті й стала гідною наступницею попередньої, потрібно, щоб вона прийняла її спадщину і відповіла на всі поставлені нею питання. Слава предків зобов'язує, а символізм був гідним батьком.

---

<sup>5</sup> Переклад Т.І. Тверітінової.

Французький символізм, родоначальник усього символізму як школи, висунув на передній план суто літературні завдання: вільний вірш, більш своєрідний і хиткий склад, метафору, піднесену понад усе, і горезвісну «теорію відповідностей». <...> Високо цінуючи символістів за те, що вони вказали нам на значення в мистецтві символу, ми не згодні приносити йому в жертву інші способи поетичного впливу й шукаємо їхньої повної узгодженості. Цим ми відповідаємо на питання про порівняльні «прекрасні труднощі» двох течій: акмеїстом складніше бути, ніж символістом, як складніше побудувати собор, ніж вежу. А один із принципів нового напрямку — завжди йти лінією найбільшого опору.

<...> Російський символізм спрямував свої головні сили на галузь невідомого. По черзі він братався то з містикою, то з теософією, то з окультизмом. Деякі його шукання в цьому напрямку майже наближалися до створення міфу. І він має право запитати течію, що йде йому на зміну, чи тільки звіриними чеснотами вона може похвалитися і яке в неї ставлення до непізнаного. Перше, що на такий запит може відповісти акмеїзм, буде вказівкою на те, що непізнане за самим змістом цього слова не можна пізнати. Друге — що всі спроби в цьому напрямку не цнотливі. Вся краса, все священне значення зірок у тому, що вони нескінченно далекі від землі і з жодними успіхами авіації не стануть ближче. Бідність уяви виявить той, хто еволюцію особистості буде уявляти собі завжди в умовах часу і простору.

<...> Завжди пам'ятати про непізнане, але не ображати своєї думки про нього більш-менш імовірними здогадками — ось принцип акмеїзму. Це не означає, що він буде заперечувати для себе право зображувати душу в ті моменти, коли вона тремтить, наближаючись до іншого; але тоді вона повинна тільки здригатися. Зрозуміло, пізнання Бога, прекрасна дама Теологія, залишиться на своєму престолі, але ні її зводити до рівня літератури, ні літературу піднімати в її алмазний холод акмеїсти не хочуть. Що ж до янголів, демонів та інших стихійних духів, то вони входять до складу матеріалу художника й не повинні більше земною вагою переважувати інші взяті ним образи.

<...> у колах, близьких до акмеїзму, найчастіше вимовляються імена Шекспіра, Рабле, Віллона і Теофіля Готье. Підбір цих імен не довільний. Кожне з них — наріжний камінь для будівлі акмеїзму,

висока напруга тієї чи тієї її стихії. Шекспір показав нам внутрішній світ людини, Рабле — тіло і його радості, мудру фізіологічність. Віллон повідав нам про життя, що нітрохи не сумнівається в самому собі, хоча знає все, і Бога, і порок, і смерть, і безсмертя; Теофіль Готьє для цього життя знайшов у мистецтві гідний одяг бездоганих форм. Сполучити в собі ці чотири моменти — ось та мрія, яка об'єднує зараз між собою людей, які так сміливо називали себе акмеїстами.

(Гумилев Н.С. *Наследие символизма и акмеизм* / Н.С. Гумилев // *Письма о русской поэзии*. — М. : Современник, 1990).

### Ляпас суспільному смаку<sup>6</sup>

Читайте наше нове Перше Несподіване.

Тільки ми — *обличчя нашого* Часу. Ріг часу сурмить нами в словесному мистецтві.

Минуле тісне. Академія і Пушкін не зрозуміліші ієрогліфів.

Викинути Пушкіна, Достоевського, Толстого й ін. з Пароплава Сучасності.

Хто не забуде свого *першого* кохання, не дізнається останнього.

Хто ж, довірливий, зверне останню Любов до парфумерного блуду Бальмонта? Чи в ній відображення мужньої душі сьогодення?

Хто ж, боягузливий, злякається поцупити паперові лати з чорного фрака воїна Брюсова? Або на них зорі невідомих красот?

Вимийте ваші руки, що доторкалися до брудного слизу книг, написаних цими незліченними Леонідами Андреевими.

Усім цим Купріним, Блокам, Сологубам, Ремізовим, Аверченкам, Буніним й ін. потрібна лише дача на річці. Таку нагороду доля дає кравцям.

З висоти хмарочосів ми дивимося на їхню нікчемність!

Ми *наказуємо* шанувати *права* поетів:

1. На збільшення словника в *його* *обсязі* довільними й похідними словами (Словонововведення).

2. На неперборну ненависть до панівної до них мови.

---

<sup>6</sup> Переклад Т.І. Тверітіної.

3. Із жахом відстороняти від гордого чола свого з банних віників зроблений Вами Вінок копійчаної слави.

4. Стояти на брилі слова «ми» серед моря свисту й обурення.

І якщо *поки* що і в наших рядках залишилися брудні клейма ваших «Здорового глузду» і «Доброго смаку», то все ж на них вже тремтять *уперше* блискавиці Нової Прийдешньої Краси Самоцінного (самовитого) Слова.

(*Пощечина общественному вкусу*. Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Кручєных, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. — М. : Изд. Г.Л. Кузьмин, 1913).

Юлія Вишиницька

### Міфологема «дім» у мовній картині світу Олександра Блока

У локусі міського простору «дім» реалізовано спектром прямих дескрипторів, серед яких — атрибут «залізно-сірого міста» в міфосвіті сну і в світі живої, одухотвореної природи. Цей дескриптор подрібнюється на низку міфосимволічних: символ буденності, одноманіття, безвиході, звички, заkostenілісті: *«Сидя так, он обзаводится домком, плодится — и все дела свои сопровождает странными и смешными гримасами, так что совсем уже посторонний зритель, наблюдающий объективно и сравнивающий, как, например, художник, — может видеть презабавную картину: мир зеленый и цветущий, а на лоне его — пузатые пауки-города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние»* (V-68; див. ще: VI-133, 51, 49; V-456, 311, 368, I-48). Іntenсiонал міфологеми, що реалізує означений дескриптор, об'єктивовано тут або експресивно-емоційними формами на кшталт *«гостиная пышная дома»* (у контексті — експресивні порівняння, що підкреслюють обивательський спосіб життя в «домі»: *«хозяйка — старая карга»*, *«сидела, словно кочерга»* (I-548)); або перифразами: *«каменные ящички, маленькие ящички»*, *«большая, модно обставленная постылая хоромина»* (VI-133), маркованими експресивними формами «якісно герметизованного» дому («дім» має форму закритого, зачиненого, укомплектованого, спресо-



ваного простору). Символіка образу підтверджується й безликістю суб'єктів і злагодженістю їхніх дій: *«Говорят, выбрали единогласно все граждане, населяющие тот дом, в котором я живу <...> но граждане, населяющие дом, создали это...»* (VI-50-51; див. також: V-368).

Символ звички, постійності, що реалізовано образом батьківського дому або його символічною синекдохічною формою «очаг» (V-311, V-456), межує із символом спокою, душевної рівноваги, захищеності, багатства: *«В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души, отдельной и колючей»* (V-72; див.: V-457; I-545). Коли «тиша» й «очаг» стають звичними атрибутами урівноваженого одноманіття життя, то «дім» набуває вже семіотичного статусу: він — знак смерті, знак розкладання, деградації: *«Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ, лишил тишины, очага, напел им в уши — и они поняли песню о вечном кружении — песню, сулящую полет»* (V-72). Міфологему представлено тут семіотично прозорими формами з епітетами: *«уродливые дома», «сломанные дома», «дом, странно мрачный»* (VI-132). Цікавими є так звані немарковані форми на кшталт *«пёстрые дома», «белое здание», інтенціональне ядро яких сконцентровано або в дієслові («Карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни...»), або — у маркованому знакові — парафразі: «Дома растут, как желанья, / Но взгляни внезапно назад: / Там, где было белое здание, / Увидишь ты черный смрад»* (II-238). Як колоративна абстрактно-символічна метаморфоза, вони актуалізують дескриптор «символ швидкоплинності, мінливості, відходу». Метафора ж, у якій «дім» як суб'єкт зіставлення порівнюється з могилою, — репрезентує символ смерті: *«Все испуганно пьяной толпой / Покидают могилы домов»* (II-151).

Зріз передвісників (наприклад, передвісник смерті, душевного розладу), що вибудовується міфологемою, уже не локусно окресленого характеру, як у символічних дескрипторах (де сенс сконцентровано в самому об'єктивованому інтенціоналі), а, імовірно, контекстно-ланцюговий: сам текст кожним наступним образом передбачає значення ключового образу, експлікованого нейтральною номінативною формою цілого: *«дом на городской площади», «многотажный каменный дом», «В домике на городской площади без единого дерева живёт купец с семьёй. Против окна — церковь с высокой папертью; направо — позорный столб; налево — тюрьма и сумасшедший дом»* (V-45; див. також: I-30; VI-74).

Отже, «дім», домашній «очаг» — «место святое и безмятежное» — «символ Золотого Века» (V-70), — наповнюється «похмурою» символікою: туги, смерті, незахищеності, душевного розладу, швидкоплинності, тендітності й перетворюється на житло «необозримого, липкого паука» (V-70): дім відтак — хтонічний хронотоп: «Скоро оно [существо] разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города» (V-67).

У цьому безмежному просторі хтонічних істот в образі липких павуків час матеріалізується й перетворюється на монотонне «роїння», «дзиччання» й «поїдання», і вже саме житло схоже на своїх мешканців — павуків (на *«похоть и нечисть»* (V-127)): «чернозубые дома» персоніфікуються, точніше, знеособлюються: у хронотопі такий високий рівень «ураження» хтонічним, що сам «дім» перетворюється на хтонічного мутанта, який ковтає всіх, хто намагається втекти з його «лап-переулков»: «Я бежал переулками мимо — / И меня поглощали дома» (I-305).

У локусі міста «дім» набуває рис антифактуального атрибуту: його оточують видіння (III-403, II-137), він допомагає місяцю творити свої вечірні й нічні справи.

Дескриптор актуалізується в текстах колоративно-синецдохічними парафразами «кровли каменных громад», «каменные отвесы», «чернота навесов», підкреслюючи велетенські розміри міських будівель і їх скерованість донизу. Оминувши «ряды строений», ліричний герой «вступил в обманы и туманы» (II-137) — до Її світу. Її простір обмежено «замком над горизонтом», «светлицей Пречистой Девы», «башней высокой», «светлым домом», «теремом», «златоверхими хоромами», «границей», «чертогом озерным», «отдохновенной обителью».

«Замок» як атрибут Її світів обкутано «дальним» «синим пологом» (II-115) ночі в міфосвіті казки й сну: «Лучше я сохранию свою нежность, возвращусь к моим георгинам, в жилище пажей. Они как будто ныряют в розовых кустах — гибкие и смеющиеся мальчишки <...> Я думаю, каждого по очереди целует владычица замка; она делит между ними свои ночи...» (V-87; див.: V-91, 95, 92; I-374).

У сні занурені й башти замків: «Королевна жила на высокой горе, / И над башней дымились прозрачные сны облаков...» (II-61). І, як уві сні, усе набуває дивовижних форм та обрисів: башти перетворюються на хмари, а хмари нагадують башти: метаморфозу реалізовано риса-

ми-«перевертнями» обох об'єктів порівняння: колоративні характеристики хмар переходять на «башти», їх — або експліковано («*белые башни*»), або — виражено за допомогою об'єктного замітника («*башни из тумана*»). Тому «башти» перетворюються на хмари: «У колокольни вечерней / Таяли белые башни — / Белые башни уплыли, / Небо горит на рассвете...» (I-529). Тотожність образів «башти» й «хмари» підтверджується й збігом їхніх локусів: це — верх вертикалі, а) цілісно оформлений та окреслений небесами: «*Всем раскрывшим пред солнцем тоскливую грудь, / На распутьях, в подвалах, на башнях — хвала!*» (II-152; див. також: III-74); б) виявлений центральним теїстичним атрибутом, що ввібрав у себе естетику Середньовіччя, лицарства: «*Острые башни везде, куда ни глянешь, — тонкие, легкие, как вся итальянская готика, тонкие до дерзости и такие высокие, будто летят в самое сердце бога. Сцена всех смелей играет строгой готикой — старый младенец!*» (V-312; див.: I-374).

Верх вертикалі досяжний у русі («я шел», «иду», «путь мой долог»), шлях пов'язаний з труднощами, випробуваннями (пор. ідентичний мотив у фольклорній традиції), проасоційованими з природним мороком, який напускають природні сили: «*Даль опустила синий полог / Над замком, башней и тобой*» (II-115), — чи зі штучними перепонами, що вибудовуються певними артефактами («*Взломать душливые своды*» — I-512). Башта, шлях до якої вимагає чимало зусиль, — символ краси й порятунку: «*Всползти на башню красоты / Под ураганом непогоды*» (I-512; див.: I-362).

Отож «башту» пов'язано із семантикою верху в ірреальному світі, у нематеріалізованому просторі, де «білі башти» тануть й відпливають, як хмари (I-529; II-61). Вони — матеріалізована мрія у світі міфологізованого минулого та майбутнього: «*Почему какая-то глупая девочка, стучащая в дверь, заставляет воздвигать нелепую башню, требуя какое-то “королевство на стол” и при этом называется “юностью”?*» (V-460; 461). У цьому ж міфосвіті майбутнього «башта» перетворюється на просторово-часову координату стихій: снігу, туману.

Зі здатністю «дому» моделювати вертикаль пов'язано низку його номінацій: так, нагорі Її дому — «горница», яка перетворюється на матеріалізоване страждання й тугу, спроектовані семантикою нелюбові: «*А если он ворвется силой, / За дверью стань и стереги, / Успеешь — в горнице немилрой / Сухие стены подожди*» (II-133). Екс-

пресивно маркована форма притаманна й інтенціоналу цієї міфологеми в просторі Її світу: «горниця» стає атрибутом стихійного хронотопу, реалізованого «метелью», «снеговой купелью»: «Открыли дверь мою метели, / Застыла горница моя...» (II-216).

Семантика верху експлікована й образом «чертога» у світі ірреального буття, у світі недосяжної мрії й туманної висі, світу казки і Її світів: «Фея — младенца меня / Унесла в свой чертог озерной / И в туманном плену воспитала...» (III-107). Прикметно, що верх простору, об'єктивований «теремом» і «хоромами», представлено семантикою червоного колоративу: «ночь зажжена» (I-290), «яркий пламень дрожит в терему» (I-482), «не зажгутся ли терема» (II-145), «Кто зажигал на заре терема, / Что воздвигала Царевна Сама?» (I-74; див.: I-531, 120, 319; II-319, 145, 16, 227).

Об'єкт магічних ритуалів — «терем с узорчатой дверью» (I-249) і «светлица» (I-508) — здійснює оберегову функцію у світі снів, привидів, споминів.

«Терем» як оберіг у світі божественного верху, простору богині (так само, як і «Пречистой девы» — V-423) — символ душевного спокою, захищеності, любові: «Без Меня б твои сны улетали / в безжеланно-туманную высь, / Ты восполни вечерние дали, / в тихий терем, дитя, постучись. / Я живу под зубчатой землёю, / Вечерею в моём терему / Приходи, я тебя успокою, / Милый, милый, тебя обниму» (I-213). (Порівняймо ідентичну символіку в парафразах «отдохновенная обитель», «таинственный приют» (I-148, 456), що об'єктивують інтенціонал міфологеми. Цей символ репрезентує дескриптор «стихійний панхронотоп», у якому роки — «прозора вода» — пробігають у світі абсолютного щастя: «Я сохраню мой лед и холод; / Замкнушь в хрустальном терему. / И будет радость в долгих взорах / И тихо протекут года» (II-115).

Світ панхронотопу в цьому тексті актуалізує фольклорний міф про кришталевий терем як символічний хронотоп життя-смерті, часу, що зупинився (а відтак — межового стану: абсолютного спокою, радості, щастя). Окрім того, фольклорну слов'янську традицію представлено у Блока об'єктивованою формою цілого: «боярский терем» (I-417), котрий виводить означений міфосимволічний спектр дескриптора.

Соціально-топографічну характеристику «дому» окреслено і в номінації «изба». «Изба» як атрибут світу живої, одухотвореної

природи (II-98) розгортає ланцюг психологічних асоціативів: локус бажаних зустрічей: *«Иду, и холодеют росы, / И серебрятся о тебе, / Все о тебе, расплетшей косы, / Для друга тайного, в избе»* (II-117; див.: IV-451); локус зімкнених просторів (світу реального буття й казки, світу людей і духів, демонів): *«Но человек — сам-друг с природой. Он может привыкнуть к ее маленьким зловредным бесенятам, которые вертятся тут же, в избе, у ног, в борозде, оставленной сохой, на ближней опушке»* (V-59; див.: II-28, 29, 31). Невипадково в цьому зімкненому просторі «изба» — центр магічних обрядів, ритуальний медіатор: *«чем же объяснит упорные гонения, воздвигаемые на одиноких западных магов, приютившихся в монастыре, городе, селении и на простоватых русских знахарей и баб-шептух, пришедших из лесу в крайнюю избу нищей деревни»* (V-43; див.: V-56).

Означені дескриптори «избы» розгортають етнічний язичницький міф про дім-«избу» як об'єкт давніх ритуалів росіян: *«Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки, крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье — худая лошадь, хвост треплется на ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это — наше, русское»* (V-519; див.: V-38, 75, 183; VI-170).

Отже, вертикальну вісь світу, що моделюється «домом», представлено так: верх вертикалі — «терем», «светлица», «башня», «замок», «горница» — у світах теїстичного верху: християнського монотеїзму, язичницького пантеїзму; панхронотопному світі; зімкнених просторів; міфосвітах сну, видінь; абсолютного щастя, міфологізованого минулого і майбутнього. Знизу вертикалі — «земний» образ «избы», що функціонально поєднує всі світи російського етнічного простору.

Горизонтально «дім» окреслено номінаціями з негативною семантикою: «клетка», «тюрьма», «темница», «келья». Символіку смутку, ув'язнення, несвободи (II-102) експліковано низкою психологічних асоціативів: 1) матеріалізоване земне існування: *«Не в земной темнице душной / Я гублю. / Душу вверх ладье воздушной — / Кораблю»* (II-220; I-197, 125), наповнене сльозами й снами (II-199, 55). (Дескриптор репрезентує християнський міф про тлінне людське тіло — «земную темницу»: *«Она, как прежде, захотела / Вдохнуть дыхание свое / в мое измученное тело, / в мое холодное жилье»* (III-45)); 2) помешкання Її (II-61, 244) і 3) помешкання видінь — по-

єднані просторово (див. в текстах дієслова й іменники руху: «плыло мерцанье тьмы, окрыляясь полетела, погоня, воздушный путь» (II-61, I-331); центр мікросвіту й центр Вселенської Душі (II-235).

Мотив шляху, блукання, пошуку рідного «очага» реалізовано образом «хижини»: «Скитались мы, беспомощно роптали, / И прежних хижин не могли найти, / И, у ночных костров сходясь, дрожали, / Надеясь отыскать пути...» (III-45; IV-411, 442), — із символікою спасіння, сховку, умиротворення, що має негативну конотацію в міфологемі «келья»: «Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух “келий”, им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы» (V-206). Тут «келья» інтенціонально тотожна «тюрмі».

«Келья» як атрибут самотності, відлюдництва (V-453) має оберегову символіку, пов'язану з тишею, спокоєм, відреченістю від світу турбот і втрат: «Стерегут мне келью совы...» (II-228, 229, I-234, 169, 132, 235) і в семіотичному контексті виступає як передвісник радості, щастя (див. образи-медіатори: «нити кажут солнцу путь», «голуби» — II-44, 227; I-319).

Отже, в моделі світу Олександра Блока однією з ключових міфологем можна вважати «дім». «Дім» актуалізує початок шляху до культурологічного центру; «дім» пов'язує різноманітні міфопоетичні рівні в концептосфері поета. Дім, належачи людині, уособлює «цілісний речовий світ» [див. II-204: 65], семіотизуючи, семантизуючи простір.

Так, «дім» вибудовує онтологічну просторову парадигму міста: семантика макроартефакту (міста) в образі дому «подрібнюється» на низку дескрипторів міфологеми з негативною оціночністю. Синекдохічно заступаючи «железно-серый город», «дім» як його атрибут експлікує зрізи символів, знаків, передвісників, хронотопів, моделюючи певний аксіологічний дескрипторний спектр.

Негативна семантика інтенціонального поля міфологеми «дім — урбаністичний атрибут» наростає в міру віддалення від центру поля (який характеризується найбільшою кількістю міфосимволічних дескрипторів) до його периферії: хтонічний хронотоп, хтонічний мутант → передвісник смерті, душевного розладу → знак тління, знак долі → символ буденності, туги, безвиході, відходу.

«Дім», відповідно, модифікує семантику звичного атрибуту: не лише символізується, семіотизується, а виходить за межі антропо-

логічного буття й підкоряється вже іншим, панхронотопним світам. Комплекс фоново-енциклопедичних ознак образу поступово імплікується, розчиняється в тексті і, як результат, щезає, як щезає реальність міського простору: паралельно з ірреалізацією буття, текстовий образ проходить низку перетворень: маркована експресема на кшталт *«маленькие, каменные ящики»*, *«большая, модно обставленная постылая хоромина»* модифікується: 1) на метафору з прозорою негативною семантикою (*«могилы домов»*, *«груз тоски многоэтажный»*) (у контексті вірша остання — парафраза «Флоренції»); 2) на зооморфно-хтонічний символ смерті (*«чернозубые дома»*); 3) і, насамкінець, у процесі деперсоніфікації-«знеособлення» локусний артефакт гіпертрофується: він виходить за звичні «артефактні рамки» і функціонує вже як онтологічна істота: «хтонічні мутанти» — будинки поглинають тих, хто в них мешкає, і перехожих. Так, артефакт — атрибут реального простору перевтілюється в антифактуальний об'єкт. Переходячи з атрибутивного розряду в хтонічний, «дім» ніби припиняє підкорятися людині, а відтак — змінює свою функціональну значимість: не оберігає й захищає, а знищує, — самостійно замкнутий простір «розмикається», гіпертрофується, семантично змінюючись. «Дім» перетворюється на загрозу людині, котра потрапляє під вплив ним же створеного *«мирка с четырьмя стенами»*: артефакт розкладає людину зсередини, вселяючи в неї безвихідь, «липкі» звички, байдужість.

«Дім» — *«терем»*, *«келья»* — є оберегом для мандрівника; *«дворец»*, *«горница»* у світі стихій — локуси спокою й захисту. Амбівалентна ж символіка репрезентується міфологею із запозиченого, середньовічного хронотопу: у ньому *«замок»*, *«дворец»* і *«башня»* — осередок багатства і бідності, символ краси й жаху, вічності й смерті.

Народнопоетична іпостась міфологеми «дім» здебільшого відображається в об'єктивованій формі інтенціоналу образу — *«изба»*. Саме *«изба»* стала точкою перетину горизонтально-вертикальних парадигм образу «дім». *«Изба»* як уособлення матеріалізованого земного існування відкриває вихід до полісвітів універсуму, тому вона — локус зімкнених просторів і центр магічних обрядів. Ритуально поєднуючи «верх — низ» буття, *«изба»* сакралізує весь «навколодомний» простір. *«Изба»* у певному сенсі поєднує аніматичні локуси вертикальної онтологічної вісі: мікросвіт — центр

людської душі — і макросвіт — центр Вселенської Душі. Так локус «дому» дешифрується асоціативно-аніматичним кодом.

Саме в цій точці перетину горизонтально-вертикальної вісі світу проєктуються архітектурні види «дому», найбільше пов'язані з ідеєю шляху: ув'язнення — смуток («клетка», «тюрма», «темниця»), самотність і відлюдництво, захищеність, сховок і — вихід з «хижини», «кельи», пошук Істини. Таким чином, «дім» імплікує образ Мандрівника, Шукача, шлях якого пов'язаний із жертвами, небезпеками, втратами й знахідками.

*Цитати за виданням:* Блок Александр. Полное собрание сочинений. В восьми томах / А. Блок. — М. ; Л. : Худ. лит., 1962.

*(Вышиницкая Ю.В. Мифологема «Дом» в языковой картине мира Александра Блока / Ю.В. Вышиницкая // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. — Бердянськ, 2012. — Вип. XXVI. — Ч. 3. — С. 80–88).*

Тетяна Тверітінова

### **Олександр Блок і Вільгельм Зоргенфрей: діалог двох поетів**

В історії поезії «срібної доби» ім'я поета і перекладача Вільгельма Зоргенфрея згадують у зв'язку з оточенням Олександра Блока. Сам Блок називав його одним із чотирьох своїх близьких (справжніх) друзів разом із Є. Івановим, О. Гіппіусом, П'ястом (Петровським). Їхнє знайомство відбулося навесні 1906 року в домі С.М. Городецького й тривало п'ятнадцять років, до 1920 року. Як зізнався Зоргенфрей, його з юності полонила «найтонша магія Блока» і спочатку він перебував у сильній залежності від його поезії. У 1907 році Блок подарував Зоргенфреєві дві свої книги — «Несподівану радість» і «Сніжну Маску», які викликали у того захват і глибокі роздуми: «Вчора і сьогодні читав ваші вірші, як завжди — як завжди, рівні собі. Здається, побудовано розпочатий Вами храм. Ви будували дивно: спочатку блакитний, у блакитному небі купол Ваших віршів про Прекрасну Даму, потім: земним людям відкрили храм — Несподівана Радість, і потім фундамент його —



темний фундамент Сніжної Маски. Не було Зими в Несподіваній Радості — але тоді звідки народилася її Весна і куди йде Осінь? <...> За хресною смертю, під кам'яною основою храму Вашого — що далі? Чи не земля, чи не зимова? І чи не Радість Воскресіння?» (Письма Зоргенфрея Блоку. ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, № 257). Тобто, розмірковуючи про «хресну смерть» у «Сніжній Масці» й очікуючи звернення до «землі» та «радості воскресіння», Зоргенфрей наче передбачає напрямок подальшого поетичного розвитку Блока, який вже за рік знайде своє вираження в циклі «На полі Куликовому». Блоківське трактування теми Росії («О Русь моя! Жена моя!») виявилось близьким і зрозумілим для Зоргенфрея, сина ліфляндського німця, який, утім, відчував свою причетність до російської культури: «Вважав і вважаю себе тільки росіянином; померти хочу тільки в Росії. <...> Хочу сказати, що дружина моя — Росія. Та, яку люблять, не розуміючи, якій зраджують кохаючи, яка сама зрадить і втішиться» (Вильгельм Зоргенфрей. Автобіографія (1924 года). ИРЛИ, р. 1, оп. 10, ед. хр. 43).

Вони ходили один до одного в гості, листувались, гуляли петербурзькими околицями: Петровським островом, Петербурзькою слободою, алеями саду Народного будинку. Під час однієї з таких зустрічей, 17 жовтня 1916 року, Зоргенфрей попросив Блока присвятити йому вірш «Кроки командора», образна система якого відбилася в одному з найкращих його творів «Горестней сердца прибор и бессильные мысли короче...», написаному 28 квітня 1916 року. В обох віршах простежується поєднання текстів середньовічної легенди й сучасного світу. У Блока герой — «изменник блаженства», «страх познавший Дон-Жуан», зіткнення його з Командором — це зіткнення з історією, долею, часом, у якого «тихі, важкі» кроки, як у Командора. Холоднеча, бій годинника — відомі блоківські маркери епохи і часу, а герой, на думку Л.К. Долгополова, «розплачується тепер вже не за зраду в коханні і не за легковажність, а за зраду часу» (Долгополов Л.К. Александр Блок. Ленинград: Наука. 1982).

У вірші Зоргенфрея одним рядком визначено колорит середньовічної Іспанії («Ярче взвивается плащ и тревожнее дробь кастаньет»). Основний же текст вірша подає нам специфічну картину сучасного життя, ознаками якого є румунський оркестр, популярний у дореволюційному Петербурзі, карткова гра, що марнувала ніч, машина (блоківський «мотор») і запах горілого від бензину.

У віршах обох поетів простежується схожість образів і художніх засобів: порожнечі, холоду, бою годинника, що замикає відображення дзеркал, вогнів мотору. У Блока — «тяжкий, плотный занавес у входа», «в снежной мгле поет рожок», «в час рассвета — ночь мутна» (Блок А.А. Стихотворения и поэмы. Москва: Правда, 1978. С. 119–120); у Зоргенфрея — «сквозь плотные пологи ночи», «яростно взвоят рожок», «мутные пятна огней на предутреннем чистом снегу» (Зоргенфрей В. Горестней сердца прибой и бессильные мысли короче. *Русская мысль*, 1917. № 7–8. С. 51). Обидва вірші трагічні, особливо цей надрив і глибокий душевний біль відчуваються у фіналі в Зоргенфрея: «Так загадала судьба. И не страшно. Не нужно. Не жаль» (Зоргенфрей В. Горестней сердца прибой и бессильные мысли короче. С. 51). У Блока ж безвихідь трагізму знімається введенням двох додаткових образів: традиційного (Донна Анна) і нетрадиційного для легенди про Дон-Жуана (півня). На трансформацію образу Донни Анни звертає увагу дослідник Л.К. Долгополов: «Діва Світу» — як «один із варіантів образу вічної жіночності й образу Прекрасної Дами самого Блока, берегині істини та віри» (Долгополов Л.К. Александр Блок. Ленинград: Наука, 1980. С. 162). Героїня мертва, герой приречений на загибель, після чого, за Блоком, відбудеться пробудження Діви Світу: «Донна Анна в смертний час твой встанет. Анна встанет в смертний час» (Блок А.А. Стихотворения и поэмы. С. 120). А почутий «из страны блаженной, незнакомой, дальней» спів півня віщує світанок, початок нового дня, відлік нового часу, майбутнього. Тому якщо в Зоргенфрея вірш насичений образами часу і почуттям трагізму і безвиході, то в Блока в «Кроках Командора» вибудовано цілу концепцію епохи й людини, ходу історії, загибелі та відходу в минуле героя й покоління.

Заслуговує на окрему увагу дослідження петербурзького тексту у творчості обох поетів «срібної доби», тим паче, що на межі ХІХ–ХХ століть простежувався його ренесанс. Принципові особливості петербурзького тексту попереднього періоду (ХІХ століття) — присутність світу природної, матеріально-культурної, духовної сфери, особлива увага до слова й поетики тексту — повною мірою наявні в їхній творчості.

Петербурзька тема у творчості Блока — це, перш за все, петербурзький текст російської літератури (Пушкін — Гоголь — Достоевський) і Апокаліпсис як основний текст-дешифрування «петер-

бурзкості». У творчості Блока місто репрезентовано як об'єкт і як суб'єкт дослідження, у якому відбуваються фантастичні за своєю прозаїчністю події, зріють божевільні ідеї, скоюються злочини. Як об'єкт дослідження місто цілком реальне й топографічне, перебування героїв конкретні й легко простежуються на мапі: («Пять изгибов сокровенных...») — Сьома, Восьма, Дев'ята і Десята вулиці, Васильєвський острів і Середній проспект, щоденний маршрут Л.Д. Менделєєвої на Вищі жіночі курси; пейзаж ліричної драми «Незнайомка» «нав'яаний метаннями глухими закутками Петербурзької сторони» (Блок А.А. Записные книжки.1901–1920. Москва: Изд-во худож. лит., 1965. С. 92).

При очевидному впливі на урбаністичну лірику Олександра Блока В.Я. Брюсова (Л.К. Долгополов) та Євгена Іванова (В.М. Орлов) дослідниця З.Г. Мінц побачила тісний зв'язок міської поезії Блока з творчістю Достоевського, особливо періоду 1846–1848 рр.: той самий інтерес до міського побуту, який «постає у Блока перш за все як сукупність знаків бідності, злиднів і приниження» (Мінц З.Г. Блок и Достоевский. *Достоевский и его время*. Ленинград: Наука. 1971. С. 223). Це деталі міського антуражу в циклі «Місто» (штори, герани на вікнах, обличчя, схилені у праці, шарманщики у дворі, безпритульні діти). Бідність і злидні в інтерпретації обох письменників — це не тільки голод і холод, але й приниження. Причому граничне приниження пов'язано «з образом пропашої жінки, продажною й приниженою» («вічна» Сонечка Мармеладова) (Мінц З.Г. Блок и Достоевский. С. 224).

Петербургська специфіка в обох письменників виявляється в природній сфері. Одноманітність місцевості, відкритість, незахищеність петербурзького ландшафту, білі ночі, повені сприяли орієнтації радше на космогонічне, ніж на побутове сприйняття. Доповнює це й кліматично-метеорологічний субстрат: часті опади (дощ, сніг), холод, пронизливий вітер, що створює міфологічну інтерпретацію півночі. У Блока, за достатньо рідкісного уподібнення деталей до атрибутів петербурзького пейзажу, весь ландшафт поезії — суто петербурзький: «серый и гнилой туман», «май жестокий с белыми ночами», «бледная заря», «синяя города мгла», «снежная вьюга», «ледяная рябь канала», «вечная холодная Нева», «безлюдность низких островов». Як і Достоевський, Блок звертає увагу не так на рідкісну появу сонця, як на його заходи: типовий міфологічний образ, що

вказує не тільки на циклічність, але й на небезпеку в житті героїв («Город в красные пределы Мертвый лик свой обратил, Серо-каменное тело кровью солнца окатил» (Блок А.А. Стихотворения и поэмы. С. 132).

У колористиці Блока Л.В. Краснова виокремлює різні кольори й відтінки, які, з одного боку, характеризують реальний світ, а з іншого — світ символів. Так, червоний колір — символ тривоги, неспокою, у ліриці зрілого періоду — «трагічний», гарячковий (як у «Червоному сміху» Л. Андрєєва), символ викриття капіталістичного міста, у якому червоні ліхтарі й «кривава бруківка» (Краснова Л.В. Поэтика Александра Блока. Львов: Изд-во Львовского университета, 1973). Жовтий колір, який так любить використовувати Достоевський в поезиї столиці, у Блока не так часто трапляється, проте він не менш значний у поетичній структурі художнього цілого. Це і вираз настрою (смуток, в'янення, осіннє згасання), це і символ смерті, тління, і неприйняття буржуазної цивілізації з її вадами й недоліками, це й нікчемність і самовдоволення існування «ситих» та їхня приреченість.

Центральними смисловими домінантами в поезії Блока є «маска», «дзеркало», «лялька-маріонетка», за допомогою яких образ міста постає театральним, механічним, «мертвим» простором. У місті сновигають мерці, які прагнуть жити за законами живих, ходити на службу, танцювати на балах («Танці смерті»), «з ночі туманної» виходять двійники, які скаржаться на втому і нерозуміння («Двійник»).

Входження Блока до світу духовно-культурної сфери столиці передбачало звернення до петербурзької міфології, пов'язаної з виникненням міста: до міфів про «будівника чудотворного» Петра і його зв'язок з гріховним містом («Одной зарей окровавлены / И царь, и город, и фрегат»), «Вікно в Європу» («Царь! Ты опять встаешь из гроба / Рубить нам новое окно?»). У вірші «Петро», у поемі «Відплата» простежуються інтертекстуальні зв'язки з «Мідним вершником» Пушкіна, петербурзькими романами Достоевського (особливо з «Підлітком»), у яких північна столиця репрезентована одночасно як мертве фантастичне місто («И страшно: белой ночью — оба — / Мертвец и город — заодно...») (Блок А.А. Стихотворения и поэмы. С. 410). Інтертексти у Блока слугують розширенню семантичного поля творів і включення їх до традиції петербурзького тексту.

Нечисленні ліричні вірші Зоргенфрея було надруковано в єдиному збірнику «Страсна субота», присвяченому «благословенній пам'яті Олександра Олександровича Блока». Серед незакінчених віршів в аспекті нашої проблеми виокремлюється «Герман», назва якого відсилає нас до іншого петербуржця — пушкінського героя, який пережив все століття й трансформувався в радянського громадянина, який змучився від своєї невизначеності й опинився перед судом часу.

До пушкінсько-гоголівської традиції тяжіє й оповідання «Санкт-Петербург. Фантастичний пролог», написане в складний період життя письменника, з 1909 по 1913 р. В оповіданні головний герой — диявол Варфоломей Вінценосний, з яким відбувається дивна подія, що мала місце в Петербурзі. Диявол контактує з міськими мешканцями, спокушає і зневажає їх (порівняймо ситуації в пушкінському усному салонному оповіданні «Усамітнений будиночок на Васильєвському» й однойменного демонічного героя). На жаль, оповідання залишилося незакінченим фантастичним прологом до майбутньої петербурзької фантазмагорії Зоргенфрея.

Письменник радше не сприйняв пролетарську революцію, як не сприйняв він і поему «Дванадцять», хоча й не відсахнувся від Блока, на відміну від З. Гіппіус, А. Ахматової й багатьох інших. Але що дивно: якщо після «Дванадцяти» Блок позбавляється здатності писати вірші, то саме в цей період його друг починає набувати в поезії власного голосу. На відміну від Блока, у Зоргенфрея не настільки виражена петербурзька тема, проте його сприйняття міста, особливо після подій 1917 року, вступає в приховану полеміку з блоківською поемою.

Вірш «Над Невою», написаний за два роки після «Дванадцяти», відтворює таку ж сніжно-хуртовинну картину ночі, що й у Блока («Гуляет ветер, порхает снег, Идут двенадцать человек. Винтовок черные ремни, Кругом — огни, огни, огни») (Блок А.А. Стихотворения и поэмы. С. 442). У Зоргенфрея: «Надо льдом костры горят, Караул идет в наряд» (Зоргенфрей В. Страстная суббота. Петроград. 1922. С. 43). У Блока в кінці поеми попереду червоногвардійського загону примарна фігура Христа, що припускає порятунок загиблих душ. У Зоргенфрея — при наявності характерних маркерів петербурзького тексту (тиша, імла, «хуртовина площу замела», темні палаци, примара мерця, тіні замість людей, загибла столиця, тінь ос-

таннього Петра, нарешті, зізнання в обміні душі на гас) — загальний настрій безвиході. У створенні картини нічного міста двічі повторюється жовтий колір (жовті криги і жовтий колір у вікні), що підтверджує продовження традицій російської літератури (Пушкін — Достоевський — Блок — Бєлий).

Блок пізніше зізнавався, що Христос і не повинен бути з червоногвардійцями, а «треба, щоб ішов Інший», тобто антипод Христа. І саме такий антипод, чорт, з'являється у вірші Зоргенфрея «Еще скрежещет старый мир...»: на тлі «всесветного зарева» «всепомрачающей скуки», на паперті, посеред революції, скиглячи й чухаючи вухо, з'явився не якийсь містичний демон, а найзвичайнісінький «простонародний російський чорт», невід'ємний і від подій світової пожежі, і від кожного з дванадцяти, і від Росії. Так, петербурзький текст у творчості обох поетів, спираючись на традиції російської літератури (від Пушкіна до Достоевського), використовує їхні основні доміанти в поданні столичного міста нового (радянського) періоду й трагічного буття / побуту людини в ньому.

Беззаперечно, в контексті літературного процесу початку ХХ століття фігури цих поетів нерівнозначні. Проте доречно у зв'язку з цим згадати слова Вільгельма Зоргенфрея, сказані у відгуку на смерть Олександра Блока: «Вічна пам'ять про нього втілиться в пам'ять і про нас. Безіменні, будемо ми дорогими для віддалених часів і поколінь, як дорогі нам ті, хто споглядав Данте, хто розмовляв з Овідієм» (Зоргенфрей В. Блок. *Записки мечтателей*. Петроград, 1922. № 5. С. 26–27).

*(Тверитинова Т.И. Александр Блок и Вильгельм Зоргенфрей: диалог двух поэтов / Т.И. Тверитинова // Wspolczesna komparatystyka i jejwymiary hermeneutyczne. — Siedlce-Banska Bystrica, 2012. — S. 241–247).*

Тетяна Тверітінова

**Поема О.О. Блока «Дванадцять»  
у дзеркалі християнської критики: pro et contra**

Поема Блока «Дванадцять», написана в січні 1918 року, протягом майже всього ХХ століття вважалась першою сторінкою в радянській літературі. Політична апропріація цього твору ідеологами революції — А.В. Луначарським, Л.Д. Троцьким та іншими, визнання її «найвищим досягненням Блока», «найвизначнішим твором нашої епохи» (Троцький Л.Д. *Литература и революция*. Москва: Политиздат. 1991. С. 25–26) знайшли відгомін у радянських блокознавчих дослідженнях: «герої-червоногвардійці сповнені настроєм боротьби за новий світ і революційної відплати старій Росії» (Минц З.Г. Александр Блок. *История русской литературы*: в 4 т. Ленинград: Наука. 1983. Т. 4. С. 520–572), «вони — червоногвардійці — виходять з однієї епохи (минуле), проходять крізь історичний час (теперішнє), підходять до нової епохи... зовсім іншими людьми, з новим «життєвим» досвідом і зовсім іншим ставленням до навколишнього світу» (Долгополов Л.К. Александр Блок. *Личность и творчество*. Ленинград: Наука. 1980. С. 202).

Утім, з плином часу в пострадянський період виникає необхідність дослідити та з'ясувати релігійно-філософські аспекти творчості поета, проблеми віри та безвір'я, взаємин інтелігенції та революції. Великою мірою це стосується й поеми «Дванадцять». Незважаючи на те, що блоківській поемі було присвячено багато наукових розвідок і предметом дослідження ставали найрізноманітніші її аспекти, ми змушені зауважити, що православна критика «Дванадцяти» ще чекає на своє цілеспрямоване наукове дослідження. Проблема перебуває на тій стадії наукової розробки, коли ми маємо велику кількість розрізнених, хоча й надзвичайно цінних і глибоких спостережень, розсипаних у дослідженні іншої (близької і далекої) проблематики. Цим і був обумовлений вибір теми нашої розвідки.

Мета — з'ясувати та дослідити інтерпретацію поеми Блока «Дванадцять» у літературній та православній критиці ХХ–ХХІ століть. Завдання: простежити, як у релігійній свідомості сприймався блоківський твір сучасниками поета та літературознавцями й богосло-

вами порубіжжя ХХ–ХХІ століть. Серед найбільш цікавих праць, які перетинаються з порушеними нами завданнями, варто відзначити розвідки А. Пайман, М. Дунаєва, І. Єсаулова, Д. Магомедової та інших дослідників.

Відомо, що літературне оточення поета неоднозначно сприйняло «Дванадцять»: від відверто негативного (З.М. Гіппіус, Д.С. Мережковський, М. Мінський, І. О. Бунін та інші), коли вважали, що цей твір не гідний блоківської манери письма, а сам автор надто швидко пристосовувався до нової влади; до своєрідного змагання в поемі Андрія Белого «Христос воскрес». Але в тому ж 1918 році комісар Театрального відділу нового уряду О.Д. Каменева відзначила наявність у поемі містики і не радила читати твір зі сцени (Блок А.А. Записные книжки. 1901–1920. Москва: Худож. лит. 1965. С. 313).

Утім її поодинокі думка залишилась поза увагою партійних керівників, на відміну від оцінки поеми Блока духовенством. Так, анонімний «Петроградський священник», чиє авторство приписується і о. Павлу Флоренському і о. Федору Андрееву<sup>7</sup>, у своїй статті «Про Блока» зауважував, що вона є завершенням блоківського демонізму й за літературною тематикою близька до пушкінських «Бісів», коли спостерігається однакове видіння бісів у заметіль. Автор статті вказує на пародійний характер поеми: боротьба з церквою, кількість червоногвардійців та їхні імена нагадують імена апостолів, що теж ішли за Христом: «Ванька — Іоанн, «учень, його ж любляше», Андрюха — Андрій, «Первозванний», Петруха — Петро, «Первоверховний». Поставлені під знак заперечення священник та іконостас, тобто той і те, без кого і без чого не може бути здійснена літургія» (Петроградський священник. О Блоке. Александр Блок: pro et contra. Сост., вступ. ст., при-

---

<sup>7</sup> Див. про це: Фатеев В.А. Флоренский или Андреев? (Еще раз об авторстве доклада о Блоке, приписываемого о. Павлу Флоренскому). Христианство и русская литература. Санкт-Петербург, 1999. Вып. 3. С. 298–330. Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов. Блоковский сборник. Тарту: ТГУ. Вып. 12. 1993. С. 54–70. Утім доповідь Петроградського священника розміщена в зібранні творів о. П. Флоренського. Див. збірник: Павел Флоренский и символисты. Опыты литературные. Статьи. Переписка. Сост., подг. текста и коммент. Е.В. Ивановой. Москва: Языки славянской культуры, 2004.



меч. Н.Ю. Грякаловой. Санкт-Петербург: РХГИ, 2004. С. 440). А ікона, як зауважує о. Павло Флоренський у своїй статті «Іконостас», це «енергія благодаті Божої», її можна «недооцінювати або переоцінювати, але не застигати на її розумінні тільки як «символу-нагадування» (Петроградский священник. С. 604). Блок як символіст це добре розумів і, на думку автора статті, свідомо занижував значення іконостаса.

У поемі простежується заперечення христинних заперечень (триразове повторення про свободу без хреста та без імені святого), що сутнісно є другим хрещенням, яке сприймалось як відмова від християнських цінностей. Відсутність святого імені дозволяє бісівській стихії впливати на поведінку й вчинки людей: «Эх, эх, поблуди! Сердце екнуло в груди!.. Эх, эх, позабавиться не грех! Запирайте этажи, Нынче будут грабежи» (Блок А.А. Двенадцать. Стихотворения и поэмы. Москва: Худож. лит. 1983. С. 173), що, власне, є, як зауважує богословський критик, «перекладом смердяковською мовою Іван-Карамазовського “все дозволено”» (Петроградский священник. С. 606).

«Петроградський священник» звертає увагу також на характер спокусливого видіння та пародійність лика «Ісуса» наприкінці поеми, а також відчуття страху, туги й тривоги в тих, кому «пощастило» з таким видінням: «Ісус Христос з'являється як подолання химерного страху, наростання якого виражено дев'ятикратним окриком на привид і пострілами, які трапляються довгим сміхом завірюхи», що є суттєвою ознакою видіння бісів, на що вказує агіографічна література (Петроградский священник. С. 607). Справді, зауважує богослов, «навала й видіння злих духів буває бурхливо, із гамором, голосами, криками. Від цього в душі відбуваються хвороби, сум'яття, страх смертний» (Петроградский священник. С. 607). Не випадково, як свідчать у своїх спогадах К. Чуковський та Андрей Белий, Блок сам зізнавався, що під час написання й після закінчення «Дванадцяти» він фізично відчував навколо якийсь великий гамір, який він вважав за гамір від руйнування старого світу (Чуковский К. Современники. Собр.соч. в 6 т. Москва: Худож. лит. 1966. Т. 2. 774 с.).

Православний релігійний мислитель С. Булгаков зауважує, що при високому рівні художності поеми блоківський пантеїзований і позацерковний Христос викликає сумнів у його справжності, і не

дивно, що може виявитись темний двійник Спасителя після хресного знамення або молитви. С. Булгакову Блок, який не шукав «духовний ковчег» — Церкву, а був приречений «кидатись у багатопінний вал» революційних подій, здавався духовним опонентом, який ушлавлював темні й несамовиті первні російського духу, а його «Дванадцять» вважав духовною провокацією (Булгаков С.Н. На пиру богів. Москва: Рипол класик, 2018. 508 с.).

Відомо, що софіанство Блока викликало засудження М. Бердяєва (стаття «Каламутні лики»), а Г. Флоровський у книзі «Шляхи російського богослов'я» зауважує, що при беззаперечному визнанні впливу В. Соловйова на поезію Блока останній, як поет, алогічний, наскрізь медіумний, йому властива не духовна аскеза, а «Богема душі». Мистецтво, вважає Г. Флоровський, дає «прозріння», але не дає критеріїв «для випробування духів». Так було з Врубелем, з Гейне, з Новалісом. Це — досвід романтизму (Флоровський Г. Пути русского богословия. Отв. ред. О. Платонов. Москва: Ин-т русской цивилизации. 2009. 848 с.).

Однак, як зауважує англійська дослідниця російського символізму А. Пайман, «церковні письменники не ведуть “співбесіду” з поетом, а звинувачують його в демонізмі, у видінні бісів і пародії на культ на підставі вражаюче однозначного підбору цитат» (Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов. Блоковский сборник. Тарту: ТГУ, Вып. 12. 1993. С. 60). Відштовхуючись від бердяєвського визначення статті «Петроградського священника» як «суду над Блоком» (Бердяев Н.А. В защиту Блока. Александр Блок: pro et contra. Сост., вступ. ст., примеч. Н.Ю. Грякаловой. Санкт-Петербург: РХГИ, 2004. С. 452–456), А. Пайман намагається спростувати деякі зауваження. По-перше, літургичний підтекст багатьох творів Блока далеко не однозначний. Численні алюзії з православного молитвослова можуть сприйматись як пронизливе нагадування, іноді виклик, навіть блюзнірство, але не пародія. Деякі пародійні мотиви, як наприклад, прийом триразових повторів, є не тільки в поемі «Дванадцять», а й в інших творах Блока, і підтекстом частіше є «не так церковний обряд, як похідна від нього, саме зі «зворотнім знаком», «поезія заговлянь і заклинань», про яку молодий Блок написав статтю» (Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов... С. 60).

По-друге, марно заперечувати блоківський демонізм, у якому поет сам неодноразово зізнавався. Тому зайве «вивідування» демонізму й видіння бісів шляхом розміщення різних цитат, тим більше, що видіння Ісакієм демонічного двійника Христа серед бісів і поchwання Антонія Великого про гамірну навалу злих духів, «яко навалу розбійників», зовсім не відповідає тихій, ледь помітній появі «жіночного привиду» Христа наприкінці «Дванадцяти», «який однією музикою вірша вгамовує крик і зойки “розбійників” і за яким настає така тиша, що не почути її — значить бути глухим до поезії, або ж оглушеним політикою, розумовими схемами» (Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов... С. 61).

По-третє, А. Пайман називає підтасовку хронології, тенденційність у виборі цитат, які не передають антиномічності світогляду Блока як символіста, прокурорськими прийомами. У поемі «Дванадцять» автор статті звертає увагу тільки на діонісівський хаос (голоси дванадцяти, постріли, сміх завірюхи), а не на виявлення з хаосу «аполлонівського видіння», про яке писали й знали і Флоренський, і Блок.

Дослідниця зауважує, що стаття «Петроградського священника» не відповідає авторському стилю П. Флоренського, якому були властиві делікатність і скромність у підході до аналізу чужого тексту, вміння створити довірливу атмосферу спілкування автора, співбесідника та самого об'єкта дискусії. Тож, скоріше за все, як резюмує А. Пайман, стаття була написана «не самим Флоренським, а якимось учнем, що слухав його лекції в Московській Духовній Академії між 1918 і 1922 рр.» (Пайман А. Творчество Александра Блока в оценке русских религиозных мыслителей 20–30-х годов... С. 54).

Але, як зауважує М. Бердяев у своїй розвідці «На захист Блока» (1931), у доповіді «Петроградського священника» «є велика релігійна правда не тільки про Блока, але й, можливо, про всю російську поезію початку ХХ століття... Стаття “Про Блока”, власне, ставить з релігійної точки зору питання про саме існування поета і поезії. Можна було б показати, що всі поети світу, найвидатніші й беззаперечні, перебували в стані “спокуси”» (Бердяев Н.А. В защиту Блока. Александр Блок: pro et contra. Сост., вступ. ст., примеч. Н.Ю. Грякаловой. Санкт-Петербург: РХГИ. 2004. С. 109).

Очевидно, у радянському літературознавстві існував зовсім інший підхід до особистості й творчості Блока, який можна назвати міфологізацією. Християнська інтерпретація творчості поета загалом та його поеми «Дванадцять» зокрема знову набула актуальності лише наприкінці ХХ століття.

У сучасному літературознавстві з'явилися статті блокознавців К. Азадовського, С. Лесневського, Д. Магомедової, у яких вони пропонують релігійно-міфологічне прочитання поеми, стверджуючи, що світ поеми побудований за своїми власними законами й ґрунтується на особливому способі бачення тієї дійсності, яка відкрилась Блоку в перші дні вісімнадцятого року.

Так, російська дослідниця Д. Магомедова звертає увагу на вперше висловлену думку «Петроградського священника» про пушкінські алюзії видіння бісів у заметіль і праці сучасних дослідників Б. Гаспарова і М. Петровського щодо зіставлення останньої глави «Дванадцяти» з віршем Пушкіна «Біси». Це полягає і в лексико-ритмічних перегуках, і в перетворенні «голодного пса» на вовка, і в структурі питань-відповідей. Дослідниця звертає увагу також на зв'язок пушкінських алюзій із центральним епізодом поеми — сценою самосуду й безглуздом вбивства Катьки. «Це дає підстави стверджувати, що «бісовство» для Блока криється всередині самої стихії — і природної, і народної... Розгул стихії — поза категоріями добра і зла і містить у собі загрозу бісовства, тобто безглузду анархічну вседозволеність, яка вироджується у «нудьгу смертну» (Магомедова Д.М. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: (Блок и Волошин). Московский пушкинист: Ежегод. сб. Рос. АН. ИМЛИ им. А.М. Горького. Пушкин. комис. Москва: Наследие. Вып. I. 1995. С. 254).

Д. Магомедова пише й про семантику перехрестя, де відбувається дія поеми — у російському демонологічному фольклорі воно пов'язане з «нечистим» місцем ворожін, поховань самовбивць тощо. У 10-й главі, після самосуду й розгулу, рядки «Снег воронкой завился, снег столбушкой поднялся» (Блок А.А. Дванадцять... С. 175) налаштовують на згадку про національну фольклорну символіку снігових стовпів: це розгул нечистої сили, танців відьом і чортів. Це повір'я наведено в статті Блока «Поезія замовлянь і заклинань» (Магомедова Д.М. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: (Блок и Волошин)... С. 255).

Як зазначає дослідниця, «створений Пушкіним національний міф про бісовство» набув розвитку в романі Ф. Достоевського «Біси», в якому можна також зазначити проблему безглузлого вбивства. Простежується перегукування структури фіналу «Дванадцяти» з двома епіграфами до роману Достоевського: спочатку — пушкінські алюзії, а потім — поява Христа. «Христос у поемі — не благословення того, що відбувається, не “освячення” стихії, а вигнання бісів, долання стихійного аморалізму, вседозволеності, запорука майбутнього трагічного морального катарсису для героїв поеми» (Магомедова Д.М. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: (Блок и Волошин)... С. 257). Отже, на думку Д. Магомедової, поема Блока «виявляє новий і надзвичайно важливий аспект: у ній втілюється пушкінський національний міф про бісовство у зв'язку з проблемою “російського бунту” (з подальшою проєкцією на “Капітанську дочку”)» (Магомедова Д.М. Две интерпретации пушкинского мифа о бесовстве: (Блок и Волошин)... С. 257).

Богослов і літературознавець М. Дунаєв у своєму дослідженні «Православ'я і російська література» звертає увагу на надто релігійне ставлення Блока до музики, якою для поета стала революція, а поема «Дванадцять», на думку богослова, «є музика революції»: «Зміна ритмів, зміна смислових планів, зміна сприйняття крутить вихором віршову стихію, тягне до прірви» (Дунаєв М.М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX вв. Москва: Изд. Совет РПЦ. 2003. С. 364). Покликаючись на спогади К. Чуковського, М. Дунаєв зауважує про іншу музику — той безперервний гамір, який чув Блок під час праці над поемою, та відчуття постійної присутності сторонньої волі, який він не міг опиратись. І зникнення всіх звуків і можливості писати вірші після закінчення поеми (Чуковский К. Современники. Собр. соч. в 6 т. Москва: Худож. лит. 1966. Т. 2). Простежуючи ставлення Блока до Христа, його висловлення щодо найвищих меж Добра й Зла («одна й та сама Безкінечність»), задум поета написати п'єсу про Христа, де Нагірна проповідь сприйматиметься як мітинг, М. Дунаєв зазначає: «Той, кому в Нагірній проповіді вбачається мітинг, — може і лже-христа з кривавим прапором пустити на чолі святотатців» (Дунаєв М.М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX вв.... С. 366). Спираючись на спогади сучасників, М. Дунаєв зауважує, що «Блок за поему “Дванадцять” дорого заплатив:

позбувся поетичного дару» (Дунаев М.М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература в XVII–XX вв... С. 366).

Найбільш докладно досліджується містика блоківської поеми в монографії сучасного російського літературознавця І. Єсаулова «Пасхальність російської словесності» (2004). Як зауважує дослідник, уже в перших рядках поеми простежуються приховані алюзії на біблійне створення світу, але в Біблії йдеться про відокремлення світу від темряви, тверді від води, а у Блока все свідчить про всесвітню хиткість й змішання всіх атрибутів Божого світу.

Час подій — початок січня 1918 року (про це свідчить плакат «Вся влада Установчим зборам») можна ще інтерпретувати як художній аналог літургійного часу від Різдва до Хрещення (Богоявлення), який у фольклорній свідомості сприймається як святки. Як відомо, святочний цикл складається з двох частин: перша — святі вечори й друга — страшні вечори. Саме під час другої половини святковідбувається розгул нечистої сили (про що свідчить вітер, холод, завірюха) і розвиток теми «святочного карнавалу» (Б. Гаспаров), зокрема, як підкреслює дослідник, йдеться про тоталітаризм не бахтінського, а саме блоківського карнавалу, а «в православному контексті розуміння тоталітарності є одним із синонімів бісовства» (Єсаулов І.А. Пасхальность русской словесности. Москва: Круг. 2004. С. 296). «Старий світ», «Свята Русь», «Ісус Христос» подаються не тільки як об'єкти запеклої боротьби «товаришів», а ще й дискредитуються блюзнірськими атрибутами (як кривавий прапор у Христа).

Щодо блоківського сприйняття революції, то, спираючись на К. Чуковського, І. Єсаулов зазначає, що в революції Блок любив «священне шаленство», «екстаз», одержимість. Дослідник при цьому зауважує, що «в радянській мові саме визначення *одержимий* (курсив автора) здобуло досить позитивні конотації» (Єсаулов І.А. Пасхальность русской словесности... С. 297). Дослідник пише: «Найбільш загадковим для поезики цього твору є мотив, пов'язаний із фігурою *ворога*» (курсив автора) (Єсаулов І.А. Пасхальность русской словесности... С. 302), який викликає страх у нічного дозору. У народній релігійній демонології евфемізмом «ворог» зазвичай називається «антихрист», тобто «інший», який, на думку Блока, мав бути з червоногвардійцями. Тому, резюмує І. Єсаулов, однією з найсуттєвіших особливостей поеми «Дванадцять» є «художня логіка

авторського зближення — майже до нерозрізнення — Божественного і диявольського» (Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности... С. 306). Як бачимо, «заметільні «біси» золотої доби російської поезії трансформувались в «апостолів нової радянської ери», які несуть світу не благу вість, а руйнацію й нехтування християнськими цінностями.

Такої думки дотримується й протоієрей О. Сидоренко, який вважає поему Блока «провидінням сатанинської стихії в російській революції» (Сидоренко А.А. Блок и антихрист (поэма «Двенадцать». Сибирская православная газета. <http://www.ihrus.ru/42.shtml>). А сама революція, за міркуваннями дослідника, відібрала життя поета, звела з глузду, зробила ще однією своєю жертвою. У цьому контексті блоківські світоглядні орієнтири — «дух музики», «народ», «культура» — виявились примарними, а прозріння, які наставали тимчасово, тільки яскравіше виявляли безвихідь. Як наслідок цього усвідомлення — божевілля і смерть (Сидоренко А.А. Блок и антихрист...).

Христос наприкінці поеми залишився до кінця незрозумілим для радянських літературознавців. Німецький дослідник Р.-Д. Клуге припускав, що «образ Христа у Блока пов'язаний з уявленнями старообрядців про роль сина Божого, що повертається перед кінцем світу як месник і суддя» (Клуге Р.-Д. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать». *Общественная мысль: исследования и публикации*. Вып. II. Москва: Наука. 1990. С. 45). Православні критики «Дванадцяти» в цілому були суголосні у своїх висновках щодо анти-Христа, який йшов попереду. Це відчував і Блок. Згадаймо його зізнання: «Що Христос йде перед ними — безсумнівно... страшно те, що знову Він з ними, а треба Іншого» (Блок А.А. *Записные книжки. 1901–1920...* С. 388—389). Про «іншого» писали й О. Сидоренко, й О. Мень. Але, як зазначав архімандрит Сергій (Савельев), «Христос ніколи не полишає людину, залишається з нею в найскрутніших обставинах і чекає навернення, повернення до Христа. І те, що попереду, невидимий, від кулі неушкоджений, як мученик, прийнявши на Себе всі гріхи людства, “ніжною ходою” йде Ісус Христос, дає підстави для сподівання на прощення заблудлих дванадцяти, як і всього народу» (Кузнецова С., Глушко Т. «Двенадцать» Блока: Антихрист или Спаситель мира. <https://psmb.ru/a/dvenadtsat-bloka-antikhris-ili-spasitel-mira.html>).

Тож, як бачимо, богословсько-літургічний вектор аналізу блоківської поеми «Дванадцять», здійснений православною критикою, свідчить про усвідомлення богословами справжнього жахиття подій початку 1918 року, які Блок як поет інтуїтивно відчув і втілює у своєму творі.

*(Тверітінова Т.І. Поема О.О. Блока «Дванадцять» в дзеркалі християнської критики: pro et contra / Т.І. Тверітінова // Література та культура Полісся. Серія «Філологічні науки». — Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. — 2018. — Вип. 93. — № 11. — С. 42–51).*

Тетяна Тверітінова

### Символіка в збірці М.С. Гумільова «Перли»

Збірка «Перли», яка вийшла в 1910 році, була третьою поетичною книгою М.С. Гумільова, що принесла йому популярність в літературних колах. Відзначаючи тенденцію до міфотворчості у віршах молодого поета, В.Я. Брюсов казав: «... він сам створює для себе країни і населяє їх власне ним створеними істотами: людьми, звірами, демонами. У цих країнах, — можна сказати, у цих світах, — явища підпорядковуються не звичайним законам природи, а новим, тим, кому наказав існувати поет; і люди в них живуть і діють не за законами звичайної психології» (Брюсов В.Я. Африканский дневник Н. Гумилева. Наше наследие. 1988. № 1. С. 79). Вважається, що в 1910 році у творчості Гумільова завершується період становлення його художньої манери. Незважаючи на символістське оточення, поет уже усвідомлює свою несумісність з естетичною платформою поетів, адже в «Перлах» вже визріває майбутній акмеїзм. Власне, це й передбачив В.Я. Брюсов, вказавши шлях пошуків ще не знайденого синтезу «між реалізмом та ідеалізмом». Проте романтизм М.С. Гумільова припускав захоплення міфотворчістю та символікою, та й чарівність символізму ще себе не вичерпала.

Назва збірки «Перли» була ретельно продумана поетом: це і звернення до романтичної теми геральдики каменів (перли як талісман самовпевнених і фанатичних), і, в переносному значенні,



найкращий зразок будь-чого, видатний твір мистецтва. Присвята В. Брюсову викликає асоціативне порівняння з його ранньою збіркою «Chefs d'oeuvre» («Шедеври»). Збірка М.С. Гумільова складається з трьох циклів, названих за кольоровою ідентифікацією: «Перли чорні», «Перли сірі», «Перли рожеві». Це не так назва кольорів перлів (до речі, чорні перли трапляються рідко, сірих взагалі не буває, а блідо-рожеві вважаються кольоровими перлами й мало вартують), як рух від мороку до світла, від ночі до світанку, від смерті до відродження.

Перша частина збірки називається «Перли Чорні», колір яких у більшості культур символізує «темряву смерті, відчай, горе і зловісне пророцтво» (Тресиддер Д. Словарь символов. Москва. 1999. С. 410). Провідний мотив смерті анонсовано вже в епіграфі до цієї частини, цитаті А. де Мюссе: «Нехай будуть прекрасні ноги в того, хто прийде, щоб оголосити мені про смерть» (Гумилев Н.С. Жемчуга. Стихи. Письма о русской поэзии. Москва. 1990. С. 87). М.С. Гумільов репрезентує нам галерею книжкових героїв із різних історичних епох: Ромул і Рем, Адам, нащадки Каїна, давні воїни, Дон Жуан. Майже всі вірші в цьому циклі закінчуються насильницькою / добровільною смертю героїв, що викликає в них радше задоволення, ніж відчай. У «Перлах Чорних» стверджується ідея початку шляху, заперечення, вихід із раю («Лучше слепое Ничто, чем золотое вчера») і пов'язана з цим ідея злочину, ганьби, диявольської пристрасті («Камінь», «Нащадки Каїна», «Цариця», «Варвари»). А колір перлів — чорний — лише підкреслює ці мотиви.

Друга частина — «Перли Сірі» — колір сутінків, перехід від ночі до ранку — немовби облямовується двома циклами «Повернення Одиссея» і «Капітани», герої яких — мандрівники й першовідкривачі, які зневажили небезпеку далеких подорожей у царство мертвих (Одіссей), у бурю (Летючий Голландець).

У третій частині збірки — «Перли рожеві», — де колір символізує світанок, зорю, нове життя, на думку І.Г. Кравцової, виразніше звучить основна тема збірки — подорож через смерть. Як зазначає дослідниця, «складається єдиний сюжет збірки “Перли”: герої-блукачі (набір персонажів від Адама до Христа, від Каїна до Синьої Бороди) знехтували традиційним раєм і заповідями заради пошуків нового Едему. Безсмертя для них — це переживання і подолання власної смерті» (Кравцова І.Г. Н. Гумилев и Э. По: Сопоставительная замет-

ка Анни Ахматовой. Гумилев и русский Парнас: сборник. Санкт-Петербург. 1992. С. 64).

Символіка в збірці виконує не так образну функцію, як сприяє перенесенню семіотичних конструктів з одного пласта культури до іншого, заповнюючи світ, створений самим поетом. Можна виокремити три типи символів: смислотвірні, наскрізні й ситуативні. При правильному їхньому тлумаченні з'ясовується смисл утворення, авторський задум, підтекст, основна ідея. Такими символами, як море (свобода), подорож (пошук) автор актуалізує приховані, латентні смисли й вибудовує глибинну семантику всього збірника. Окрім смислотвірних, до символічних образів твору належать назви рослин («рощи пальм и заросли алоэ», ненюфари), тварин (тигри, вовки, леви, орли), природних об'єктів (вітер, вода, земля, болото, гірські озера), які створюють екзотичний колорит далеких країн.

Цікаво простежується образ саду в контексті інших стійких знаків символістської поезії, що є радше метафорою, яка переростає в символ («В моих садах мучительная даль», «Войди сюда, в сады моих томлений»). У віршах «В дорозі» («Чтоб обрести, наконец, неотцветающий сад»), «Сон Адама» («И Ева кричит из весеннего сада») «сад» виступає як міфологічний символ раю, блаженства.

Дослідник М. Йованович вказує на використання масонської символіки у творчості М.С. Гумільова як можливого члена цього таємного товариства (Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение. URL: <https://gumilev.ru/author/931/>). Факт причетності поета до масонів (розенкрейцерів) не доведено, але вплив масонських мотивів на творчість символістів відчув і ранній М. Гумільов. Звідси й містичне нерозрізнення добра і зла, символи андрогіна, хреста, коштовностей у збірці «Перли».

У третій частині цікавим є ще один образ, символіка якого безпосередньо пов'язана з назвою збірки. Це Христос в однойменному вірші. У символічній картині непорочного зачаття, на що натрапляють у давніх текстах, є епізод, коли в грозу в розкриті стулки перлової раковини може влетіти блискавка, і тоді всередині раковини зароджується перлина. Символіка цього явища пояснюється так: блискавка — святий дух, що зійшов в утробу діви Марії, раковина з молюском — символ Богородиці, перли — символ Христа

(Ковтун Л.С. Рождение жемчуга (знак и образ в проточном символе). Исследования по древней и новой литературе. Ленинград. 1987. С. 261).

Колірна гама у збірці насичена й символічна: «чёрный камень», «темный ужас», «кровавая комета», «багряный плащ», «розовая влага», «светлый рай, что розовее самой розовой звезды». Тобто, окрім зелено-голубих фарб рослинного й водного простору, у збірці кольори подаються як відтінки трьох основних: чорного, сірого (до світлого і білого) і рожевого — за назвами перлів кожної частини.

Одночасно досить часто вживається ще один колір — золотий («золотые острова», «червонного золота пчелы», «золотые рыбки», «темное золото» мраморного мола). Сам поет, працюючи над збіркою, спочатку хотів її назвати «Золота магія», але до 1909 року зупинився на «Перлах». Золоте ж забарвлення і золото взагалі виступає ще з фольклорних часів маркером чарівного світу і протилежного тому, в якому живе герой, тобто це «царство смерті» (Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: Изд-во Ленинград. ун-та. 1946. С. 47). Таким чином, символіка у збірці М. Гумільова «Перли» розкриває основну ідею творів: переживання й подолання власної смерті на шляху досягнення блаженних островів, іншої Індії.

*(Тверитинова Т.И. Символика в сборнике Н.С. Гумилева «Жемчуга» / Т.И. Тверитинова // Symbol w paradygmatach kultury europejskiej. Od czasow antycznych do wspolczesnosci. Colloquia litteraria sedlcensia. — Siedlce, 2010. — S. 93–97).*

Тетяна Тверітінова

### **«Дон Жуан у Єгипті» в контексті творчості М.С. Гумільова**

Одноактна п'єса у віршах «Дон Жуан в Єгипті», яка була написана в 1912 році і побачила світло рампи вже на початку наступного року, була не тільки театральним, а й драматичним дебютом поета М.С. Гумільова. Юнацька драма «Блазень короля Батіньоля», над якою він працював у рік закінчення гімназії (1906), залишилася

незакінченою, незатребуваною і забутою. «Я боюсь, що не зумію сам знайти межу, де закінчуються досліді й починається творчість», — зізнавався поет у листі В.Я. Брюсову рік потому, у 1907 році (Гумілев Н.С. Неизданное и несобранное. Paris, 1986. С. 34). Багато хто з оточення Гумільова на той час відзначав його нелюбов до театру при дивовижній театральності його віршів. Поет і сам сприяв зміцненню цього міфу, створюючи пародійні сценки й розігруючи своєрідний антитеатр. Але за зовнішньою безтурботністю приховувався напружений пошук власних шляхів у драматургії, нових форм розкриття душі драматичного героя, сильного, мужнього й пронизливо ліричного alter ego поета.

У статті «Спадщина символізму й акмеїзм» Гумільов, розмірковуючи про попередню літературу, називає імена Шекспіра, Рабле, Віллона (Війона. — *Т.Т.*) і Готьє, творчість яких мала велике значення для естетики акмеїзму: «Шекспір показав нам внутрішній світ людини, Рабле — тіло і його радощі, мудру фізіологічність, Віллон розповів нам про життя, яке нітрохи не сумнівається в собі самому, хоча й знає все, — і Бога, і порок, і смерть, і безсмертя. Теофіль Готьє для цього життя знайшов у мистецтві гідний одяг бездоганних форм. Поєднати в собі ці чотири моменти — ось та мрія, яка об'єднує зараз людей між собою, що так сміливо назвали себе акмеїстами» (Гумілев Н.С. Наследие символизма и акмеизм. Стихи. Письма о русской поэзии. Москва: Худ. лит. 1990. С. 413). Прагнення «поєднати в собі ці чотири моменти» втілюється в драматургії Гумільова, об'єднаній типом романтичного героя — сильної особистості, людини ризику й відваги, вічного блукальця, який пізнав «і Бога, і порок, і смерть, і безсмертя».

Той факт, що Гумільов-драматург почався з «Дон Жуана в Єгипті», є не випадковим, як був не випадковим і вибір теми твору. З усіх вічних образів світової літератури Дон Жуан єдиний, хто не був запозичений, а породжений театром. Він Homo Ludens, людина, що грає, і цю її особливість усвідомив ще перший автор, іспанець Тирсо де Моліна (XVII століття). З того часу жанровою формою літературної історії Дон Жуана переважно була комедія. Лише в ХІХ столітті в О.С. Пушкіна він виступає діючою особою трагедії, а в Е.Т.А. Гофмана, Дж. Байрона, П. Меріме стане героєм епічного твору. У Гумільова це одноактна (маленька. — *Т.Т.*) комедія за типом пушкінської маленької трагедії «Кам'яний гість».

У п'єсі «Севільський бешкетник, або Кам'яний гість» Тирсо де Моліна називає Дон Жуана «галоном», тобто «героєм-коханцем», популярним ампула в іспанському театрі XVII століття. Такий герой, одержимий жагою чуттєвих насолод, не здатний ні покохати, ні оцінити чуже кохання. Тому фінал життя севільського спокусника, який утвердився в літературній традиції, видається цілком закономірним: покарання судом Божим і людським. Лише в другій половині XVIII століття в опері В.А. Моцарта вперше зазвучало інше трактування вічного образу: він, втілюючи прагнення людства до насолод, жадає радше безкінечної боротьби, ніж безкінечних перемог. Кидаючи виклик своєму століттю Просвітництва, Моцарт вперше репрезентував Дон Жуана як романтика, поета й філософа кохання. Таким він стверджується в романтичній традиції XIX століття, розростаючись альясами, асоціаціями, змінами сюжетних ходів.

Гумільов вважав донжуанську тему виграшною, що приносить авторам удачу, і, як свідчить І. Одоєвцева, ґрунтовно вивчав її історію (Одоєвцева І. На берегах Невы. Москва, 1988. С. 176–177). Для самосвідомості поета тип Дон Жуана був вельми істотний: чим більше він комплексував щодо своєї непривабливої зовнішності, тим більше йому хотілося уславитися Дон Жуаном. Звідси і хоробрість, і участь у війні, і далекі подорожі, і любовні пригоди.

Вперше у творчості поета образ Дон Жуана з'являється в збірці «Перли» (1910). Збірка Гумільова складається з трьох циклів, названих за кольорами: «Перли Чорні», «Перли Сірі», «Перли Рожеві», колористика яких символізувала рух від мороку до світла, від ночі до світанку, від смерті до відродження. Така еволюція образу Дон Жуана в контексті збірки видається нам цікавою.

У першій частині збірки серед «книжкових» героїв з різних історичних епох вперше з'являється Дон Жуан, напівміф, напівреальність, який починає усвідомлювати, наскільки ефемерне його прагнення «обдурити повільний час» у гонитві за життєвими насолодами. Розкриваючи динамічний образ невгамовного шукача пригод, Гумільов зупиняє його стрімкість на межі старості, коли герой, усвідомлюючи свою самотність «непотрібного атома», що не знає ні спорідненості, ні батьківства, який готовий прийняти заповіт Христа: «Потупить взор, посыпает пеплом темя И взятъ на грудь спасающее бремя Тяжелого железного креста!» (Гуми-

лев Н.С. Дон Жуан. Стихи. Письма о русской поэзии. Москва: Худ. лит., 1990. С. 40).

У другій частині — «Перли Сірі» — колір сутінок, перехід від ночі до ранку — у вірші «Он поклявся в строгом храме», поет, не називаючи героя на ім'я, подає мовби його передісторію: юнак перед статуєю Мадонни в храмі поклявся у вірності дамі з непохитним поглядом. Проте з часом він забув про клятву, живучи в гонитві за пригодами і любовними перемогами, поки не був убитий і не з'явився до брами раю. Клятвопорушником він себе не вважає, заперечуючи на закид Мадонни: «Я нигде не встретил дамы, Той, чьи взоры непреклонны» (Гумилев Н. Он поклялся в строгом храме... С. 120). Однак, незважаючи на щирість почуттів і прагнень у пошуках ідеалу кохання, на нього після смерті чекає пекло.

У третій частині збірки — «Перли Рожеві» — Дон Жуан не з'являється (з попередньої частини ми дізнаємося, що він «ночью был зарезан в драке» (підкреслено мною. — Т.Т.). Зате, на думку І.Г. Кравцової, виразніше звучить основна тема збірки — подорож через смерть. Як стверджує дослідниця, «складається єдиний сюжет збірки “Перли”: герої-блукальці (набір персонажів від Адама до Христа, від Каїна до Синьої Бороди) знехтували традиційним раєм і заповідями задля пошуків нового Едему. Безсмертя для них — це переживання й подолання власної смерті» (Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное... С. 34).

Відродження гумільовського Дон Жуана відбувається два роки потому в п'єсі «Дон Жуан в Єгипті», у якій поет зробив спробу вільного втручання в міф. Події відбуваються не в традиційному ХVІІ столітті, епосі «плаща і шпаги», а на початку ХХ століття («в наш час», — як коментує Гумільов), і не в Іспанії, а в Єгипті («внутренность древнего храма на берегу Нила») (Гумилев Н.С. Дон Жуан в Египте. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Ленинград, 1990. С. 39). Саме в цей час і в цьому місці з'являється з глибокої розколини між плит Дон Жуан, втікач із пекла, який подолав інфернальний простір і час і готовий до нових пригод. Про заповіт Христа, який він колись збирався прийняти, він згадує досить оригінально: «Что прав был древний шарлатан, Сказавший — знай, иди и выйдешь!» (Гумилев Н.С. Дон Жуан в Египте... С. 39). Пор.: «ищите, и найдете,.. ибо всякий ищущий находит» (Лук. 11: 9–10, 78)).

Місце дії — Єгипет — обрано Гумільовим усвідомлено: Африка приваблювала його не тільки своєю екзотикою. За поданням окультистів і спіритуалістів, в історичній тетradі рас, що несе в собі істинне світло мудрості, Африка була безпосередньою попередницею нинішнього щаблю цивілізації. Навіть більше, у сучасному світі, як уявлялося Гумільову, саме тут стираються межі життя і смерті, і жага життя давно померлого героя сприймається більш правдоподібно й переконливо, ніж застигле й розмірене життя американського комерсанта і його друга вченого-єгиптолога.

У контексті літературної традиції чітко визначились основні персонажі історії про Дон Жуана: командор і донна Анна, яка пов'язана з ним родинними узами (батько — донька, чоловік — дружина / вдова), а також слуга, співбесідник та опонент Сганарель (Лепорелло). У п'єсі Гумільова ореол шляхетного командора нівелюється: це «мистер Покэр, мильйонер, Торговец свиньями в Чикаго» (Гумилев Н.С. Дон Жуан... С. 105), самовпевнений і обмежений у своєму самовдоволенні. Він вдівець, який єдину доньку збирається видати заміж за відомого вченого. А обранець — не хто інший, як Лепорелло, який, залишившись без свого хазяїна, досягнув успіхів у навчанні в Саламанкському університеті, став професором, потім деканом, ушлавленим у Європі вченим-єгиптологом. Утім, незважаючи на шанобливість Покерів, Гумільов іронічно підкреслює псевдовченість Лепорелло, який нагадує гетевського Вагнера: він називає імена фараонів Сеті III, Псамметіха IV, Псамметіха V, існування яких вельми сумнівне.<sup>8</sup> Усвідомлення важливості свого нинішнього становища дозволяє йому міркувати про облаштування долі Дон Жуана: стати або ад'юнктом в університеті (за протекцією Лепорелло), або керманичем у саванах, щоб бути корисним Покерові й навіть зробити кар'єру.

Біографи відзначали ліричне саморозкриття автора в образі Дон Жуана з нотками «світлої іронії», про яку він розмірковував у статті «Спадщина символізму й акмеїзм». Прототипом юної американки була А.А. Ахматова, а в образі Лепорелло представлено вченого,

---

<sup>8</sup> Імена Сеті I і Сеті II трапляються в списку XIX династії фараонів (1306–1186 рр. до н.е.). Про Сеті III немає жодних відомостей. У XXVI династії (660–525 рр. до н.е.) є імена Псамметіха I, II і III без якихось наступних Псамметіха IV і V. URL: <http://ru.wikipedia.org>

ассиролога й поета В.К. Шилейка.<sup>9</sup> Побічно цей факт підтверджує й сама Ахматова, згадуючи, як Гумільов і Лозинський дражнили В.К. Шилейка «єгиптянином», поважним вченим, пропонуючи їй роль героїні (Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. Москва. 1989. С. 79).

Молода американка збирається заміж за Лепорелло суто з прагматичних міркувань: у неї багатий посаг, він — визначний вчений, якого можна зробити ідеальним чоловіком. «Сила, юність і відвага», а головне, палкість пристрасті і любовні зізнання блискучого іспанця їй незнайомі, але привабливі, тим більше, що вона «бувала на Моцарте і любовалась на Мадрид по старенькій учебной карті» (Гумилев Н.С. Дон Жуан в Египте... С. 40). Ідеться, звісно, про оперу В.А. Моцарта «Дон Жуан», у якій герой постає як поет і філософ кохання, який сприймає це почуття як основу світобудови. Моцартівське трактування й жага романтичного кохання примушують юну міс забути про все і всіх і полинути назустріч щастю з Дон Жуаном.

На тлі змішаних почуттів героїв п'єси — розгубленість Покера, беспорядність що-небудь змінити — у Лепорелло несподівано проривається зізнання останнього: «И был я счастлив, сыт и пьян, И умирать казалось рано... О как хотел бы я, декан, Опять служить у Дон Жуана!» (Гумилев Н.С. Дон Жуан в Египте... С. 43). У тому й полягає, на думку Гумільова, торжество безсмертя Дон Жуана, зухвалого й сміливого романтика, філософа й невтомного шукача ідеалу кохання, який пізнав «і Бога, і порок, і смерть, і безсмертя».

*(Тверитинова Т.И. «Дон Жуан в Египте» в контексте творчества Н.С. Гумилева / Т.И. Тверитинова // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. — 2007. — № 2. — С. 12–19).*

---

<sup>9</sup> Знайомство з істориком В.К. Шилейко належить саме до 1912 року. Відомо, що вчений звернув увагу поета на ассиро-вавилонський епос «Гільгамеш» і поет за шилейковським підрядковим перекладом написав фрагмент поеми. За тісну дружбу й співпрацю М.С. Гумільова, М.Л. Лозинського і В.К. Шилейка називали «Триумвіратом». А в 1918 році Ахматова, розлучившись із Гумільовим, вийде заміж за Шилейка. У тому ж 1918 році, вдруге звернувшись до «Гільгамеша», Гумільов перекладе поему заново, на цей раз жодного разу не звернувшись за допомогою до Шилейка. Цікаво, що фараони на ім'я Псамметіх були у ХХVІ династії, коли Єгипет входив до складу Ассирії — царини наукових інтересів В.К. Шилейка.



*Тетяна Тверітінова***«Сум'яття» Анни Ахматової****СМЯТЕНИЕ**

Было душно от жгучего света,  
А взгляды его — как лучи.  
Я только вздрогнула: этот  
Может меня приручить.  
Наклонился — он что-то скажет...  
От лица отхлынула кровь.  
Пусть камнем надгробным ляжет  
На жизни моей любовь.

Не любишь, не хочешь смотреть?  
О, как ты красив, проклятый!  
И я не могу взлететь,  
А с детства была крылатой.  
Мне очи застит туман,  
Сливаются вещи и лица,  
И только красный тюльпан,  
Тюльпан у тебя в петлице.

Как велит простая учтивость,  
Подошел ко мне, улыбнулся,  
Полуласково, полулениво  
Поцелуем руки коснулся —  
И загадочных, древних ликов  
На меня поглядели очи...  
Десять лет замираний и криков,  
Все мои бессонные ночи  
Я вложила в тихое слово  
И сказала его — напрасно.  
Отошел ты, и стало снова  
На душе и пусто и ясно.

## СУМ'ЯТТЯ

Спекотно від світла палких очей,  
Ніби проміння — погляди.  
Я здригнулася: саме цей  
Може мене приборкати.  
Схилився — він щось мені скаже...  
Від обличчя відринула кров.  
Хай могильним каменем ляже  
На життя моє ця любов.  
Не любиш, не хочеш дивитись?  
Який же ти красень, клятий!  
І я не можу злетіти,  
Хоча з дитинства крилата.  
Застилає очі туман,  
Зливаються речі і лиця.  
Тільки червоний тюльпан,  
Тюльпан у тебе в петлиці.

Наче просто чемна людина,  
Наблизився, ледь посміхнувся,  
Напівлагідно і ліниво  
Поцілунком руки торкнувся —  
Загадкових, прадавніх ликів  
Подивились на мене очі...

Десять років тамованих криків,  
Всі мої недоспані ночі  
Вклала я в одне тихе слово  
І промовила його — марно.  
Відійшов — на душі ізнову  
Стало порожньо і безмарно.

*(Переклад Н. Волкової)*

У 1913 — у першій половині 1914 рр. Анна Ахматова, яку вже тоді називали «російською Сафо», веда насичене світське життя: літературні зібрання, вечори в «Бродячому собаці», знайомства з людьми мистецтва, бурхливі романи. У цей період і відбулося її

знайомство з композитором, піаністом і музичним критиком Артуром Лур'є. Справжнє його ім'я — Наум Лур'я, але в душі того часу він взяв собі псевдонім — Артур Вінсент Лур'є (на честь Артура Шопенгауера і Вінсента Ван-Гога). Талановитий музикант, футурист, дотепний співрозмовник, гарний і гречний кавалер, він завжди вмів привертати до себе увагу. Лур'є був видатною особистістю серед музикантів-футуристів, сміливо експериментуючи з атональністю і джазовими ритмами в пошуках гармонії майбутнього. У цьому світі мистецтва й виникло їхнє зацікавлення одне одним: у нього — до її поезії, у неї — до музики. Лур'є грав для Ахматової на роялі «Орфея» Монтеверді, «Чакону» Баха, чарівна мелодія якої згодом стане знаком його таємної присутності в її віршах:

А мне в ту ночь приснился твой приезд.  
Он был во всем... И в баховской Чаконе,  
И в розах, что напрасно расцвели...

Артур Лур'є написав музику до багатьох творів Ахматової, зокрема до «Чоток», коректуру яких вона подарувала йому під час першої зустрічі. Анна Ахматова працювала над лібрето до балету Лур'є «Сніжна маска».



vse.ee/bctm

---

Артур Лур'є.  
Три романси на вірші Анни Ахматової:  
<https://cutt.ly/EYP1Krk>

А тоді, в 1910-х роках, у період їхнього роману, у віршах Ахматової образ Лур'є був пов'язаний з образом Давида, давньоєврейського царя-музиканта. Єврейство, від якого він відмовився на користь європейського, імовірно, було для Ахматової важливіше («Загадкових, прадавніх ликів / Подивились на мене очі...»).

На початку 1920-х років Артур Лур'є був комісаром Музичного відділу Наркомпросу. Пізніше він писав, що разом із Блоком «слухав музику революції» у той «фантастичний, неймовірний час». Для Ахматової бути подругою комісара, католика, футуриста, нещодав-

нього денді означало особливу власну свободу, на якій наголошували митці «срібної доби». У 1922 році Лур'є поїхав у відрядження до Берліна, потім до Парижа й більше до Росії вже не повертався. Імовірно, знаючи про це, він благав Ахматову приїхати до нього. Вона залишилася в Росії. Було ще сімнадцять листів, усних прохань із Парижа через рідних і знайомих... а потім зв'язок між ними перервався на довгі десятиліття.

Тільки в 1963 році американський громадянин Артур Лур'є наважиться написати Анні Ахматовій, сподіваючись, що зв'язок з емігрантом вже не зможе їй нашкодити: «Моя дорога Ганнусю, нещодавно ядесь прочитав, що коли д'Аннунціо й Дузе зустрілися після двадцяти років розлуки, то вони стали один перед одним на коліна й заплакали. А що я можу тобі сказати?... Написав я величезну оперу “Арап Петра Великого” і присвятив її пам'яті вівтарів і вогнищ. Це пам'ятник російській культурі, російському народу й російській історії... Тут нікому нічого не потрібно й шлях для іноземця закритий. Все це ти передбачала вже сорок років тому: «попином пахне хліб чужий».

Анна Ахматова відповіла йому згодом, але не листом, а віршами:

Я гашу те заветные свечи,  
Мой окончен волшебный вечер,—  
Палачи, самозванцы, предтечи  
И, увы, прокурорские речи,  
Все уходит — мне снишься ты —  
Доплясавший свое пред ковчегом,  
За дождем, за ветром, за снегом.  
Тень твоя над бессмертным бременем,  
Голос твой из недр темноты.  
И по имени! Как неустанно  
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»  
Говоришь мне, как прежде, «Ты!».

Де б не жив Артур Лур'є, у нього в спальні на столі завжди стояла світилина Ахматової. Переживши численні любовні захоплення, він зізнається перед смертю, що все життя шукав другу таку, поки не зрозумів: двох Ахматових не буває.

*(Тверитинова Т.И. «По волне моей памяти» / Т.И. Тверитинова // За-  
рубіжна література в школах України. — 2009. — № 5. — С. 52–56).*

Юлія Вишницька

**Велимир Хлебников як творець «нової мови»:  
аналіз словотвірної семантики**

## ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!  
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево!  
Усмей, осмей, смейки, смейки!

Вірш Велимира Хлебникова «*Заклятие смехом*» цікавий тим, що поет грається з коренем «*смех*» і з різноманітними афіксами, наповнюючи їх семантикою.

Початок руху сміху, початок процесу сміхонародження — у дієслові «*засмейтесь*». Сміх, що *розсипався, розпався, розлетівся*, як горох полем, як драже, «*ховається*» в дієслові «*рассмейтесь*». Саме це слово, що стоїть в одній низці з *розбігом*, з *розльотом*, символізує безмежний простір. Розмножений сміх овиявнюється в повторюваних «*сміхах*»: «*смеются смехами*». Тут сміх ще нейтральний. Розмах же сміху відбувається під час «*смеянства*»: «*смеянствуют*» у вірші — як «*войнствуют*», «*шаленствуют*», навіть «*блзняют*». Глобальність, епохальність, повсюдність підкреслює неологізм «*смеяльно*». У наступному рядку прислівник «*усмеяльно*» означає вже «*засіяний*» сміхом простір, як поле зернами або небо зірками.

Апогеєм «*смеходействия*» вважаємо дієслово-інтенцію «*иссмейся*», тобто *розсмійся*, вивергни сміх. «*Рассмеяльно*» підсилює асоціацію з фонтаном сміху, який обертається навсбіч. Увесь вірш побудовано на актуалізації двох першоелементів: землі (зерна сміху, поле сміху) і води (бризки сміху, фонтан). Асоціація із землею підтверджується іменником «*смеячи*», котрий входить в один ряд із сіячами, відповідно «*смеяч*» — це сіяч сміху. А саме — «*смеячи*» є певними «*начальниками смеха*», тому що «*надсмеяльные смеячи*»

ніби відкривають, розкривають верхній пласт сміху. Саме «надсмяельные» володіють великим простором: «*рассмешище*» — як торжище — велика площа сміху, якою сміх розкочується навсідч і навіть над головою. Той, що шириться, масовий сміх, який «засиває» колективне сміхове поле, — відображається в неоприслівнику «Смейево». Швидкому поширенню сміху сприяє відтінок «смівлности» в дубльованих словах.

Наступна група дієслів та іменників поповнює низку різновидів сміху: «*усмей*» викликає усмішки, усміхи; «*осмей*» — «*круглий сміх*», регіт, «*смешики*» схожі на дитячі попискування з підморгуванням (пор. «*бісики пускати*»). «Смеюнчики» чимось схожі на лоскотання: це реготання, обмежене в часі. Окрім того, «смеюнчики» продовжують «дитячу» тему, бо асоціюються з немовлятами, з малюками. «Смеяч» як сіяч сміху тягне за собою «смеяча». «Смехач» (що асоціюється з відчайдухом) — це одночасно і механічний процес «сівби», і політ. Отож сміх піднімається із землі, розсіюючись не лише землею, але й небом. Так, земні зерна сміху перетворюються на небесні зерна зірок. Земля і небо поєднуються, зливаючись у сміхові.

Семантика назви розкривається в кільцевій композиції вірша: початок і кінець його — ідентичні, що є певною «скріпкою» сміхових формул. «*Заклятие смехом*» — це процес називання на ім'я всіх діючих осіб сміходрами: «*смехачи*», «*смеячи*», «*надсмяельные*», «*смеюнчики*», «*смешики*». Назвати тут — означає «*заклясть*», тобто приручити, а можливо, навіть підкорити, адже закляття — це ствердження влади того, хто закликає. І, власне, закликач, закликач сміху, перебуває в колі, він як «*дирижер*», «*дресирувальник*», а сміх «*розсипається*» навсідч, створюючи безкінечну спіраль, котра об'єднує верх і низ в одному космічному ритуалі вірша.

#### КОГДА УМИРАЮТ...

*Когда умирают кони — дышат,  
Когда умирают травы — сохнут,  
Когда умирают солнца — они гаснут,  
Когда умирают люди — поют песни.*

Цей вірш — не про прихід, а про відхід, не про вдих, а про видих. Цей вірш можна назвати віршем «останнього подиху». Те, що було

в житті найважливішим, те й покидає останнім фізичну оболонку. Останньою виходить енергія: коли гинуть коні, у них залишається останній подих; трави сохнуть, в'януть і готуються зазеленіти наступною весною; сонця — гаснуть, у сонця є величезна енергія світла, тому під час заходу промінчики згасають й енергія втрачається. А коли люди помирають, то співають. Чому саме співають? Адже, коли вмирає близька людина, — ми плачемо. За часів язичництва, коли вмирала людина, то танцювали й співали пісні, люди раділи, тому що вважали, що людина, змінивши світ, буде щасливою на небі й звільниться від вічних страждань на землі. Але в наш час уже не так. Коли ховаємо людей — плачемо й співаємо церковні пісні, проводжаючи душі до раю.

Енергія тут пов'язується з першоелементами буття:

- «*дышат*» — повітря;
- «*сохнут*» — земля, вода;
- «*гаснут*» — вогонь.

А з яким першоелементом буття пов'язано «*пісні*»?

Стрижнями, на котрих «тримається» текст, є ключові іменники:

- коні — дихають;
- трави — сохнуть;
- сонця — гаснуть;
- люди — співають,

що віддзеркалює міфологічну модель світу, до складу якої входить анімо-анімаційна модель (тварини й рослини), антропоморфна (людина) й астральна (небесні світила). Якщо вірш тримається на цих ключових словах, то, швидше за все, вони є центрами макросвіту. Цей вірш про єдність, злиття всього в людині: людська душа може і «*дыхати*», і «*сохнути*», і «*гаснути*», і «*співати*». Тому не знайдений нами, неозначений першоелемент буття в слові «*поют*» — це, можливо, синкретичний першоелемент світобуття, що народжує життя і космос. Пісні вбирають у себе всі звуки всесвіту: дихання вітру й звуки землі, і води, і потріскування вогню.

Лексично вірш вибудовує тему «згасання», «відходу», «умирання» (чотири рази повторюється «*когда умирают*»), але семантично перемагає тема життя. Слово «*дышат*» у першому рядку імпліцитно повторюється в останньому. Пісні, що асоціюються в нас з душею, — це і є життя. Так, корінь «*дыш-*» символізує вічність, безсмертя, вселенську душу.

Там, где жили свиристели,  
 Где качались тихо ели,  
 Пролетели, улетели  
 Стая легких времирей.  
 Где шумели тихо ели,  
 Где поюны крик пропели,  
 Пролетели, улетели  
 Стая легких времирей.  
 В беспорядке диком теней,  
 Где, как морок старых дней,  
 Закружились, зазвенели  
 Стая легких времирей.  
 Стая легких времирей!  
 Ты поюнна и вабна,  
 Душу ты пьянишь, как струны,  
 В сердце входишь, как волна!  
 Ну же, звонкие поюны,  
 Славу легких времирей!

«Стая лёгких времирей» рефреном повторюється чотири рази, п'ятий раз — «славу лёгких времирей». «Времири» — птахи часу: легкі, як миті, що непомітно пролітають повз, кочують, як снігурі, з місця на місце.

Вірш тримається на трьох «стрижнях»: «звуки», «полёт» і «время». Першу групу «звуковых» символів складають лексеми з коренем «свир-», що поєднуються з образом-етносимволом «свирель», та асоціюються з чарівними звуками природи, з небесною мелодією. У вірші духовий інструмент «свирель» перетворюється на струнний, змикаючи дух і струну в образі «душа». «Свиристели» — сховок Духа, країни небесних звуків і дзвінких пісень. Велимир Хлебников називає їх «поюнами», що асоціативно зіставляються зі знавцями співу, гри: «Баюн», «ведун», «колдун» тощо. Отже, «поюны» здатні володіти таємними знаннями, тобто занурюватися в глибини часів. «Поюны» — співочі, юні, щось норавливе є в цьому «крик пропели», й одночасно щось манливе (на кшталт «сладкоголосой птицы юности»). Згодом у вірші проявляється це значення: «ты поюнна и вабна» (юна красуня, та, що співає-вабить). «Вабна» — діалектне астраханське слово, яке означає «така, що вабить» (відгомін україн-



ської «зваби»). У кінці вірша «дзвінкі поюни» — як дзвінкі струни, що прославляють час.

«Свиристели» «приховують» у собі слово «ели» — образи вічно-зелених дерев, що досягають своїми вершечками неба. Невипадково «ели» входять до складу й дієслів «руху»: «пролетели», «улетели», і «звукових» дієслів: «пропели», ніби поєднуючи простори й часи і по вертикалі, і по горизонталі й утворюючи круговерть. Можливо, «беспорядок дикий теней» є чимось на кшталт міфологічних ритуальних танців із давнім глибоким корінням. («Тени» тут підтверджують давню природу ритуального танцю, змикаючись з архетипом «Тінь»). Про глибину свідчить і дублювання темного колоративу: «морок старых дней», що переносить нас до третього ключового образу. Саме «Времирей» поєднують у собі семантику руху (а точніше — польоту) і звуку, адже дієслова «пролетіли», «проспівали», «відлетіли» мають однакові «часові» префікси «про-» і «від-», що означають закінченість дії. Про входження «времирей» в асоціативний ряд, пов'язаний із польотом, із небом, із легкістю, свідчить метафора «стая лёгкий времирей». Таким чином, «там, где жили свиристели» — небесна, надземна, духовна країна, котра притягує своїми звуками («вабна») і п'янить чарівними піснями «звонких поюнов».

*Времяши-камышы  
На озера береге,  
Где каменья временем,  
Где время каменьем.*

*На берега озере  
Времяши, камыши,  
На озера береге  
Священно шумящие.*

Вірш «Времяши-камышы» теж співвідноситься з темою часу й актуалізує міфологічний зріз образів — психологічних асоціативів: час тут пов'язано з чотирма першоелементами буття: водою, повітрям, землею, каменем. Камиші — охоронці часу і його локатори, провідники.

*Где каменья временем,  
Где время каменьем. —*

Тут дзеркальне взаємовідображення й смислова «закріпка» — улюблений поетичний засіб Велимира Хлебникова: час застиг у камені, час — кам'яний пам'ятник (згадаймо: «час збирати каміння»),

відповідно «*времяши, камыши*» — переплетіння-злиття камінців-блисківців і часу. Спостерігаємо, як одне значення накладається на інше й — народжується третій смисл.

Асоціація з водою відбувається через образ озера (семантика чистоти й глибини), із землею — через образ берега (медіативна символіка берега як посередника між минулим і майбутнім, пам'яттю і забуттям, життям і смертю), із повітрям — через імпліцитний образ вітру, котрий у тексті вірша реалізовано за допомогою звукосимволізму (звук «*иш*» створює звукообраз вітру, завдяки якому «*камыши*» — «*священно шумящие*»), із камнем — через образи «*каменьев*». Шум, гудіння часу — священний, вічний (символ Вічності — озеро, коло). Увесь вірш — коло. Усі образи поєднуються в ключовому символі «*времяши*», побудованому за словотвірною моделлю «*камыши*»: Велимир Хлебников, поєднавши два слова «*время*» й «*камыши*», створив образ «*времяшей*» як універсальний символ безкінечного руху, непорушності, вічності, глибини, безсмертя. Отже, цей вірш — ода часові.

*Жарбог! Жарбог!  
Я в тебя грезитвой мечу,  
Дола славный стаедей,  
О, взметни ты мне навстречу  
Стаю вольных жарирей.*

*Жарбог! Жарбог!  
Волю видит огнезарную  
Стаю легких жарирей,  
Дабы радугой стожарною  
Вспыхнул морок наших дней.*

П'ятий першоелемент буття «вогонь» є домінантою в семантичній структурі вірша «*Жарбог! Жарбог!*». Жарбог і всі слова з коренем «*жар-*» — прославляють вогонь, горіння як символ життя. Семантика кореня «*жар-*» реалізується в таких лексемах, як «*Жарбог*», «*жарирей*», «*стожарная*» і модифікується в слові «*огнезарная*». Імпліцитно вогонь виражено в неологізмі «*грезитва*», що словотвірно зіставляється з «*грозою*», «*бритвою*» (семантика гостроти, врізання, миттєвості), а експліцитно — із низкою дієслів «*вспыхнул*», «*взметни*», котрі асоціюються з блискавкою й громом. У давньослов'янському міфоконтексті образу «*Жарбога*» відповідає верховний бог слов'ян Перун, атрибутами якого є гроза й блискавка. Жарбога Велимир Хлебников називає ще «*Стаедеем*». Це ім'я, перегукуючись у нашій свідомості з казковим Берендеєм, означає керманіча «стай». Імовірно, Жарбог Велимира Хлебникова — це і є слов'янський Перун,

«жариреи» — блискавиці, котрі випускає бог. Цікавим є слово «грезитва»: семантичне нашарування словотвірних елементів не зовсім прозоре. Можливо, тут — поєднання слів «грёза» (тобто мрія) і «молитва» (про майбуття). Але як зіставляється це слово з «мечу»? Можливо, «я тебе прошу / за тебе молюся» й одночасно «пригрозую тобі». Але чим пригрозую? Це місце у вірші залишається для нас загадкою. «Жариреи» — діти Жарбога, яких він випускає вільними легкими «стаями» й котрі розсувають «морок» та освітлюють усе навколо, тобто вони — життєвірне начало, що розмальовує в усі кольори райдуги й творить таким чином таємне дійство (символіка чисел «сім» і «сто»). Жарбог перебуває в одному ряду з верховними богами Даждьбогом і Стрибогом й означає позитивний початок, здатний спалити морок днів (усе зло світу). «Жарири» — протилежні снігурам птахи, що несуть енергію перетворення й пробудження. У кінці вірша ми бачимо, як «жарири» озаряють землю своїм світлом-жаром і райдугою, поєднуючи небо і землю — верх і низ, божественне й земне. За Велимиром Хлебниковим, це — гармонія.

*Огнивом-сечивом высек я мир,  
И зыбку-улыбку к устам я поднес,  
И куревом-маревом дол озарил,  
И сладкую дымность о бывшем вознес.*

Вогонь як творець світу є ключовим у вірші «Огнивом-сечивом высек я мир...». Креативна природа вогню-творця овиявлюється в дієслові «высек» та іменнику «сечиво». Обидва слова мають однаковий корінь «сеч-» («сек-»), що свідчить про ідентичну семантичну модель створеного Велимиром Хлебниковим неологізма «сечиво». Окрім асоціації з дієсловом «сечь» (різкий рух + скульптурна різьба), «сечиво» проектує ще асоціативний ряд, пов'язаний із «січкою», котрий текстуально підтверджується «куревом-маревом» і розширює семантичний спектр цього образу. «Сечиво» зіставляється у вірші й з мотивом забуття, споминів, пам'яті, адже слова «зыбка-улыбка», «курево-маревом» не що інше, як образи минулого, приємних спогадів: «сладкую дымность о бывшем вознес». Вірш актуалізує не руйнівну, а життєвірну природу амбівалентного образу вогню. Підтвердженням цьому є «життєрадісний» контекст вогнедійства («улыбка»).

Поет — відкривач і творець світу (у контексті космогонії Велимира Хлебникова як Голови Землі). Народжений світ у відповідь усміхнувся «зубкой», його поцілували (благословили) на довге життя. Старий світ відспівали («курево-марево» асоціюється з кадилом).

Отже, проаналізовані вірші Велимира Хлебникова відображають індивідуально-авторську концепцію поета. У кожній поезії він виступає носієм і творцем «нової мови». Словотворчість Велимира Хлебникова — це народження нових слів, побудованих за традиційними словотвірними моделями. Але унікальність словотвірного процесу Велимира Хлебникова полягає в накладанні нетипових афіксів з використанням питомо російських коренів. Це є однією з особливостей ідіостилю російського поета.

Семантизація словотвірних елементів Велимира Хлебникова — це справді «нова мова», бо кожний афікс, кожний корінь, моделюючи нове слово, є не лише будівельним фундаментом, але й несе унікальне смислове навантаження.

*Цитати за виданням:* Хлебников В. Стихотворения и поэмы. М. : Эскимо. 2008. 352 с.

*(Вишиницкая Ю.В. Велимир Хлебников как творец «нового языка»: анализ словообразовательной семантики / Ю.В. Вишиницкая, М. Гусизаде // Русский язык, литература, культура в школе и вузе: Научно-методический журнал. — 2012. — № 2. — С. 31–36).*



vse.ee/bctl

---

Велимир Хлебников.  
Вірші. Читає Роман Якобсон:  
<https://cutt.ly/uYP11Eg>

*Joseph Rudyard Kipling*  
*Джозеф Редьярд Кіплінг*

## IF

If you can keep your head when all about you  
Are losing theirs and blaming it on you;  
If you can trust yourself when all men doubt you,  
But make allowance for their doubting too:  
If you can wait and not be tired by waiting,  
Or, being lied about, don't deal in lies,  
Or being hated don't give way to hating,  
And yet don't look too good, nor talk too wise;  
If you can dream—and not make dreams your master;  
If you can think—and not make thoughts your aim,  
If you can meet with Triumph and Disaster  
And treat those two impostors just the same:  
If you can bear to hear the truth you've spoken  
Twisted by knaves to make a trap for fools,  
Or watch the things you gave your life to, broken,  
And stoop and build 'em up with worn-out tools;  
If you can make one heap of all your winnings  
And risk it on one turn of pitch-and-toss,  
And lose, and start again at your beginnings,  
And never breathe a word about your loss:  
If you can force your heart and nerve and sinew  
To serve your turn long after they are gone,  
And so hold on when there is nothing in you  
Except the Will which says to them: "Hold on!"  
If you can talk with crowds and keep your virtue,  
Or walk with Kings—nor lose the common touch,  
If neither foes nor loving friends can hurt you,  
If all men count with you, but none too much:  
If you can fill the unforgiving minute  
With sixty seconds' worth of distance run,  
Yours is the Earth and everything that's in it,  
And—which is more—you'll be a Man, my son!

## СИНОВІ

Коли ти бережеш залізний спокій  
всупір загальній паніці й клятьбі,  
коли наперекір хулі жорстокій  
між невірів ти віриш сам собі.  
Коли ти вмієш ждати без втоми,  
обмовлений, не станеш брехуном,  
ошуканий, не піддаєшся злому  
і власним не хизуєшся добром.  
Коли тебе не порабують мрії,  
в кормигу дум твій дух себе не дасть,  
коли ти знаєш, що за лицедії —  
облуда щастя й машкара нещасть.  
Коли ти годен правди пильнувати,  
з якої вже зискують махлярі,  
розбитий витвір знову доробляти,  
хоча начиння геть уже старі.  
Коли ти можеш всі свої надбання  
поставити на кін, аби за мить  
проциндрити без жалю й дорікання —  
адже тебе поразка не страшить.  
Коли змертвілі нерви, думи, тіло  
ти можеш знову кидати у бій,  
коли триматися немає сили  
і тільки воля владно каже: стій!  
Коли в юрбі шляхетності не губиш,  
А бувши з королями — простоти,  
коли ні враг, ні друг, котрого любиш,  
нічим тобі не можуть дорікти.  
Коли ти знаєш ціну щохвилини,  
коли від неї геть усе береш,  
тоді я певен: ти еси людина  
і землю всю своєю назовеш.

(Переклад В. Стуса)

## СИНОВІ

Як вистоїш, коли всі проти тебе —  
Упали духом і тебе клянуть,  
Як всупереч усім ти віриш в себе,  
А з їх зневіри також візьмеш суть;  
Якщо чекати зможеш ти невтомно,  
Оббріханий — мовчати і пройти  
Під поглядом ненависті, притому  
Не грати цноти ані доброти;

Як зможеш мріять — в мрійництво не впасти,  
І думать — не творити думки культ,  
Якщо Тріумф, зарівно як Нещастя,  
Спримеш як дим і вітер на віку;  
Якщо стерпиш, як з правди твого слова  
Пройдисвіт ставить пастку на простих,  
Якщо впаде все, чим ти жив, і знову  
Зумієш все почати — і звести;

Якщо ти зможеш в прориві одному  
Поставить все на карту і програть,  
А потім — все спочатку, і нікому  
Про втрати навіть слова не сказать;  
Якщо ти змусиш Серце, Нерви, Жили  
Служити ще, коли уже в тобі  
Усе згоріло, вигасло — лишилась  
Одна лиш воля — встоять в боротьбі;

Як зможеш гідно річ вести з юрбою  
І з Королем не втрапиш простоти.  
Якщо усі рахуються з тобою —  
На відстані, яку відміриш ти;  
Якщо ущерть наповниш біг хвилини  
Снагою дум, енергією дій,  
Тоді весь світ тобі належить, сину,  
І більше: ти — Людина, сину мій.

*(Переклад Є. Сверстюка)*

Галина Шовкопляс

### Про містера Шерлока Холмса, джентльмена вікторіанської доби

— З кого ви писали Шерлока Холмса, містере Дойл?

— З кого, з кого... із самого себе — от із кого.

*З маловідомого інтерв'ю А.К. Дойла*

Дивні стосунки склалися у сера Артура Конана Дойла з містером Шерлоком Холмсом — ворожі, навіть ненависні, ніби й не з літературним персонажем, а з живою людиною. Сер Артур матеріально залежав від містера Холмса багато років: головний редактор журналу Стренд Мегезін платив Дойлу за кожне оповідання про Шерлока Холмса чималі гроші. Ця залежність дратувала письменника.

Шерлок Холмс серед читачів був більш популярним, ніж той, хто його створив. Дехто з читачів навіть вважав Дойла літературним агентом Шерлока Холмса. Це письменника обурювало. Одного разу сер Артур наважився і вбив ненависного вискочку з ірландським ім'ям. Тоді він написав листа своїй матінці, великій шанувальниці Шерлока Холмса: «Люба матусю, я вирішив вбити Шерлока Холмса. Він відволікає мене від більш важливих справ» ([www.sherlock-holmes.co.uk/home.htm](http://www.sherlock-holmes.co.uk/home.htm)). І сер Артур руками зловісного професора Моріарті із насолодою втопив Шерлока Холмса у Райхенбахському водоспаді: письменник із дружиною саме відпочивав у Швейцарії і відвідав Райхенбахський водоспад.

Минуло понад сто років після вбивства, але й дотепер читачі, фанатичні шанувальники Шерлока Холмса, не можуть пробачити письменнику цей злочин. У сучасному виданні з промовистою назвою «Друг читача» в матеріалі з не менш промовистою назвою «Артур Конан-Дойл: “Я вбив цю скотину!”» оглядачка з обуренням пише: «Після того, як він холоднокровно жбурнув Шерлока Холмса в Райхенбахський водоспад, його можна назвати Конан-Варвар. Не зупинило його й те, що жертва фактично витягла незнамого медика з безвісності, а також із фінансової кризи» (Окініна А. Артур Конан-Дойл «Я вбив цю скотину!». Друг читача. 28 грудня 2009 року. URL: <https://vsiknygy.net.ua/person/579>). Після скоєного злочину сер Артур Конан Дойл у захваті пише у щоденнику: «Як я до цього не



додумався раніше? У мене ніби крила вирости, мене ніби відпустили з в'язниці (в'язниці на ім'я Шерлок Холмс, най він буде тричі проклятим!) на свободу, на прекрасну свободу, де я можу робити все, що мені подобається, до чого я покликаний талантом і здібностями і в чому я обов'язково досягну успіху» ([www.sherlock-holmes.co.uk/home.htm](http://www.sherlock-holmes.co.uk/home.htm)).

Читачі ридма ридали за загиблим. Джентльмени оздобили капелюхи чорними жалібними стрічками. Леді вбралися у жалобні сукні. Королева Вікторія прозоро натякала письменнику на його надмірну жорстокість. За неперевереними чутками, королева написала Дойлу листа, у якому вмовляла письменника воскресити літературного героя. Під вікнами Артура Конана Дойла як докір за вбивство шанувальники загиблого героя спорудили картонний надгробок: «Шерлок Холмс. Народився 6 січня 1854 року — загинув 4 травня 1891 року». І, що більш серйозно, двадцять тисяч передплатників журналу «Стренд» відмовились від передплати на видання.

Десять років «без Шерлока» були для Дойла відпочинком. Аж поки загиблий не надіслав письменнику листа: «Дурень ти дурень: ти катався в кебах, у яких не їздив жодний письменник. Відни-ні їздитимеш в омнібусах» ([www.sherlock-holmes.co.uk/home.htm](http://www.sherlock-holmes.co.uk/home.htm)). Правда, згодом з'ясувалося, що листа надіслав від імені Холмса приятель і земляк Дойла, його однокурсник, журналіст і письменник Джордж Баррі, літературний батько Пітера Пена — «хлопчика, який не хотів дорослішати».

Не гнівні листи читачів, не телефонні дзвінки з погрозами про те, що незабаром автор відправиться туди, куди він відіслав свого героя, не благання матері, не прозорі натяки королеви, а безгрошів'я змусило автора воскресити літературного героя. Повернення Холмса відбулося у квітні 1894 року в оповіданні «Порожній будинок», потім була друга повість холмсіани — «Собака Баскервілів».

Смерть автора не перервала життя персонажа: жоден із літературних героїв не веде такої активної післясмертної діяльності, як Шерлок Холмс. Численні сіквели і пріквели, нескінченні екранізації, театральні вистави, наслідування та імітації на тему «Шерлок Холмс» стали звичним явищем. За числом екранізацій «Шерлок Холмс» потрапив до «Книги рекордів Гіннеса» — 210 разів. І це не фініш. Цілий грандіозний шоу-комплекс на чолі із «солодкою парочкою» — Холмсом і Ватсоном. Вже не кажу про різні клуби,

товариства, спільноти, а останнім часом — сайти, присвячені Шерлоку Холмсу, з гімнами на кшталт:

О Шерлок! Тебе воздаем мы хвалу!  
Будь славен вовеки веков,  
Любимый и мудрый бесстрашный герой  
С британских седых берегов!

(Воронова Н. Любимые герои. Шерлок Холмс. URL: [www.bibliogid.ru/heroes/lubimye.sherlockholms./htm](http://www.bibliogid.ru/heroes/lubimye.sherlockholms./htm)).

До речі, гімн у товаристві виконують стоячи.

Не пасли задніх і дослідники. Тепер ми знаємо про Холмса все: освіта, родичі (брат Майкрафт, що уособлює весь уряд Великої Британії, батько Холмса, який товаришував із Герценом, коли той жив в Англії), наукові дослідження і статті Холмса, а також брошури й задумані монографії Холмса, улюблена газета Холмса, афоризми Холмса («Це справа на дві люльки, Ватсоне!»). Усього висловів Холмса, які стали афоризмами, нарахували аж п'ятдесят два! А от відоме «Елементарно, Ватсоне!» належить не Шерлоку Холмсу, вислів вигадали згодом, у радіовиставі 30-х років минулого сторіччя.

Доклали руку до досліджень й астрологи, завдяки яким ми знаємо Холмсове походження, місце та дату народження. Отже, Шерлок Холмс народився 6 січня 1854 року в Йоркширі. Батько — Сайгер (Зайгер) Холмс, мати — Вайолет Шерринфорд. Дойл ніколи не повідомляв про дату народження свого славетного персонажа, але в одному з оповідань вказав, що Холмсу щойно виповнилося тридцять три роки. Користуючись цією вказівкою, шанувальник Шерлока Холмса, добродій на ім'я Натан Л. Бенджес замовив астрологічну довідку, з якої походять попередні відомості (Воронова Н. Любимые герои...). Варто одразу зазначити, що Холмс за походженням (він другий син у родині, після брата Майкрафта) і за освітою (закінчив Оксфордський університет) є джентльменом. Отже, до першого «д» — детектив (в «Етюдів у ясно-червоних кольорах» Холмс рекомендує себе: «Я детектив — консультант, якщо тільки ви розумієте, що це означає») можна сміливо додати друге «д» — джентльмен (Конан Дойл А. Людина з Бейкер-стріт. Повість та оповідання. Київ: Дніпро, 2001. С. 18). Відповідне походження, освіта й бездоганна поведінка свідчать про те, що маємо справу саме з джентльменом.

Холмс — різнобічно розвинена особистість. Водночас талановитий скрипаль (професійно грає на скрипці, навіть сам створює музичні п'єси), вправний боксер і фехтувальник, майстерний актор, блискучий хімік, він присвятив життя кар'єрі приватного детектива. Розслідуючи різні справи, якими забезпечують його клієнти, Холмс спирається не тільки на букву закону, але здебільшого на свої принципи, котрі зазвичай замінюють бюрократичні параграфи. Інколи Шерлок Холмс дозволяє людям, що скоїли злочин, уникнути покарання («Вбивство в Еббі Грейндж»). Холмс не є полісменом або офіцером Скотланд-Ярду. Він служить не державі з її чиновницьким апаратом, а людям, що до нього звертаються. Мета Холмса — не звіт керівництву чи підвищення по службі, а перемога у двобої зі злочинцем, реалізація себе як професіонала. Його неможливо принизити, як принижує кожен черговий префект Парижа комісар Мегре у поліцейських романах француза Жоржа Сімеона.

Самотній і незалежний мисливець Шерлок Холмс покладається тільки на себе та свою майстерність, заробляє свій хліб своєю майстерністю і не чекає від держави милості — пенсії, щоб купити малесенький будиночок на Луарі й щодня аж до самої смерті вудити рибу. На схилі років Холмс гідно усамітнився в провінції у графстві Суссекс, щоб бджолярувати й писати книгу, а додатково зламав німецьку шпигунську мережу й вкотре врятував рідне королівство.

Привабливість образу Шерлока Холмса, як на мене, на п'ятдесят відсотків полягає саме у його незалежності від людей та обставин. Холмс залежить лише від своїх принципів, а обов'язок його полягає у дотриманні цих принципів. Така позиція надає постаті легендарного детектива чарів неоромантичної самотності. Чиновник не може врятувати світ. Йому можуть наказати врятувати світ. Тоді це буде не його власне рішення, а наказ керівництва. Шерлок Холмс кілька разів рятує окремих людей і людство в цілому за власним рішенням.

Можна симпатизувати і співчувати старенькому дядечку Мегре, але захоплюватися ним аж ніяк не можна. Скільки б років не було Шерлоку Холмсу, ним завжди можна саме захоплюватися, бо нічого не чарує людей залежних так, як приклад майже абсолютної незалежності.

Подібний статус головного героя холмсіани закладає національну специфіку англійського класичного детективу, де «стрижнем, що

організує сюжетні схеми й рух подій у творі» є детектив, який служить не в поліції, а є абсолютно незалежним у своїх пошуках» (<http://webpages.charter.net/klinger/Chrotabl.htm>). Лінію незалежного детектива Шерлока Холмса продовжить у класичному англійському детективі: в Честертоні — патер Браун, а в Агати Крісті — чарівний Еркюль Пуаро й симпатична стара панна міс Марпл. Репутації Шерлока Холмса як джентльмена заважає лише атестація, надана Джоном Х. Ватсоном, доктором медицини, відставним офіцером військово-медичної служби щодо односторонності освіти та наукових інтересів Шерлока Холмса: «Шерлок Холмс — його можливості: знання літератури — жодних, знання філософії — жодних, знання астрономії — жодних, знання політики — слабкі» (Конан Дойл А. Людина з Бейкер-стріт. Повість та оповідання... С. 15). Але протягом кількох наступних сторінок повісті сам Шерлок Холмс щент розбиває звинувачення: читав Едгара Аллана По, вважає його Дюпена «примітивним типом», читав і твори Еміля Габорію, детектива Лекока з творів Еміля Габорію характеризує як «жалюгідного недотепу», знає іноземні мови. Принаймні, слово «помста» (німецькою — «Rache») зрозумів одразу: «Rache німецькою означає помста, отож не марнуйте часу на пошуки міс Рейчел» (Там само. С. 31). І це, не враховуючи витонченого знання музики — опери й всіх славетних виконавців того часу, здебільшого скрипалів (здаються Норман Неруда і Сарасате).

В оповіданні «Лєвова грива» з циклу «Архів Шерлока Холмса», у творі, написаному від імені Шерлока Холмса, Холмс пояснює свою чергову перемогу так: «Я всеїдний читач з дивовижно чіпкою до дрібниць пам'яттю» (Конан Дойл А. Архів Шерлока Холмса. Белгород : изд-во «Клуб семейного досуга», 2010. С. 243). Шерлок Холмс є втіленням усіх чеснот джентльмена вікторіанської доби, починаючи від, за словами доктора Ватсона, «майже котячої охайності» в одязі — «ви знаєте мої скромні потреби — трохи хліба й чистий комірець» — до ґрунтовних принципів джентльменства — стриманості, вишуканих манер, уміння опановувати себе і життєві ситуації, у які потрапляє, відданість незмінним звичкам, вміння зберігати спокій за будь-яких обставин (Конан Дойл А. Людина з Бейкер-Стріт. Повість та оповідання... С. 233).

Джентельменським показано ставлення Шерлока Холмса до жінок. Він визнає таланти й здібності Айрін Едлер, навіть захоплюєть-

ся нею: «І все ж одна така жінка для нього існувала, це була покійна Айрін Едлер, особа з сумнівною і не зовсім бездоганною репутацією» (Там само. С. 110). Холмс співчуває маленькій місис Сент-Клер: «Страшенно не хочу зустрічатися з нею, Ватсоне, бо поки ще нічого не можу повідомити їй про її чоловіка» (Там само. С. 206). Намагається врятувати дівчину, що закохалася в негідника: «Мені було її шкода. Я на певну мить уявив її своєю донькою» (Конан Дойл А. Архів Шерлока Холмса... С. 139).

Ключовим словом усіх циклів холмсіани є слово «Лондон», починаючи із зізнання Шерлока Холмса в одному ранньому оповіданні: «Моя пристрасть — досконало вивчати Лондон» (Конан Дойл А. Людина з Бейкер-стріт. Повість та оповідання... С. 145). Лондон вікторіанської доби постає в холмсіани як тло розслідувань Холмса й водночас — контекст епохи. Це місто дихає не тільки сивою давниною, але й прихованими пристрастями, жахливими злочинами, таємними збоченнями. Ані перше, ані друге, ані третє не стане явним, аж поки не порушить плину звичайного життя. Тоді воно буде оголошено поза законом, і почнеться довга боротьба, внаслідок якої Добро переможе. Туманними вулицями вікторіанського Лондона вештається зловісний Джек-Різник. 31 серпня 1888 року в Вайтчепелі на Бакс-Роуд-стріт було знайдено його першу жертву — 43-річну лондонську повію Мері Енн Ніколз, яка брала за свої послуги лише кілька пенсів, хронічну алкоголичку й матір п'ятьох дітей. Нічним Лондоном при світлі газових ліхтарів пересувається інша зловісна істота — експериментально створена доктором Джекілом сублімація злої половини його людської натури — містер Хайд. У 1883 році в лондонській підземці було здійснено перший теракт: вибухнула підкладена терористами бомба. До Лондона прибуває з Трансільванії таємничий і стражденний вампір граф Дракула для того, щоб згубити нещасну Мінну та востаннє зійтися у двобої з Ван Хельсінгом.

У 1889 році відбувається зустріч Дойла з Оскаром Вайльдом. На той час Вайльд пише «Портрет Доріана Грея», Дойл — «Знак чотирьох».

У нашій розвідці про Шерлока Холмса досі була відсутня рубрикація «вороги». Саме в зображенні ворогів Холмса віддзеркалилося головне дослідження літератури доби пізнього вікторіанства — експеримент над природою людини, випробування людини вірусами Зла.

У 1885 році Роберт Луїс Стівенсон видає повість «Дивний випадок із доктором Джекілом і містером Хайдом», маленький твір, якому судилося довге літературне життя. У «Докторі Джекілі й містері Хайді» Стівенсон продовжує на новому рівні почату ще романтиками тему амбівалентності людської природи: титанічна боротьба людини зі Злом всередині себе постає проблемою невиняtkової, яскравої, обраної особистості в літературі романтизму, а будь-якої людини. Шизофренічне роздвоєння людської природи (кожен має в собі добропорядного доктора Джекіла і зловісного містера Хайда) стає діагнозом сучасного людства.

Видатний англійський журналіст Абрахам (Брем) Стоукер прославився однією книгою — романом «Дракула» (1897), де поміж нагромадження всіляких готичних жахів проходить проста думка: Зло, як наприклад, вампіризм, може бути нав'язане людині ззовні.

Доїл долучився до пошуків образів ворогів в англійській літературі того часу, створюючи образи ворогів Шерлока Холмса: професора Моріарті — інтелектуала зі згубними нахилами «Наполеона кримінального світу»; полковника Морана — людини шляхетного походження, який одного дня став на злочинний шлях, «подібно до того, як дерева зростають нормально до певної висоти, а потім раптово виявляють у своєму розвитку потворне відхилення від норми» (Конан Дойл А. Голубой карбункул. Санкт-Петербург: Детская лит., Санкт-Петербургское отд. «Принтест». 1992. С. 253); колекціонера китайської порцеляни й власних злочинів барона Адельберта Грюнера з оповідання «Випадок з високоповажним клієнтом».

Варіації на тему подвійної природи людини, наявності у світі категоріального Зла, що інфікує людську природу, продовжуються і в останніх циклах холмсіани. В «Архіві Шерлока Холмса. Справа четверта» розробляється актуальна для літератури 10–20-х років ХХ століття тема вдосконалення людської природи й досягнення вічної молодості за допомогою науки. У фіналі оповідання «Випадок з людиною, що повзала навкарачки» Холмс виголошує монолог, гідний булгаковського професора Преображенського: «Той, хто бажає піднятися вище шабліни, що відведена йому долею, тільки опускається нижче. Знайдуться інші вчені, які вигадують інші засоби. Це дуже небезпечно для людства. Уявіть собі, на який смітник перетвориться наш світ» (Конан Дойл А. Архів Шерлока Холмса. Белгород: Изд-во «Клуб семейного досуга», 2010. С. 86).

Таким чином, досконалий джентльмен вікторіанської доби містер Шерлок Холмс, улюбленим заняттям якого є «поринання у старі книжки та музичні імпровізації» (Там само. С. 107), протистоїть злу й перемагає не банальних злодюжок-крадіїв, дрібних шахраїв і примітивних дурисівтів, а носіїв сублімованого Зла. «Досі моя розшукна робота обмежувалася цим світом. У міру своїх скромних сил я боровся зі злом, але кинути виклик самому прабатькові Зла було, з мого боку, мабуть, занадто великим зухвальством», — сказав Холмс у повісті «Собака Баскервілів» (Конан Дойл А. Людина з Бейкер-стріт. Повість та оповідання... С. 292). Утім, саме Холмс бореться зі Злом з великої літери, надаючи кожному читачеві «потужну позитивну енергію віри в Добро з великої літери, наповнюючи їхні душі солодким тремтінням дотику до таємниці» (Гитин В.Г. Предисловіє. Конан Дойл А. Архів Шерлока Холмса. Харків ; Белгород: изд-во «Клуб семейного досуга». 2010. С. 8).

*(Шовкопляс Г.Є. Про містера Шерлока Холмса, джентльмена вікторіанської доби/ Г.Є. Шовкопляс // Зарубіжна література в школах України. — 2011. — № 2. — С. 11–14).*

## ОРІЄНТОВНІ ПИТАННЯ ДО СЕМЕСТРОВОЇ ФОРМИ КОНТРОЛЮ

1. Особливості літератури зламу століть. Основні літературні напрями, течії, стилі епохи.
2. Натуралізм як літературний напрям: теорія і практика.
3. Натуралістичний роман Е. Золя (характеристика одного з романів за вибором: «Черевко Парижа», «Кар'єра Ругонів»).
4. Поетична революція кінця ХІХ — початку ХХ століття.
5. Ш. Бодлер як провісник символізму.
6. Ідіостильові маркери творів П. Верлена.
7. Програма символізму в поезії С. Малларме.
8. Теорія осяяння в поезії А. Рембо.
9. Новаторство В. Вітмена.
10. Нова європейська драма: Г. Ібсен, Б. Шоу, А. Стріндберг, А. Чехов, М. Метерлінк, Г. Гауптман.
11. Неоромантизм в англійській літературі: Р. Стівенсон, Р. Кіплінг, А. Конан Дойл.
12. Естетизм О. Вайльда: роман «Портрет Доріана Грея».
13. Розмаїття творчого доробку неоромантика Джека Лондона.
14. Тема мистецтва в новелістиці Т. Манна.
15. Неоромантизм у творчості Кнута Гамсуна: роман «Голод» (або «Пан»).
16. Модернізм та декаданс: особливості, основні риси, літературні течії.
17. Авангардизм у світовій літературі. Поетична реформа Гійома Аполлінера.
18. Неоромантизм та етнофілогізм драматургії Г. Гауптмана.
19. Література Скандинавії межі ХІХ–ХХ століть: соціально-політичне підґрунтя, національні особливості розвитку.
20. «Театр мовчання», символістська драма М. Метерлінка.
21. Драма ідей Г. Ібсена («Ляльковий дім»).
22. Драма-дискусія Б. Шоу («Пігмаліон»).
23. «Срібна доба» російської поезії. Філософсько-естетичні концепції російського символізму.
24. Ідіостильові варіанти акмеїзму.
25. Особливості російського футуризму й імажинізму.



## СПИСОК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ, РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ

1. Аполлінер Г. «Міст Мірабо», «Рейнські вірші», «Лорелея», збірка «Алкоголі. Вірші 1889–1913».
2. Блок О. Поезії.
3. Бодлер Ш. «Альбатрос», «Відповідності», «Гімн красі», «Людина і море», «Moesta et errabunda», «Confiteor», «Запрошення до подорожі».
4. Вайльд О. «Занепад мистецтва брехні», «Портрет Доріана Грея».
5. Верлен П. «Сентиментальна прогулянка», «Півголосом», «Осіньна пісня», «Так тихо серце плаче», «Поетичне мистецтво», «Тихе небо понад дахом».
6. Вітмен В. «Листя трави».
7. Гамсун Кнут. «Пан», «Голод».
8. Гауптман Г. «Затоплений дзвін».
9. Гонкур Е. та Гонкур Ж. «Жерміні Ласерте».
10. Джеймс Г. «Дезі Міллер».
11. Дойл А.К. «Оповідання про Шерлока Холмса».
12. Золя Е. «Експериментальний роман», «Кар'єра Руґонів», «Череве Парижа».
13. Ібсен Г. «Пер Гюнт», «Ляльковий дім».
14. Кіплінг Р. «Книга джунглів».
15. Лондон Д. «Мартін Іден», «Білий клик».
16. Малларме С. «Дар поезії», «Блакить», «Надгробок Едгара По», «Лебідь», «На йменні Пафос я заквив свої книжки...».
17. Манн Т. «Смерть у Венеції», «Тоніо Крегер», «Маріо і чарівник».
18. Метерлінк М. «Сліпці», «Синій птах».
19. Рембо А. «Відчуття», «Моя циганерія», «П'яний корабель», «Голосівки».
20. Стівенсон. Р.Л. «Острів скарбів».
21. Стріндберг А. «Фрекен Жулі», «Батько».
22. Чехов А.П. «Чайка».
23. Шоу Б. «Квінтесенція ібсенізму», «Пігмаліон».

## РЕКОМЕНДОВАНА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

### Основна

1. Волощук Є.В. Доба «ізмів»: модернізм та авангардизм у західноєвропейській літературі першої половини ХХ століття / Є.В. Волощук. — К. : Академперіодика, 2014. — 320 с.
2. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д.В. Затонский. — М. : Эпицентр — Харьков : Фолио, 2000. — 259 с.
3. Кеба О.В. Модернізм у зарубіжній поезії другої половини ХІХ — ХХ ст. : навч. посіб. / О.В. Кеба, П.Л. Шулик. — Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2011. — 207 с.
4. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини ХІХ — поч. ХХ ст. / О.М. Ніколенко // Тема. — 2005. — № 3–4.
5. Павличко С. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті / С. Павличко. — Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 559 с.
6. Шалагінов Б.Б. Зарубіжна література: Від античності до ХІХ ст. / Борис Борисович Шалагінов. — К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2013. — 368 с.
7. American Literature from the 1850s to 1945 [Електронний ресурс] / Edited by Adam Augustyn. — Режим доступу : <https://cutt.ly/pYPJntB>

### Додаткова

1. Вірченко Т. The Jay's Wing by Ivan Franko: imaginary drama dialogue [Електронний ресурс] / Т. Вірченко, Р. Козлов // Propósitos y Representaciones. — 2021. — Vol. 9, SPE(1). — Режим доступу : <https://cutt.ly/7YPOBpS>

2. Гальчук О.В. Міфопоетика як модус метатексту англійсько-го неоромантизму / О.В. Гальчук // Мова і культура. — К., 2016. — Вип. 18. — Т. V (180). — С. 12–18.

3. Кобзей Н. Натуралізм як генетико-типологічна проблема / Н. Кобзей // Мандрівець : всеукраїнський науковий журнал гуманітарних студій. — 2009. — № 6(84). — С. 62–67.

4. Ковбасенко Ю. Стратегії десакралізації імперських міфів засобами художньої літератури [Електронний ресурс] / Ю. Ковбасенко, Д. Філоненко // Деміфологізація історії та творення міфів в українській науці та публічному просторі : колективна монографія. — Режим доступу : <https://cutt.ly/gYPOZEZ>

5. Ковбасенко Ю. Репрезентація українсько-єврейських відносин у творах Шолом-Алейхема та Б. Грінченка [Електронний ресурс] / Ю. Ковбасенко, Ф. Левітас, О. Салата // Український історичний журнал. — 2020. — № 4. — С. 77. — Режим доступу : <https://cutt.ly/sYPOHQm>

6. Ковбасенко Ю.І. Адам Міцкевич, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко: візія національної ідентичності, місце в літературному каноні // Тека Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych Lublin, 2019. — С. 33–52.

7. Косило Н. Поетика натуралізму в дискурсі світового та національних літературних процесів / Н. Косило // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : збірник наукових праць. — Ужгород : Вид-во Ужгород. ун-ту, 2011. — Вип. 16. — С. 166–170.

8. Наливайко Д.С. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії / Д.С. Наливайко // Слово і час. — 1998. — № 7.

9. Поліщук Я. Письменник у культурному дискурсі раннього модернізму / Я. Поліщук // Українське слово і сучасність : науково-методичний журнал. — 2015. — № 1(5). — С. 29–32.

10. Соколова В. Коло та лабіринт як хронотопні параметри ранньої драматургії М. Метерлінка / В. Соколова // Волинь філологічна: текст і контекст : збірник наукових праць. — 2015. — Вип. 20 : Аналіз та інтерпретація тексту. — С. 263–273.

11. Стріха М. Кіплінг реальний і вигаданий / М. Стріха // *Все-світ*. — 1989. — № 5. — С. 81–86.

12. Ткачук О. Україна в ранній критиці, епістолярії та мемуаристиці Джозефа Конрада / О. Ткачук // *Київські полоністичні студії : наукове видання*. — К. : Вид-во Київського ун-ту, 2015. — Т. 26. — С. 481–489.

13. Чистяк Д.О. Функціонування міфопоетичної картини світу в ранній драматургії М. Метерлінка / Д.О. Чистяк // *Літературознавчі студії : збірник наукових праць*. — К., 2013. — Вип. 40. — Ч. 2. — С. 325–333.

14. Шахова К.О. Романтизм — реалізм — натуралізм / К.О. Шахова // *Літературознавчі студії : збірник наукових праць*. — К., 2004. — Вип. 7. — С. 341–347.

15. Bracki A. Cieleśność jako element obrazowania człowieka w „Eksycytarzu” Józefa Wereszczyńskiego [w:] „Problemy współczesnej humanistyki”, tom III „Ciało w literaturze i kulturze”, Gdańsk — Kijów 2017.

16. Halchuk O. Poetic Parameters of the Polylogue of Ukrainian Lyrics of Late Modernism With the Antique Heritage / O. Halchuk // *National Literatures and the Process of Cultural Globalization*. — 2014. — Vol. II. Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature. — P. 317–330.

17. Halchuk O. Apple Blossoms and The Apple Tree: Two Perspectives Typological and Ideological Similarities in Short Stories by Mykhailo Kotsiubynskyi and John Galsworthy // *Respectus Philologicus*. — 2020. — Vol. 38(43), pp.150–162 // URL : <https://cutt.ly/EYP2dRD>

18. Halchuk O.V. “Love — death — beauty” in the double coded by John Galsworthy (on the novella *The Apple Tree*). *Science and Education a New Dimension. Philology* — 2020. — VIII(64) // URL : <https://cutt.ly/kYPLuoG>

19. Halchuk O., Shvets A. James Joyce’s *Dubliners* and Nataliia Kobrynska’s *Galicians*: Concurrences, Mirrorings and Differences // *Life Writing*. — c. 1–18 // URL : <https://cutt.ly/vYP2z2Z>

20. Harvey D. Paris, capital of modernity. — 2003. — P. 372 // URL : <https://cutt.ly WR3S4ZE>

21. Rusnak I. Artystyczna historiozofia Hałyny Żurby (na materiale prozy epoki międzywojennej) // *Wspólnota wyobrażona: Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1944/1945* / Pod redakcja Grazyny Borkowskiej, Iwony

Boruszkowskiej i Katarzyny Nadaney-Sokolowskiej. — Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2017. — S. 127–139.

22. Vaskiv M., Anisimova L. Cultural Self-identification in Terms of Bilingualism by Chingiz Aitmatov. Journal of History Culture and Art Research (Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi). — 2020. — Vol. 9. No. 4. P. 276–285 // URL : <https://cutt.ly/HYP2LDV>

23. Zhygun S. Social Change and Images of Children in 1920s–1930s Ukrainian Women’s Literature // Sociocultural Dimensions of Childhood. Sofia: Prof. Marin Drinov Publishing House of Bulgarian Academy of Sciences. — 2020. — S. 56–78.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ГЛОСАРІЙ

**Аболіціоністська література** (латин. *abolition* — усунення, відміна) — література 30–60-х років ХІХ століття у США, пов'язана із суспільно-політичним рухом за визволення негрів від рабства.

Представники: Г. Лонгфелло, Г. Торо, Р. Емерсон, Г. Бічер-Стоу, В. Вітмен.

**Авангардизм** — (фр. *avant-garde* — передовий загін) — пізній модернізм, який виник у другому десятилітті ХХ століття і виявив себе переважно в поезії та драматургії.

Течії авангардизму: експресіонізм, футуризм, сюрреалізм.

**Автобіографічний роман** — роман, в якому головним персонажем виступає сам автор, а події, вміщені у фабулі, — достеменні з його життя.

**Акмеїзм** — (грец. *ακμή* — вищий щабель будь-чого, розквіт, зрілість, вершина, вістря) — одна з модерністських течій у російській поезії 1910-х рр., яка сформувалась на противагу символізму.

Естетичні маніфести — статті «Спадщина символізму та акмеїзм» М.С. Гумільова, «Деякі течії в сучасній російській поезії» С.М. Городецького.

Представники: М.С. Гумільов, С.М. Городецький, А. Ахматова, О. Мандельштам, які об'єднались в групу «Цех поетів».

**Балада** (італ. *ballare* — танцювати) — невеликий сюжетний вірш, в основу якого здебільшого покладено якийсь незвичайний випадок. Багато балад пов'язано з історичними подіями, фантастичними, таємничими випадками.

**Біографічний роман** — роман, у центрі опису якого життя певної історичної особи — вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо. У творі поєднуються документалізм та художня вигадка.

**Бестселер** (англ. *bestseller*; *best* — найкращий, *sell* — продавати) — книга, що видається великим тиражем з урахуванням читацького попиту чи комерційної зацікавленості, здебільшого зумовлених «модою».

**Вінок сонетів** — архітектонічна форма поетичного твору. Цикл сонетів, який, зазвичай, складається з п'ятнадцяти віршів. Перший рядок 2-го сонету збігається з останнім рядком 1-го сонету, перший рядок 3-го — з останнім рядком 2-го і т.д. 14-й сонет закінчується першим рядком 1-го сонету (начебто 1-й сонет починається останнім рядком 14-го сонету). 15-й сонет (магістрал, мадригал) складається з перших рядків попередніх чотирнадцяти сонетів. Таким чином, «закільцьовується» весь ланцюжок.

Вінки сонетів писали: В. Іванов, В. Брюсов, М. Волошин, К. Бальмонт.

**Верлібр** (фр. *vers libre* — вільний вірш) — вірш, у якому довільна кількість наголошених і ненаголошених складів. За основу покладено синтаксичну організацію, що визначає однорідну інтонацію, в якій вимовляють кожен із віршованих рядків — фраз вільного вірша.

Верлібром писали: В. Вітмен, А. Рембо, Ж. Лафорг, поети «срібної доби» — К. Бальмонт і В. Брюсов, Г. Аполлінер.

**Вічні образи** — літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів та зображеної в них історичної доби, містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття. Наприклад: Гамлет, Дон Жуан, Дон Кіхот, Прометей.

**Вічні теми** — літературні теми загальнолюдських цінностей, перейняті пошуками смислу життя та першосутності, ролі особистості в контексті всесвіту.

**Готичний роман** (чорний роман, роман жахів) — роман, у якому зображено незвичайні ситуації, жахи пекла, страхітлива жорстокість, великі таємниці, що перетворюють людину на іграшку надприродних сил.

**Гумор** (латин. *humor* — волога, рідина) — різновид комічного, відображення смішного в життєвих явищах і людських характерах, доброзичливий сміх.

**Декаданс** (фр. *decadence* — занепад) — специфічний умонастрій кінця XIX ст., узагальнена назва кризового світосприйняття, яке виявляється в літературі, мистецтві, культурі. Основні мотиви — відчай, песимізм, розчарування. У літературі декаданс зазвичай ґрунтується на поєднанні різних напрямів, течій, стилів: романтизму і натуралізму, фантастики, містики, ірраціоналізму.

**Драма** (грец. *δρᾶμα* — діяння, дія) — літературний жанр, якому притаманні: наявність конфлікту (як зовнішнього, так і внутрішнього), діалогічність, прив'язка до конкретного часу і простору, звернення до проблем приватного життя людини і соціальних питань у цілому, аналіз емоційно-психологічних реакцій людини в різних обставинах життя та відображення цих реакцій у формі слів і дій. Драма як рід літератури поділяється на такі жанри: трагедія, комедія, власне драма, водевіль, мелодрама, трагікомедія. Драма призначена для постановки на сцені.

**Детективний роман** (кримінальний роман) — різновид пригодницького роману, якому притаманні пошуки та встановлення справжнього злочинця.

**Екзотика** (грец. *εξωτικός* — чужий, іноземний) — незвичайні для мистецтва та літератури культурні явища, які на тлі традиції вражають особливими «нетиповими» ознаками. Слова та вирази, вживані в художній літературі на позначення своєрідних, неперекладних понять та реалій інших народів, називаються **екзотизмами**.

**Епопея** (грец. *ἐποποιΐα*; *ἔπος* — слово, оповідь, *ποιέω* — «творити»).

1. У Стародавній Греції — героїчний епос у вигляді великих циклів народних сказань, пісень і легенд, які розповідали про найвизначніші історичні події, легендарних та історичних осіб.

2. З XVIII століття — великі та складні епічні твори (романи, цикли романів), у яких змальовано епохальні події, важливі для історії народу.

**Епос** (грец. *ἔπος* — слово, оповідь) — рід літератури (поряд із лірикою і драмою), героїчна оповідь про минуле, що містить цілісну картину народного життя і представляє в гармонійній єдності світ героїв-богатирів. Оповідь ведеться від автора — реального чи вигаданого наратора, спостерігача, учасника або героя події.



Розрізняють такі епічні жанри: казка, байка, епопея, оповідання, новела, повість, роман, нарис, художні мемуари.

**Есей** (фр. *essai* — спроба, нарис, начерк) — невеликий за обсягом прозовий твір, що має довільну композицію і відображає індивідуальні думки та враження щодо конкретного питання, не претендує на вичерпне та визначальне трактування теми.

**Жанр літературний** (фр. *genre* — рід, вид) — вид літературного твору, що визначається для кожного роду літератури відповідно до усталеної класифікації літературних творів за різними типами їхньої структури. Епос, лірика і драма мають низку підпорядкованих їм жанрів. Окрему групу ліро-епічних жанрів складають поема, балада, ода тощо. Для кожного літературного періоду характерні певні жанри. Літературі межі ХІХ–ХХ століть властиве розмаїття жанрів ліричних та ліро-епічних (сонет, балада, елегія, епіграма, ліричні вірші, поема), епічних (роман, повість, нарис, новела, художні мемуари), драматичних, що репрезентували нову європейську драматургію (новаторство А. Чехова, Г. Ібсена, А. Стріндберга, «театр мовчання» М. Метерлінка).

**Іронія** (грец. *εἰρωνεία* — лукавство, удавання) — засіб гумору, заснований на називанні супротивного, коли про щось ідеться ніби в позитивному плані, але прихований підтекст свідчить про протилежне. Іронія може передавати різні відтінки сміху: жартівливий, зневажливий, осудливий, глузливий, саркастичний тощо. У романтичному творі іронія виконує різноманітні функції: з одного боку, вона є вираженням звільнення людського духу, здобуття внутрішньої свободи, а з іншого — допомагає герою тверезо оцінити недосконалий світ, побачити його й себе без прикрас.

**Імажинізм** (латин. *imago* — образ) — літературно-мистецька течія, яка виникла в Росії в 1919 р. Термін був запозичений у лондонської поетичної групи імажиністів, на чолі якої були Е. Паунд та В. Льюїс. Російські імажиністи (В. Шершеневич, С. Єсенін, А. Марієнгоф та ін.) були близькі до футуристів.

Основні принципи імажинізму: найголовніше — «образ як такий»; поетична творчість є процес розвитку мови через метафору; епітет є сумою метафор, порівнянь і протистояння

будь-якого предмету; поетичний зміст є еволюцією образу та епітету як найпримітивнішого образу; вірш має репрезентувати «каталог образів» і однаково читатися з початку і до кінця.

**Імпресіонізм** (фр. *impressionisme* від *impression* — враження) — літературно-мистецька течія, яка виникла у Франції в 60-х рр. XIX століття і остаточно сформувалася на початку 20-х рр. XX століття. Імпресіонізму була властива відсутність чітко заданої форми і прагнення передати предмет в уривчастих, фіксуєжких кожне враження штрихах, які при огляді цілого виявляли свою єдність і зв'язок. Засновниками імпресіонізму в літературі й критиці були брати Ж. і Е. Гонкури («Щоденники»). Представники: П. Верлен, Гі де Мопассан, І. Анненський, К. Бальмонт.

**Інтуїтивізм** (від латин. *intuitio* — уява, споглядання) — літературний напрям, що абсолютизує інтуїцію як момент безпосереднього осягання світу завдяки творчій фантазії, яка сприяє його естетичному сприйняттю та оцінці. Основоположник інтуїтивізму А. Бергсон розумів інтуїцію як «безпосереднє прозріння», де «акт пізнання збігається з актом, що породжує нову дійсність у свідомості людини». Ідеї Бергсона були втілені у творчості О. Блока, Гійома Аполлінера, Р. М. Рільке.

**Історичний роман** — роман, який побудований на історичному сюжеті та відтворює в художній формі певну епоху, певний період історії.

**Літературна традиція** — творче використання новими поколіннями письменників художнього досвіду та ідейно-естетичних надбань і творчих досягнень минулих літературних епох, художніх напрямів, жанрів.

**Контраст** (фр. *contraste* — протилежність) — різко окреслена протилежність у властивостях предметів чи явищ, рисах характеру тощо. Через контрасти митці показували протиборство різних начал у світі, внутрішні конфлікти особистості, несумісність високих ідеалів із буденною дійсністю і недосконалістю людства.

**Лірика** (грец. *λυρικός* — лірний; твір, що виконується під акомпанемент ліри) — один із трьох родів художньої літератури, поряд з епосом і драмою, характерними ознаками якого є

ритмічна мова, організована в короткі рядки, найчастіше римовані; зосередженість на розкритті внутрішнього світу людини, відтворенні емоційного і душевного відгуку автора на життя; використання специфічних засобів художньої виразності, які формують особливу інтимну атмосферу.

Ліричний твір, як правило, не має фабули, обсяг його невеликий, здебільшого складається у віршованій формі. За основним змістом лірика умовно поділяється на такі види: громадянська, філософська, інтимна, пейзажна тощо.

Ліричні жанри — це пісня, сонет, елегія, епіграма. Окрему групу ліро-епічних жанрів становлять поема, балада, ода тощо.

**Лірика медитативна** (латин. *meditatio* — роздум) — різновид ліричної поезії, в якій автор розмірковує над проблемами людського буття, здебільшого схиляючись до філософських узагальнень, виявляючи у них свою свідомість. Основними опозиціями медитативної лірики є такі поняття, як «людина — суспільство», «людина — людина», «людина — особистість», колізії морального характеру. Вона часто виступає як «контекст долі поета», її художньою настановою є аналіз душі, внутрішнього світу людини у співвідносності з довкіллям. Тому в медитативних віршах переважають роздуми, спрямовані вглиб осмислюваного явища. Поети сприймають час як категорію духовну, історію душі. Медитація особливо близька поетам-романтикам, символістам початку ХХ століття. У сюжетному аспекті це — потік свідомості, який спрямовується прагненням розібратися у собі, людях, якомусь життєвому явищі, може виявлятися у формі своєрідних психологічних етюдів з містким фіналом. Медитативна поезія часто репрезентує елегійні роздуми чи своєрідні пейзажні замальовки, що утворюють паралель із внутрішнім життям людини.

**Ліричний відступ** — прийом у ліро-епічному творі, коли автор безпосередньо висловлює свої міркування щодо композиції чи сюжетних ліній твору, вчинків або характеру героїв, певних явищ, що асоціюються із зображуваними подіями тощо. Ліричні відступи наявні також в епічних творах.

**Ліричний герой** — художній образ героя, чії почуття, думки та переживання відображені в ліричному творі. Він не завж-

ди ідентичний образу автора, хоча й виражає його особисті переживання, пов'язані з певними подіями його життя, з його ставленням до природи, суспільного життя, людей. Своєрідність світосприйняття поета, його інтереси, особливості характеру відповідно відображені у формі та стилі його творів. Іноді розрізняють поняття «ліричний герой» і «ліричне “Я” поета».

**Літературний напрям** — сукупність літературних (ідейно-художніх) тенденцій, усталених у низці визначних, епохальних творів, що з'явилися приблизно водночас. Літературні напрями визначають такі важливі чинники: світоглядні підвалини, поетика, спільність мотивів, тем, образів. У межах одного літературного напрямку можуть співіснувати кілька його різновидів-течій, які при загальній ідейно-художній єдності розрізняються специфічними рисами (погляди й підходи митців до мистецтва, теми й мотиви, стильові тенденції, жанри тощо). Зазвичай виокремлюють такі літературні напрями: класицизм, сентименталізм, натуралізм, романтизм, реалізм, символізм.

**Літературна течія** — це група письменників, які пов'язані спільністю ідеологічних і художніх принципів у межах одного напрямку або мистецького руху. Модернізм межі XIX–XX ст. включає в себе такі течії, як імпресіонізм, акмеїзм, футуризм, експресіонізм, імажинізм, сюрреалізм, екзистенціалізм тощо.

**Літературна традиція** — творче використання новими поколіннями письменників художнього досвіду, ідейно-естетичних надбань і творчих досягнень минулих літературних епох, художніх напрямів, жанрів.

**Меніппея** — «Меніппова сатира» — епічний жанр, важливою особливістю якого є органічне поєднання вільної фантастики, символіки й, іноді, містико-релігійного елемента з відвертим натуралізмом. Людина ідеї стикається з граничним вираженням світового зла, нищості, розбещеності. У меніппеї вперше з'являється зображення незвичних морально-психологічних станів людини — божевілля («маніакальна тематика»), роздвоєння особистості, необмежене мрійництво, незвичайні сни, пристрасті, самогубства тощо.

**Міфологізм** — спосіб поетичної реалізації міфу у творах оригінальної літератури. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці у першозразку й залежить від культури, епохи, задуму письменника, жанру. Завдяки міфу людина у творах романтиків постає у філософському, культурному та історичному аспектах.

**Міфологія** (грец. *μυθολογία* від *μῦθος* — переказ, сказання і *λόγος* — слово, оповідь) — особлива форма людської свідомості, спосіб збереження традицій в мінливій дійсності; основний метод обцинно-родового мислення. Міф — це сукупність уявлень про світ, яка сприймається носієм міфологічної свідомості за дійсне знання, що не підлягає сумніву. Слово «міфологія» може використовуватись у двох значеннях: як наука, що вивчає міфи, і як сукупність міфів.

**Модернізм** (фр. *moderne* — новітній, сучасний) — загальна назва нових літературно-мистецьких течій ХХ ст. нереалістичного спрямування, що виникли як заперечення традиційних форм та естетики минулого. Розрізняють модернізм ранній (кінець ХІХ ст., включає імпресіонізм, неоромантизм, символізм) і зрілий (10–20-ті рр. ХХ ст., включає сюрреалізм, імажинізм, акмеїзм, футуризм, експресіонізм).

Загальні риси модернізму: увага до внутрішнього світу особистості, проголошення самоцінності людини та мистецтва, прагнення до роз'єднання часу та простору, осмислення загальних тенденцій духовного буття.

**«Мистецтво для мистецтва»** — «чисте мистецтво» — назва ряду естетичних концепцій, суть яких полягала в ствердженні незалежності художньої творчості від політики та суспільних проблем. У ХІХ столітті теорія «чистого мистецтва» сформувалася як реакція на утилітаризм доби Просвітництва, позитивізм у філософії і реалізм в мистецтві. Представники «чистого мистецтва», спираючись на романтичні гасла про суб'єктивну природу творчості й незалежність митця, виступали на захист вічних норм краси, відсторонюючись від актуальних проблем сучасного життя. Характерне явище — школа «парнасців» у Франції на чолі з Т. Готьє (передмова до роману «Мадемуазель де Мопен»), які прагнули до досконалої форми, виразної

пластики словесного зображення задля художнього ефекту, що досягалося підкресленим ігноруванням суспільних проблем. Представники: А. Фет, А. Майков, Ш. Леконт де Ліль, О. де Вільє де Ліль-Адан, Ж.-М. де Ередіа, О. Вайльд.

**Науково-фантастичний роман** — роман, в якому дія відбувається в майбутньому щодо часу його написання, тобто якому властиві прогностичні функції.

**Нарис** — оповідний художньо-публіцистичний твір, у якому зображено дійсні факти, події і конкретних людей.

**Натуралізм** (фр. *naturalisme* від латин. *naturalis* — природний) — пізня стадія розвитку реалізму (або позитивізму) в літературі кінця XIX — початку XX століття. Письменники-натуралісти у своїх творах спиралися на ретельне дослідження побуту, умов праці своїх героїв, клінічних звітів, медичних досліджень. Детермінізм у них переважно переходив у фаталізм і песимізм. Герої натуралістичних творів — здебільшого жертви поганої спадковості, неспроможні пристосуватися до соціально-економічних реалій.

Представники: брати Ж. і Е. Гонкури, Е. Золя, А. Доде, Гі де Мопассан, Г. Гауптман, А. Стріндберг.

**Неоромантизм** — літературно-мистецька течія межі XIX–XX століть, яка виникла як реакція на реалізм і натуралізм другої половини XIX століття. Неоромантизм може сприйматися як відродження літературних настроїв першої половини XIX століття доби романтизму. На формування неоромантизму вплинула філософія А. Шопенгауера і Ф. Ніцше. При культурі непересічної сильної особистості герої неоромантизму — звичайні люди, які прагнуть прожити гідне, сповнене активної діяльності життя.

Представники: Д. Конрад, Е.Л. Войнич, Джек Лондон, А.К. Дойл, К. Гамсун, Р. Кіплінг, Е. Ростан, О. Купрін.

**Новела** (італ. *novella*, від латин. *novellus* — новітній) — невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом, сконденсованою та яскраво вимальованою дією. Новелі властиві лаконізм, яскравість і влучність художніх засобів.

**Образ-тип** (грец. *τυπος* — відбиток, форма, взірець) — образ-персонаж, який концентрує в собі риси характеру, спосіб мислення, світоглядні орієнтації певної групи людей або нації, залишаючись яскраво індивідуальним і неповторним.

**Оповідання** — невеликий прозовий твір, сюжет якого заснований на певному (іноді кількох) епізоді з життя одного або кількох персонажів.

**Паралелізм** (грец. *παράλληλισμος* — той, що рухається поряд) — порівняння у формі зіставлення. Паралелізм широко використовується в усній народній творчості та літературі. На відміну від порівняння, паралелізм виконує композиційну функцію, пов'язує певні мотиви чи елементи стилю в художньому творі.

**Повість** — епічний прозовий твір, який характеризується однопілляним сюжетом, а за широтою охоплення життєвих явищ і глибиною їхнього розкриття посідає проміжне місце між романом та оповіданням.

**Пригодницький роман** — роман, сюжет якого насичений незвичайними подіями й характеризується потужною динамікою розгортання.

**Психологізм** — художнє зображення внутрішнього світу персонажів, їхніх думок, емоцій, бажань, розкриття складності та суперечливості духовних процесів, свідомого та підсвідомого, яскраво індивідуального та неповторного.

**Психологічний роман** — роман, в якому основна увага приділяється внутрішнім переживанням особистості, духовній еволюції, рефлексіям героя, які зумовлюють його вчинки та поведінку.

**«Потік свідомості»** (англ. *Stream of consciousness*) — художній прийом і тип оповіді в літературі ХХ століття, характерними ознаками якого є: зосередження на ментальному житті персонажа, його роздуми, міркування, переживання, внутрішні монологи, відсутність складного сюжету. Головна мета автора — показати читачеві хід думок персонажа, його граничну відвертість. Використання «потіку свідомості» часто супроводжується всілякими порушеннями синтаксису, пунктуації тощо. Представники: М. Пруст («У пошуках утраченого часу»), Дж. Джойс («Улісс»).

**Поезія** (грец. *Ποίσις* — творчість, створення) — особливий спосіб організації мови; словесна художня творчість, переважно віршована. Характерними ознаками поезії є наявність віршованих рядків, ритм і рима. Часто слово «поезія» використовується метафорично, означаючи витонченість переказу або красу зображуваного.

**Реалізм** (латин. *realis* — дійсний, речовий) — літературно-мистецький напрям, який полягає у всебічному відображенні взаємин людини і середовища, у впливі соціально-історичного чинника на формування особистості.

**Роман** — великий за обсягом епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, що розвиваються протягом тривалого перебігу часу, глибоко розкривається історія формування характерів великої кількості персонажів.

**Романтизм** (фр. *romantisme* — позначає щось таємне, дивне, неральне) — літературно-мистецький напрям, якому притаманні інтуїтивно-почуттєве світосприйняття, увага до внутрішнього світу людини, неприйняття буденності, звеличення «життя духу», конфлікт мрії та дійсності, захоплення несвідомим, ірреальним, містичним, фантастичним, звернення до фольклору та національної міфології. Романтизм виник і почав активно розвиватися в останнє десятиліття ХVІІІ — у першій третині ХІХ століття в країнах Європи, а пізніше в США. Романтичні тенденції простежуються у творах багатьох письменників-реалістів ХІХ століття. Поетиці романтизму властиві різноманітні контрасти, багатство символіки, звернення до фольклору та міфології, романтична іронія.

**Романтичний герой** — образ, в якому втілено ідеї романтиків про величезні можливості людського духу в пізнанні світу. Романтичний герой пізнає не розумом, а душею, серцем, інтуїцією. Його хвилює не тільки власне існування, а й життя всього людства. Він бере на себе тягар філософських, морально-етичних і суспільно-історичних проблем світу.

**Романтичний історизм** — історизм, побудований на розумінні історії як історії роду: генетична пам'ять нації живе в кожному представникові і багато чого пояснює в його вдачі та поведін-



ці. Таким чином, історія і сучасність тісно пов'язані. Для більшості романтиків звертання до минулого є одним із засобів національного самовизначення і самопізнання. На відміну від класицистів, для яких час та історична доба були не більше, ніж умовністю, романтики намагаються співвіднести психологію історичних персонажів зі звичаями минулого, відтворити «місцевий колорит» і «дух часу» не як історичний маскарад, а як мотивування подій і вчинків людей. Іншими словами, в історичних романах доби романтизму повинно відбутися «занурення в епоху», яке є неможливим без ретельного вивчення документів і джерел. «Факти, що забарвлені уявою» — ось головний принцип романтичного історизму. Традиційно засновником історичного роману доби романтизму називають англійського (шотландського) письменника В. Скотта, який у своїх численних творах заклав основні принципи цього жанрового різновиду.

**Сатира** (латин. *satira* — суміш, усяка всячина) — 1) різновид комічного, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного; 2) особливий спосіб художнього відображення дійсності, який змальовує її як алогічне, потворне, неспроможне явище.

**Сентименталізм** (фр. *sentiment* — почуття, чуттєвість) — літературно-мистецький напрям другої половини XVIII століття, який характеризується підвищеним інтересом до людського почуття, емоційного сприйняття навколишнього світу. Новим у сентименталістів був погляд на людину, яку вони оцінювали, спираючись на її здатність до щирих та глибоких переживань. Вміння відчувати сприймалося сентименталістами як вирішальна риса і висока гідність людської особистості.

**Символ** (грец. *σύμβολον* — умовний знак, сигнал) — поетичний троп, що ґрунтується на умовному означенні якогось явища чи поняття через інше на підставі подібності. За допомогою символу поети прагнуть стисло та яскраво передати певну важливу думку. Символ якнайкраще втілює особистісне ставлення до світу й пошук прихованого смислу, що містить у собі цей світ.

**Символізм** — літературно-мистецький напрям кінця XIX — початку XX століття, якому притаманні: індивідуалізм, інтуїтивізм,

інтерес до проблем особистості, орієнтація на ірраціональний бік слова — його звучання, ритм, які повинні були замінити точне значення слова. На місці художнього образу було поставлено художній символ, який мав кілька значень.

Відомі символисти: у поезії — П. Верлен, А. Рембо, Р.М. Рільке, В. Брюсов, О. Блок; у драматургії — Е. Верхарн, М. Метерлінк, Г. Ібсен.

**Сонет** (італ. *sonare* — звучати) — вірш з 14 рядків, побудований за чіткою строфічною схемою: два катрени і два терцети: *абба абба ввг дгд*.

Італійський сонет, схема якого наведена вище, виник у ХІІІ столітті. Представники: Дж. Лентіні, Данте Аліг'єрі, Ф. Петрарка.

Англійський (шекспірівський) сонет також складається з 14 рядків, але розділяється на три катрени з перехресним римуванням і один двовірш: *абаб абаб абаб аа*.

Сонети писали представники «срібної доби» російської поезії: В. Брюсов, М. Гумільов, М. Волошин та ін., а також Р.М. Рільке, Г. Аполлінер, Р. Кіплінг.

**Соціально-побутовий роман** — роман, в основу якого покладено конфлікт людини та суспільства, а основну увагу письменника зосереджено на приватному житті та побуті персонажів.

**Стиль художнього твору** — сукупність ознак, зображально-виражальних засобів, що характеризують стильову своєрідність конкретного художнього твору.

**Сценічність** (фр. *scénique*) — властивості драматичного твору, які обумовлюють його придатність для виконання на сцені й успіх у глядачів. Іноді це називають театральністю.

**Фантастика** — те, чого не існує в реальності, вигадане. Світ химерних уявлень та образів митця, який базується на раніше засвоєних фактах із реального життя.

**Філософський роман** — роман, в якому безпосередньо викладено світоглядну або етичну позицію автора.

**Фольклоризм** (англ. *folklore* — народна мудрість, народне знання) — наявність у літературному творі фольклорних елементів. Проявляється на різних функціональних рівнях: через сюжетне запозичення, використання окремих фольклорних мотивів

або образів, переосмислення окремих першоелементів тощо. Фольклорні форми давали великі можливості для реалізації зв'язку літератури та дійсності й водночас були прекрасним засобом вираження особистісного світовідчуття.

**Футуризм** (латин. *futurum* — майбутнє) — загальна назва мистецьких авангардистських рухів 1910-х — початку 1920-х рр., перш за все в Італії та Росії. Футуристи заперечували класичні традиції і старі етико-естетичні критерії, наголошуючи мистецтво майбутнього з уславленням урбанізму, індустріалізації, прийдешнього перевороту життя, культу анархії і війни. Футуристи багато експериментували з побудовою твору, з новими формами і новими словами.

Батьківщина футуризму — Італія, ідейний вождь і автор «Маніфесту футуризму» — Ф.Т. Марінетті. Найбільш активно розвивався футуризм в Росії, представлений різними угрупованнями: «Гілея» (Д. Бурлюк, О. Кручоних, В. Хлебников, В. Маяковський та ін.), петербурзькими і московськими егофутуристами (І. Северянін, К. Олімпов, В. Шершеневич, Р. Івнєв та ін.), «Центрифуга» (М. Асеєв, Б. Пастернак, С. Бобров та ін.).

**Хронотоп** (грец. *χρόνος* — час, *τόπος* — місце) — взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. Час у художньому світі (творі) постає як багатомірною категорією, в якій розрізняють фабульно-сюжетний час і оповідально-розповідний (нараційний) час. Художній простір у творі також не збігається з місцем розгортання подій чи перебування персонажів: локальний інтер'єр, пейзаж розмикається у широкий світ засобами ретроспекції (згадки, спогади, сни, марення).

## СИНХРОНІСТИЧНІ ТАБЛИЦІ

### Франція

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1870–1871</b> — Франко-пруська війна, яка закінчилась поразкою Франції.</p> <p><b>1870</b> — проголошена Третя Республіка.</p> <p><b>1871</b> — владу в Парижі захопила Паризька комуна, яка проіснувала з 18.03. по 28.05.1871 р.</p> <p><b>1871</b> — підписання Франкфуртського миру.</p> <p><b>1871</b> — президентство А. Тьера.</p> <p><b>1871</b> — повстання в Алжирі проти французьких колонізаторів.</p> <p><b>1873–1879</b> — президентство Петріса де Мак-Магона.</p> <p><b>1875</b> — конституція III Республіки.</p> <p><b>1879</b> — президентство Ж. Грєві.</p> <p><b>1880</b> — заснування Робітничої партії Франції (марксистської партії) за ініціативи Ж. Геда та П. Лафарга.</p> <p><b>1884–1885</b> — Франко-китайська війна.</p> <p><b>1887–1894</b> — президентство Саді Карно.</p> <p><b>1889</b> — I конгрес II Інтернаціоналу в Парижі, присвячений 100-річчю французької революції 1789 р.</p> <p><b>1889</b> — IV Всесвітня виставка в Парижі.</p> <p><b>1892</b> — Франко-російська військова конвенція.</p> <p><b>1894</b> — вбивство анархістами президента Саді Карно.</p> <p><b>1894</b> — заснування франко-російського союзу.</p> <p><b>1894–1895</b> — президентство Ж.П. Казимир-Пер'є.</p> <p><b>1894–1895</b> — справа Дрейфуса. В 1899 р. Дрейфус був звільнений, а в 1906 — остаточно реабілітований.</p> <p><b>1895–1899</b> — президентство Ф.Ф. Фора.</p> <p><b>1899–1906</b> — президентство Е.Ф. Лубе.</p> <p><b>1900</b> — Всесвітня виставка в Парижі.</p> <p><b>1902</b> — об'єднання партії Ж. Геда з партією соціалістів Франції.</p> <p><b>1904</b> — укладання Сердечної угоди з Великобританією франко-російського союзу.</p> <p><b>1906</b> — виставка в Парижі «Два століття російського живопису і скульптури».</p>
----------------------------------	---

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1906–1913</b> — президентство А. Фальєра.</p> <p><b>1907</b> — формування військово-політичного блоку «Антанта», учасники якого вступили в Першу світову війну як союзники.</p> <p><b>1913–1920</b> — президентство Р.Н. Ландрі Пуанкаре.</p>
<p>Журналістика, критика, публіцистика</p>	<p><b>1865</b> — брати Гонкури проголосили у передмові до роману «Жерміні Ласерте» «новий реалізм» — натуралізм.</p> <p><b>1865–1869</b> — праця «Філософія мистецтва» І. Тена.</p> <p><b>1871</b> — видання паризькими комунарами «Офіційної газети Комуни».</p> <p><b>1878</b> — стаття «Відчуття реального» Е. Золя.</p> <p><b>1879</b> — стаття «Лист до молоді» Е. Золя.</p> <p><b>1880</b> — збірник статей «Експериментальний роман» Е. Золя.</p> <p><b>1880</b> — есей «Походження Меданських вечорів» Гі де Мопассана.</p> <p><b>1881</b> — збірники статей «Романісти-натуралісти», «Натуралізм в театрі» Е. Золя.</p> <p><b>1883</b> — книга статей «Сучасне мистецтво» Ж.-К. Гюїсманса.</p> <p><b>1885</b> — есей «Етюд про Гюстава Флобера» Гі де Мопассана.</p> <p><b>1886</b> — у газеті «Фігаро» було надруковано «Маніфест символізму» Ж. Мореаса.</p> <p><b>1886</b> — у Парижі почав виходити журнал «Декадент».</p> <p><b>1886</b> — «Трактат про Слово» Р. Гіля — перший розгорнутий символістський маніфест з передмовою С. Малларме.</p> <p><b>1887</b> — «Передмова до роману “П’єр і Жан”»: Роман» Гі де Мопассана.</p> <p><b>1887</b> — 18 серпня в паризькій газеті «Фігаро» вийшов «Маніфест п’ятьох», який закликав до подолання крайнощів золаїзму. П’ять — це Ж.А. Роні (старший), П. Боннеттен, Г. Гіш, П. Маргеріт, Л. Декав.</p> <p><b>1887</b> — надруковані перші три томи «Щоденників» братів Е. і Ж. Гонкурів.</p> <p><b>1888–1892</b> — стаття «Літературне життя» А. Франса.</p> <p><b>1889</b> — стаття «Еволюція роману в ХІХ столітті» Гі де Мопассана.</p>

<p>Журналістика, критика, публіцистика</p>	<p><b>1890</b> — стаття «Мистецтво і критика» М. Дені.  <b>1890–1896</b> — надруковані наступні шість томів «Щоденників» братів Е. і Ж. Гонкурів.  <b>1891</b> — вийшла серія з 64 інтерв'ю, взятих Ж. Юре у відомих французьких літераторів (Малларме, Кан, Метерлінк, Моріс, Реньє, Сен-Поль-Ру та ін.).  <b>1891</b> — стаття «Поль Гоген: символізм в живопису» А. Ор'є.  <b>1896</b> — вийшла книга «Матерія і пам'ять» А. Бергсона.  <b>1898</b> — стаття Е. Золя «Я звинувачую!», надрукована в газеті «L'Aurore» проти незаконного ув'язнення А. Дрейфуса.  <b>1902</b> — книга «Боваризм» Ж. де Готьє.  <b>1904</b> — трактат «Поетичне мистецтво» П. Клоделя.  <b>1907</b> — книга «Творча еволюція» А. Бергсона.  <b>1909</b> — у газеті «Фігаро» був надрукований «Маніфест футуризму» Ф.Т. Марінетті.</p>
<p>Художня література</p>	<p><b>1857</b> — книга віршів «Квіти зла» Ш. Бодлера.  <b>1864</b> — роман «Жерміні Ласерте» Е. і Ж. Гонкурів, в передмові якого було наголошено про «новий реалізм» (натуралізм).  <b>1866</b> — книга віршів «Сатурнічні вірші» П. Верлена.  <b>1867</b> — роман «Манетт Саломон» Е. і Ж. Гонкурів.  <b>1867</b> — роман «Тереза Ракен» Е. Золя.  <b>1868</b> — роман «Мадлен Фера» Е. Золя.  <b>1869</b> — роман «Пані Жеревезе» Е. і Ж. Гонкурів.  <b>1869</b> — поетична збірка «Галантні свята» П. Верлена.  <b>1870</b> — поетична збірка «Добра пісня» П. Верлена.  <b>1871–1893</b> — цикл романів «Ругон-Маккари» Е. Золя. Цикл складається з 20 романів. Перший роман — «Кар'єра Ругонів».  <b>1872</b> — роман «Здобич» Е. Золя.  <b>1872–1875</b> — книга віршів «Осяяння» А. Рембо.  <b>1873</b> — роман «Черевко Парижа» Е. Золя.  <b>1873</b> — книга «Літо в пеклі» А. Рембо.  <b>1874</b> — роман «Завоювання Плассана» Е. Золя.  <b>1874</b> — поетична збірка «Романси без слів» П. Верлена.  <b>1875</b> — роман «Проступок абата Муре» Е. Золя.</p>

Художня  
література

- 1876** — роман «Його величність Ежен Ругон» Е. Золя.  
**1876** — еклога «Післяобідній сон фавна» С. Малларме.  
**1877** — роман «Пастка» Е. Золя.  
**1878** — роман «Сторінка кохання» Е. Золя.  
**1879** — роман «Брати Земганно» Е. Гонкура.  
**1880** — роман «Нана» Е. Золя.  
**1881** — збірка новел «Заклад Тельє» Гі де Мопассана.  
**1881** — поетична збірка «Мудрість» П. Верлена.  
**1881** — роман «Злочин Сильвестра Боннара» А. Франса.  
**1882** — збірка новел «Мадемуазель Фіфі» Гі де Мопассана.  
**1882** — роман «Накип» Е. Золя.  
**1883** — роман «Дамське щастя» Е. Золя.  
**1883** — збірка новел «Оповідання Вальдшнепа», «Життя» Гі де Мопассана.  
**1883, 1888** — два видання книги новел «Жорстокі оповідання» Вільє де Ліль-Адана.  
**1884** — роман «Радість життя» Е. Золя.  
**1884** — поетична збірка «Давно і недавно», книга есеїв «Прокляті поети» П. Верлена.  
**1884** — роман «Навпаки». Ж.-К. Гюїсманса.  
**1884** — збірки новел «Міс Гаррієт», «Сестри Рондолі» Гі де Мопассана.  
**1885** — роман «Жерміналь» Е. Золя.  
**1885** — роман «Любий друг» Гі де Мопассана.  
**1886** — публікація восьми «Сонетів до Вагнера» (Верлен, Малларме, Гіль, Стюарт Мерріль, Шарль Моріс, Шарль Віньє, Теодор де Візева, Едуард Дюжарден).  
**1886** — роман «Творчість» Е. Золя.  
**1886** — збірка новел «Історії дня і ночі» Гі де Мопассана.  
**1887** — збірка новел «Орля», роман «Монт-Оріоль» Гі де Мопассана.  
**1887** — роман «Земля» Е. Золя.  
**1887** — книга «Вірші» С. Малларме.  
**1888** — роман «Мрія» Е. Золя.  
**1888** — поетична збірка «Любов» П. Верлена.

<p>Художня література</p>	<p><b>1888</b> — роман «П'єр і Жан» Гі де Мопассана.  <b>1889</b> — роман «Учень» П. Бурже.  <b>1889</b> — поетична збірка «Паралельно» П. Верлена.  <b>1889</b> — роман «Сильна як смерть» Гі де Мопассана.  <b>1890</b> — роман «Людина-звір» Е. Золя.  <b>1890</b> — збірка новел «Марна краса», роман «Наше серце» Гі де Мопассана.  <b>1891</b> — роман «Гроші» Е. Золя.  <b>1891</b> — поетична збірка «Пристрастний пілігрим» Ж. Морєаса і влаштований гучний банкет «усього Парижа» — паризької літературної еліти на чолі з С. Малларме.  <b>1892</b> — роман «Розгром» Е. Золя.  <b>1893</b> — роман «Лікар Паскаль» Е. Золя.  <b>1893</b> — книга «Вірші і проза» С. Малларме.  <b>1894–1898</b> — трилогія романів «Три міста» Е. Золя («Лурд», «Рим», «Париж»).  <b>1898</b> — роман «Собор» Ж. Гюїсманса.  <b>1899–1902</b> — цикл романів «Чотири Євангелія» Е. Золя («Плодовитість», «Праця», «Істина», «Справедливість»).  <b>1904–1912</b> — десятитомний роман «Жан-Христоф» Р. Роллана.  <b>1908</b> — фантастичний роман «Острів пінгвінів» А. Франса.  <b>1912</b> — роман «Боги жадають» А. Франса.  <b>1913–1927</b> — роман «В пошуках втраченого часу» М. Пруста.  <b>1914</b> — роман «Повстання янголів» А. Франса.</p>
<p>Живопис та архітектура</p>	<p><b>1863</b> — участь у виставці Салону Знедолених. Художники: Е. Мане, К. Піссарро, Й. Йонкінд, П. Сезанн, А. Гійомєн, А. Фантен-Латур, Ф. Бракмон, А. Готьє, А. Легро.  <b>1863</b> — картини «Сніданок на траві», «Олімпія», «Лола з Валенсії» Е. Мане.  <b>1866</b> — картина «Флейтист» Е. Мане.  <b>1866</b> — картина «Жінки в саду» К. Моне.  <b>1867</b> — картина «Тераса в Сент-Адресс» К. Моне.  <b>1868</b> — картина «Портрет Еміля Золя» Е. Мане.</p>



<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1871</b> — картина «Темза нижче Вестмінстера (Вестмінстерський міст)» К. Моне.</p> <p><b>1872</b> — картина «Враження. Схід сонця» К. Моне.</p> <p><b>1872–1873</b> — картина «Залізниця» Е. Мане.</p> <p><b>1873</b> — картини «Поле маків біля Аржантея», «Бульвар Капуцинок» К. Моне.</p> <p><b>1874</b> — відкриття виставки «Анонімне товариство живописців, скульпторів, граверів і т.д.» в Парижі.</p> <p><b>1875</b> — картина «Благовістя пастухам» Ж.Б. Лепаж.</p> <p><b>1876</b> — картина «Бал в Мулен де ла Галетт» П.О. Ренуара.</p> <p><b>1876–1886</b> — сім виставок художників-імпресіоністів, після чого їхнє об'єднання розпалося.</p> <p><b>1877</b> — картина «Кафе» Е. Мане.</p> <p><b>1877</b> — картина «Портрет актриси Жанни Самарі» П.О. Ренуара.</p> <p><b>1881–1882</b> — картина «Бар «Фолі-Бержер» Е. Мане.</p> <p><b>1882</b> — картина «Прогулянка по скелях Пурвіля» К. Моне.</p> <p><b>1883</b> — картина «Танець в місті» П.О. Ренуара.</p> <p><b>1884</b> — Перша вільна виставка, де були представлені 5000 полотен більш ніж 400 художників.</p> <p><b>1884</b> — побудова віадука в Гарабі. Інженер Г. Ейфель.</p> <p><b>1886</b> — картина «Дама з парасолькою» К. Моне.</p> <p><b>1887–1889</b> — будівництво вежі наскрізної металевої конструкції для Всесвітньої виставки в Парижі. Інженер Г. Ейфель. Пізніше вежу назвуть його іменем, а вежа стане символом Парижа.</p> <p><b>1890</b> — картина «Дві дівчинки за читанням» П.О. Ренуара.</p> <p><b>1906</b> — картина «Радість життя» А. Матісса.</p> <p><b>1911–1913</b> — побудовано театр на Єлісейських полях в Парижі. Архітектор О. Перре.</p> <p><b>1913–1918</b> — побудова олімпійського стадіону в Ліоні. Архітектор Т. Гарньє.</p> <p><b>1922–1923</b> — побудована церква Нотр-Дам Ле-Ренсі в Парижі. Архітектор О. Перре.</p> <p><b>1924</b> — побудовано пам'ятник загиблим у Першій світовій війні в Ліоні. Архітектор Т. Гарньє, скульптор Ж.Б. Ларрив'є.</p>
--	---

## Росія

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1877–1878</b> — російсько-турецька війна.</p> <p><b>1878</b> — відкриття в Петербурзі одного з перших жіночих вищих навчальних закладів — Бестужевських курсів.</p> <p><b>1879</b> — створена радикальна організація «Народна воля».</p> <p><b>1881</b> (01.03) — вбивство народовольцями Олександра II. Вступ на престол Олександра III.</p> <p><b>1881–1894</b> — царювання Олександра III.</p> <p><b>1881</b> (12.05) — «Маніфест про непорушність самодержавства», складений К. Победоносцевим.</p> <p><b>1881</b> — за ініціативою німецького канцлера О. фон Бісмарка була підписана австро-російсько-німецька угода — поновлений «Союз трьох імператорів».</p> <p><b>1882</b> — прийняття «Тимчасових правил проти євреїв», визначення проживання за межею осілості.</p> <p><b>1884</b> — затверджено Університетський устав, який поклав кінець університетській автономії і розвитку жіночої вищої освіти.</p> <p><b>1887</b> — замах народовольців на Олександра III.</p> <p><b>1887–1894</b> — «митна війна» з Німеччиною, внаслідок якої Росія затвердила свої економічні інтереси.</p> <p><b>1889</b> — «Положення про земських дільничих начальників».</p> <p><b>1891–1894</b> — підписання російсько-французького політичного договору.</p> <p><b>1891</b> — будівництво найдовшої у світі Великої Сибірської (Транссибірської) магістралі.</p> <p><b>1894–1917</b> — царювання Миколи II.</p> <p><b>1896</b> — трагедія на Ходинському полі в Москві під час коронації Миколи II.</p> <p><b>1897</b> — введення золотого карбованця, що зробило національну валюту найбільш стабільною у світі.</p> <p><b>1897</b> — Всеросійський перепис населення.</p> <p><b>Кінець XIX — початок XX ст.</b> — період стрімкого економічного зростання країни. Центром важкої промисловості став Донецький басейн. Поява політичних партій: реформаторських (кадети) і революційних (есери, більшовики).</p>
----------------------------------	---

Суспільно-  
політичне  
життя

**1903** — в Петербурзі відбулася виставка «Сучасне мистецтво» за ініціативою С. Щербатова.

**1904** — створення на півдні Росії величезного Азово-Донецького банку.

**1904** — відкриття театру В.Ф. Комісаржевської в Петербурзі.

**1904–1905** — російсько-японська війна.

**1905** — Жовтневий загальний політичний страйк.

**1905** (17 жовтня) — царський Маніфест, який вносив зміни в Основні державні закони Російської імперії, фактично перша російська конституція. В Росії з'явився парламент — Державна дума.

**1905–1907** — Перша російська революція.

**1905** — після революційних подій введення жіночого виборчого права.

**1906–1911** — призначений Миколою II прем'єр-міністр П.А. Столипін запровадив аграрну реформу, спрямовану на право приватної власності селян на землю, пільгове кредитування селянських господарств, розвиток товарно-грошових стосунків на селі.

**1907** — Росія ввійшла в військово-політичний блок з Англією і Францією (Антанта).

**1909–1911** — одним з творців «Світу мистецтва» — С.Л. Дягілєвим — були організовані «Російські сезони» в Парижі — виступи артистів російського балету.

**1914–1918** — участь Росії в Першій світовій війні.

**1915** — створення Є.Б. Вахтанговим 3-ї студії МХАТ, яка пізніше, в 1926 р., стане театром його імені.

**1917** (27.02–15.03) — Лютнева революція.

**1917** (2.03–15.03) — зречення Миколи II від престолу на користь брата Михайла. Відмова Михайла від царювання. Влада перейшла до Тимчасового уряду.

**1917** — (1.09–14.09) Тимчасовий уряд О. Керенського проголосив Російську республіку.

**1917** — (25.10–07.11) — Жовтнева революція (переворот), внаслідок якого до влади прийшли більшовики.

**1917** — **1922 / 1923** — Громадянська війна в Росії.

**1922** — створення Союзу Радянських Соціалістичних Республік (існував до 1991 р.).

Журналістика,  
критика,  
публіцистика

**1876–1918** — видається журнал «Російське багатство». Редактор В.Г. Короленко.

**1883** — Г.В. Плеханов знайомить Росію з марксизмом.

**1892** — стаття «Поети-символісти» З. Венгерової.

**1893** — стаття «Про причини занепаду і про нові течії сучасної російської літератури» Д. Мережковського.

**1896** — стаття Максима Горького «Поль Верлен і декаденти».

**1898–1904** — видається журнал «Світ мистецтва» — орган однойменного об'єднання і письменників-символістів. Редактор С. Дягілев, разом з О. Бенуа (з 1903).

**1899** — стаття «Про мистецтво» В. Брюсова.

**1903–1904** — видається суспільно-політичний і літературний журнал модерністів «Новий шлях». Редактор П. Перцов разом з Д. Філософовим (з 1904).

**1904–1909** — видається журнал «Терези» — основний орган російського символізму. Редактор С. Поляков.

**1906–1909** — видається московський журнал «Золоте руно», в якому співпрацювали символісти. Редактор-видавець М. Рябушинський.

**1906–1910** — стаття «Силуети російських письменників» Ю. Айхенвальда.

**1908** — стаття «Дві стихії в сучасному символізмі» В. Іванова.

**1909–1917** — видається журнал «Аполлон». Редактори: з 1909 р. по 1912 р. — С. Маковський, після 1912 — М. Врангель.

**1910** — випуск журналу «Студія імпресіоністів». Редактор Н. Кульбін.

**1910** — випуск збірника «Пролог. Его-футуризм» І. Северяніна.

**1910** — статті «Про сучасний стан російського символізму», «Символізм» О. Блока.

**1910** — вийшов перший збірник «Садок судів» групи футуристів-«будетлян» на чолі з Д. Бурлюком, з 1910 р. — група «Гілея».

**1912** — стаття «Далеке і близьке» В. Брюсова.

<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1912</b> — поетичний збірник футуристів «Ляпас суспільному смаку» з однойменним маніфестом, підписаним Д. Бурлюком, О. Кручоних, В. Хлебниковим, В. Маяковським.</p> <p><b>1912–1914</b> — видається журнал групи акмеїстів «Цех поетів» «Гіперборей». Редактор М. Лозинський.</p> <p><b>1913</b> — стаття «Спадщина символізму і акмеїзм» М. Гумільова.</p> <p><b>1913</b> — стаття «Деякі течії в сучасній російській поезії» С. Городецького.</p> <p><b>1913</b> — кубо-футуристська група «Гілея» оголосила себе «єдиними футуристами світу» на сторінках неперіодичного альманаху «Дохлий місяць».</p> <p><b>1913</b> — стаття «Символізм і безсмертя» Б. Пастернака.</p> <p><b>1919</b> — стаття «Крах гуманізму» О. Блока.</p> <p><b>1920</b> — в Москві у вигляді афіши виходить «Реалістичний маніфест» братів А. і Н. Певзнерів, один з перших маніфестів конструктивізму.</p> <p><b>1922</b> — «стаття «Силуети російських художників» К. Мавковського.</p> <p><b>1923</b> — стаття «Умовності» М. Кузьміна.</p> <p><b>1928</b> — стаття «Символізм» В. Ходасевича.</p>
<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1883–1887</b> — поетична збірка «Вірші» Д. Мережковського.</p> <p><b>1892</b> — поема «Кінець століття. Нариси сучасного Парижа», збірка віршів «Символи. Пісні й поеми» Д. Мережковського.</p> <p><b>1892–1902</b> — роман «Дрібний біс» Ф. Сологуба.</p> <p><b>1894–1895</b> — виходять за ініціативою В. Брюсова три збірники «Російські символісти».</p> <p><b>1895</b> — збірка віршів «Chefs d'oeuvre» В. Брюсова.</p> <p><b>1895</b> — роман «Смерть богів. Юліан Відступник» Д. Мережковського.</p> <p><b>1896</b> — п'єси «Чайка», «Дядя Ваня» А.П. Чехова.</p> <p><b>1897</b> — книга нарисів «Вічні супутники: портрети зі всесвітньої літератури» Д. Мережковського.</p> <p><b>1900</b> — п'єса «Три сестри» А.П. Чехова.</p> <p><b>1900</b> — збірка віршів «Tertia Vigilia» В. Брюсова.</p>

Художня  
література

- 1901** — роман «Воскреслі боги. Леонардо да Вінчі» Д. Мережковського.
- 1903** — п'єса «Вишневий сад» А.П. Чехова.
- 1903** — збірка віршів «Urbi et Orbi» В. Брюсова.
- 1904–1905** — роман «Антихрист. Петро і Олексій» Д. Мережковського.
- 1905** — цикл «Вірші про Прекрасну Даму» О. Блока.
- 1906** — трагедія «Лаодамія» І. Аненського.
- 1906** — п'єса «Балаганчик» О. Блока.
- 1907** — п'єса «Незнайома» О. Блока.
- 1907** — роман «Вогняний янгол» В. Брюсова.
- 1907–1914** — цикл віршів «Ямби» О. Блока.
- 1908** — драма «Павло І» Д. Мережковського.
- 1908** — збірка віршів «Романтичні квіти» М. Гумільова.
- 1908–1913** — поема «Відплата» О. Блока.
- 1909** — роман «Срібний голуб», книга віршів «Попіл» Андрія Белого.
- 1909** — цикл віршів «На полі Куликовому» О. Блока.
- 1909–1916** — цикл віршів «Страшний світ» О. Блока.
- 1910** — збірка віршів «Перли» М. Гумільова.
- 1910** — збірка віршів «Кипарисова скринька» І. Анненського.
- 1911–1912** — роман «Олександр І» Д. Мережковського.
- 1912** — збірка віршів «Чуже небо» М. Гумільова.
- 1912** — поетична збірка «Вечір» А. Ахматової.
- 1913** — поема «Троянда і Хрест» О. Блока.
- 1913** — поетична збірка «Я» В. Маяковського.
- 1913–1914** — роман «Петербург» Андрія Белого.
- 1914** — збірка віршів «Чотки» А. Ахматової.
- 1914** — збірка віршів «Світлиця» Г. Іванова.
- 1914–1915** — поема «Хмара в штанях» В. Маяковського.
- 1915** — поема «Флейта-хребет» В. Маяковського.
- 1915–1916** — поема «Війна і мир» В. Маяковського.
- 1916** — друге видання збірки віршів «Камінь» О. Мандельштама.

<p>Художня література</p>	<p><b>1916</b> — збірка віршів «Сагайдак» М. Гумільова.  <b>1916</b> — збірка віршів «Багаття» М. Гумільова.  <b>1916</b> — збірка творів «Просте як мукання» В. Маяковського.  <b>1917</b> — поетична збірка «Біла згряя» А. Ахматової.  <b>1917</b> — збірка «Революція. Поетохроніка» В. Маяковського.  <b>1918</b> — поема «Дванадцять» О. Блока.  <b>1920</b> — поема «150 000 000» В. Маяковського.  <b>1921</b> — поетичні збірки «Шатер», «Вогняний стовп» М. Гумільова.  <b>1921</b> — поетична збірка «Подорожник» А. Ахматової.  <b>1921</b> — поеми «Трирядниця», «Сповідь хулігана» С. Єсеніна.  <b>1921–1922</b> — поема «Кохаю» В. Маяковського.  <b>1922</b> — поетична збірка «Anno Domini. MCMXXI» А. Ахматової.</p>
<p>Живопис та архітектура</p>	<p><b>1872</b> — побудова типографії Мамонтова в російському стилі. Архітектор В. Гартман.  <b>1873</b> — побудова «Терему» в садибі Абрамцево в російському стилі. Архітектор І. Ропет.  <b>1875–1883</b> — будівництво Імператорського Російського історичного музею імператора Олександра III. Архітектор В.Й. Шервуд.  <b>1883–1907</b> — спорудження Храму Спаса-на-Крові в Санкт-Петербурзі.  <b>1887</b> — картина «Портрет хористки» К. Коровіна.  <b>1888</b> — спорудження каплиці-пам'ятника «Героям Плевни». Архітектор В.Й. Шервуд.  <b>1888</b> — картина «Прогулянка човном» К. Коровіна.  <b>1890</b> — картина «Демон, що сидить» М. Врубеля.  <b>1890–1892</b> — будівництво Московської міської думи. Архітектор Д.М. Чичагов.  <b>1891</b> — картина «Демон і Тамара» М. Врубеля.  <b>1891</b> — картина «Портрет Костянтина Коровіна» В. Серова.  <b>1895</b> — картина «Хаммерфест. Північне сяйво» К. Коровіна.  <b>1896</b> — картина «Принцеса Мрія» М. Врубеля.</p>

Живопис  
та архітектура

**1896** — побудовано прибутковий будинок А.Г. Гагаріна в стилі модерн. Архітектор Л.М. Кекушев.

**1896** — картина «Набережна Рей в Базелі в дощ» О. Бенуа.

**1898** — картина «Портрет Олександра Бенуа» Л. Бакста.

**1899** — картина «Церква святої Катерини в Санкт-Петербурзі» О. Бенуа.

**1900** — картина «Інтер'єр» О. Бенуа.

**1900** — побудова садиби С.П. Рябушинського в стилі модерн. Архітектор Ф.О. Шехтель.

**1900** — картина «Царівна-Лебідь» М. Врубеля.

**1900–1904** — побудова Вітебського вокзалу в стилі модерн в Санкт-Петербурзі. Архітектор С. Бржозовський.

**1902** — побудова Ярославського вокзалу в Москві в російському стилі. Архітектор Ф.О. Шехтель.

**1903** — будівля отелю в Іматрі в стилі «національного романтизму». Архітектор Г. Нюстрем.

**1904–1914** — будівля вокзалу в Хельсинки в стилі «національного романтизму». Архітектор Е. Сааринен.

**1905** — картина «Будиночок в Санкт-Петербурзі» М. Добужинського.

**1906** — картина «Людина в окулярах. Портрет К.О. Сьуннерберга» М. Добужинського.

**1906** — картини «Портрет Зінаїди Гіппіус», «Елізіум» Л. Бакста.

**1906** — картина «Портрет поета Валерія Брюсова» М. Врубеля.

**1907** — картина «Парад при Павлі І» О. Бенуа.

**1908** — картина «Міські типи» М. Добужинського.

**1908** — картина «Давній жах» Л. Бакста.

**1908–1910** — альбом ксилографій «Петербург» А. Остроумової-Лебедевої.

**1908–1912** — побудова Марфо-Маріїнської обителі з церквою святої Марфи і святої Марії, з лікарнею в корпусі і собором Покрови Богородиці в Москві. Архітектор О.В. Щусев.

**1909–1913** — побудована міська садиба Г.А. Тарасова в дусі італійського Ренесансу. Архітектор І.В. Жолтовський.



<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1911</b> — картина «Вакханка» Л. Бакста.  <b>1912</b> — картина «Баядерка з павичем» Л. Бакста.  <b>1913–1917</b> — побудова Храму Сергія Радонежського на Куликовому полі в Тульській губернії в неоруському стилі. Архітектор О.В. Щусев.  <b>1914</b> — картина «Петербург» М. Добужинського.  <b>1915</b> — картина «Натюрморт. Бузок» К. Коровіна.  <b>1915</b> — картини «Чорний квадрат», «Червоний квадрат», «Чорний хрест» К. Малевича.  <b>1919–1920</b> — створена будівля-пам'ятник Жовтневій революції («Вежа III Інтернаціоналу»). Художник-архітектор В.Є. Татлін.  <b>1922</b> — альбом літографій «Петербург» А. Остроумової-Лебедевої.  <b>1922</b> — картина «Марсове поле» А. Остроумової-Лебедевої.</p>
--------------------------------------	--

## Німеччина

<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1869</b> — заснування Королівської школи мистецтв у Берліні.  <b>1870–1871</b> — Франко-пруська війна.  <b>1870–1880-ті рр.</b> — виникнення в промисловості країни монополій: у хімічній промисловості — панування «І.Г. Фарбеніндустрі», у виробництві зброї — «Крупп» та «Тіссен», в електротехнічній промисловості — «Сіменс».  <b>1871–1888</b> — правління кайзера Вільгельма I.  <b>1871</b> — об'єднання Німеччини внаслідок франко-пруської війни. Проголошення Німецької імперії.  <b>1871</b> — перше засідання Німецького рейхстага.  <b>1871</b> — прийняття конституції Німецької імперії.  <b>1871–1918</b> — існування Другого рейха (Веймарська республіка).  <b>1873</b> — запровадження єдиних для імперії валюти, системи мір і ваги.  <b>1878</b> — закон про заборону Соціал-демократичної партії Німеччини (за ініціативою О. фон Бісмарка).</p>
---	---

Суспільно-  
політичне  
життя

**1881** — підписання австро-російсько-німецької угоди — поновленого «Союзу трьох імператорів».

**1881** — введена в експлуатацію перша у світі лінія електричних трамваїв Грос-Ліхтерфельде в Берліні.

**1882** — створення Троїстого союзу з Австро-Угорщиною та Італією.

**1882** — заснування «Німецького колоніального союзу».

**1884** — створення німецьких колоній в Африці (Камерун, Того, острів Занзібар) та в басейні Тихого океану (східна частина Гвінеї, архіпелаг Бісмарка) й Китаї (Шаньдун).

**1887** — угода Німеччини з Росією про нейтралітет.

**1887** — заснування Товариства друзів фотографії.

**1887–1894** — «митна війна» з Росією, внаслідок якої Росія затвердила свої економічні інтереси.

**1888** — 99 днів правління кайзера Фрідріха III Гогенцоллерна.

**1888–1918** — правління кайзера Вільгельма II.

**1890** — відставка О. фон Бісмарка.

**1891** — Erfurtський з'їзд Соціал-демократичної партії Німеччини.

**1891–1939** — створення Пангерманського союзу, одного з найсильніших ідеологічних центрів в Німецькій імперії.

**1892** — створення Генеральної комісії профспілок Німеччини.

**1896** — відкриття Великої промислової виставки в Берліні.

**1897** — створення «Об'єднаних художньо-ремісничих майстерень».

**1898** — укладання угоди з Китаєм про аренду на 99 років півострова Шаньдун.

**1898** — прийняття великої програми будівництва військово-морського флоту в Німеччині.

**1899** — створення «Німецьких майстерень художніх ремесел».

**1914–1918** — участь Німеччини в Першій світовій війні. Поразка Німеччини. Крах II Рейху.

**1918–1919** — революція в Німеччині.

**1919** — прийняття Конституції Веймарської республіки.

**1919** — підписання Версальської мирної угоди з Антантою.

<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1919</b> — Берлінські березневі битви. Соціалістичне повстання, розгромлене урядом.</p> <p><b>1919–1933</b> — існування Веймарської республіки. Президент — Ф. Еберт.</p> <p><b>1921</b> — підписана американсько-німецька мирна угода.</p> <p><b>1921</b> — А. Гітлер стає «фюрером» Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини. Початок створення загонів штурмовиків (СА).</p>
<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1872</b> — праця «Походження трагедії з духа музики» Ф. Ніцше.</p> <p><b>1882</b> — книга «Весела наука» Ф. Ніцше.</p> <p><b>1883–1884</b> — книга «Так казав Заратустра» Ф. Ніцше.</p> <p><b>1886</b> — книга «По той бік добра і зла» Ф. Ніцше.</p> <p><b>1888</b> — книги «Воля до влади», «Казус Вагнера» Ф. Ніцше.</p> <p><b>1889</b> — книга «Сутінки ідолів» Ф. Ніцше.</p> <p><b>1892–1893</b> — книга «Виродження» з критикою декадансу М. Нордау.</p> <p><b>1892–1919</b> — видається журнал «Сторінки для мистецтва». Редактор С. Георге.</p> <p><b>1895–1900</b> — видається журнал «Пан». Видавець О.Ю. Бірбаум. Співредактор А. Ендель.</p> <p><b>1896–1940</b> — видається журнал «Югенд». Редактори Х.Е. Хірш, Т. Риглер, В. Петцет.</p> <p><b>1896–1944</b> — видається журнал «Simplicissimus». Засновник А. Ланген. Редактор (з 1924) Г. Зінсхеймер.</p> <p><b>1904–1905</b> — трактат «Протестантська етика і дух капіталізму» М. Вебера.</p> <p><b>1910–1932</b> — видається журнал «Штурм». Редактор Х. Вальден.</p> <p><b>1911–1932</b> — видається журнал «Акція» («Die Aktion»). Редактор Ф. Пфемферт.</p> <p><b>1915</b> — нарис «Золя» Г. Манна.</p> <p><b>1918–1922</b> — книга «Закат Європи» О. Шпенглера.</p> <p><b>1918–1939</b> — видається газета «Червоний прапор» («Die Rote Fahne»), заснована К. Лібкнехтом і Р. Люксембург.</p> <p><b>1923–1945</b> — видається журнал «Штурмовик». Редактор Ю. Штрайхер.</p>

<p>Художня література</p>	<p>1882 — роман «Ошукані» М. Кретцера.  1883 — роман «Знедолені» М. Кретцера.  1888 — роман «Мастер Тімпе» М. Кретцера.  1889 — п'єса «Перед сходом сонця» Г. Гауптмана.  1891 — драма «Самотні» Г. Гауптмана.  1892 — соціальна драма «Ткачі» Г. Гауптмана.  1895 — роман «Селянин» В. Поленца.  1895 — драма «Ганнеле» Г. Гауптмана.  1896 — п'єса «Потоплений дзвін» Г. Гауптмана.  1898 — книга новел «Маленький пан Фрідеман» Т. Манна.  1898 — драма «Візник Геншель» Г. Гауптмана.  1900 — роман «Чарівна країна: Роман про великих людей» Г. Манна.  1900 — драма «Міхаель Крамер» Г. Гауптмана.  1901 — роман «Будденброки» Т. Манна.  1902 — драма «Бідний Генріх» Г. Гауптмана.  1903 — трилогія «Богині» («Діана», «Мінерва», «Венера») Г. Манна.  1905 — роман «Вчитель Унрат» Г. Манна.  1907 — збірки віршів «Килим життя», «Сьомий перстень» С. Георге.  1914 — роман «Вірнопідданий» Г. Манна.  1917 — роман «Бідні» Г. Манна.  1920 — п'єса «Людина-масса» Е. Толлера.</p>
<p>Живопис та архітектура</p>	<p>1868 — побудований Палац Бісдорф (неокласичний стиль) в Берліні. Архітектори Х. Шміден, М. Гропіус.  1869–1884 — побудова замку в неороманському стилі Нойшванштайн в Баварії. Архітектори Е. Ридель, Г. фон Дольман, Ю. Хоффман.  1873 — відкриття Колони Перемоги — пам'ятника історії в Берліні. Архітектор Й.Г. Штрак, скульптор Ф. Драке.  1876 — відкриття Національної галереї в Берліні. Архітектори К.Ф. Шинкель, Ф.А. Штюлер, Г. Штрак, К. Буссе.  1878 — друге відкриття Дрезденського оперного театру (Земперопера). Архітектор Г. Земпер.</p>

Живопис  
та архітектура

**1880** — побудовано церкву Матвія (Берлін-Штегліц). Архітектор Е. Гетте.

**1880** — картина «Єва і Майбутнє» М. Клінгера.

**1880** — картини «Будинок на набережній», «Нойс» М. Кларенбаха.

**1882** — картина «Вечір» М. Клінгера.

**1885–1887** — картина «Суд Паріса» М. Клінгера.

**1894** — побудова Рейхстагу в Берліні. Архітектори Н. Фостер, П. Валлот.

**1894** — картина «Фантазія Брамса» М. Клінгера.

**1895–1898** — серія графічних робіт «Повстання ткачів» К. Кольвіц.

**1897** — картина «Христос на Олімпі» М. Клінгера.

**1902–1908** — серія офортів «Селянська війна» К. Кольвіц.

**1909** — пам'ятник Йоганнесу Брамсу в Гамбурзі. Скульптор М. Клінгер.

**1909** — картина «Таверна» Е.Л. Кірхнера.

**1911** — картини «Великі сині коні», «Великі червоні коні» Ф. Марка.

**1911** — картина «Портрет жінки» Е.Л. Кірхнера.

**1912** — картина «Спокута» Ф. Марка.

**1913** — картини «Доля тварин», «Зачарований млин» Ф. Марка.

**1913** — картина «Сцена берлінської вулиці» Е.Л. Кірхнера.

**1919–1933** — створення Школи мистецтва та архітектури «Баухауз» (Дім будівництва). Засновник: художник і архітектор В. Гропіус.

**1920** — картина «Пролетарське містечко» Г. Балушка.

**1920** — проведений Перший міжнародний ярмарок дада.

**1921** — побудова астрофізичної лабораторії в Потсдамі («Вежа Ейнштейна» — символ експресіонізму в архітектурі). Архітектор Е. Мендельсон.

**1921** — картина «Пейзаж Базеля і Рейна» Е.Л. Кірхнера.

**1922–1925** — серія гравюр на дереві «Війна» і «Пролетаріат» К. Кольвіц.

**1928** — картина «Метрополіс» О. Дікса.

## Австрія

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1867</b> (5 березня) — угода між австрійським імператором Францом Йосифом і і представниками угорського національного руху про створення двоєдиної держави. Австрійська імперія перетворилася на Австро-Угорщину, яка проіснувала до 1918 р.</p> <p><b>1887</b> — створення Східного троїстого союзу: Австро-Угорщина, Італія та Велика Британія.</p> <p><b>1891</b> — заснування товариства «Вільна сцена, союз молодих літераторів».</p> <p><b>1891–1900</b> — австрійський літературний рух «Молодий Відень».</p> <p><b>1897</b> — підписання російсько-австрійської угоди про збереження статусу кво на Балканах.</p> <p><b>1897–1898</b> — створення Віденського сецесіону — об'єднання прогресивних художників.</p> <p><b>1902</b> — XIV виставка Віденського сецесіону, присвячена творчості Л. ван Бетховена.</p> <p><b>1908</b> — відбулася Перша Віденська художня виставка з приводу 60-річного ювілею правління Франца Йосифа I.</p> <p><b>1914</b> — вбивство спадкоємця австро-угорського престолу ерцгерцога Франца Фердинанда в Сараєво, яке спричинило початок Першої світової війни.</p> <p><b>1918</b> (11 листопада) — кайзер Австрії і король Угорщини Карл I декларував своє самоусунення від правління Австрією.</p> <p><b>1918</b> (12 листопада) — рейхстаг скасував монархію і Палату Лордів, оголосивши Імперію Австрія Республікою Німецька Австрія і частиною Німецької Імперії, що автоматично спричинило розрив австро-угорської унії та ліквідацію Австро-Угорщини.</p> <p><b>1919</b> — вибори в Національні Конституційні Збори, перше місце на яких здобула Соціал-демократична робоча партія Австрії.</p> <p><b>1919</b> — підписана Сен-Жерменська мирна угода, згідно з якою Австрії було заборонено возз'єднання з Німеччиною.</p>
----------------------------------	---

<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1919</b> — Конституційні Національні Збори змінили назву держави на «Республіка Австрія».</p> <p><b>1920</b> — прийняття Федерального конституційного закону, згідно якого Австрію проголосили демократичною парламентською республікою.</p> <p><b>1920</b> — створення першого у світі окремого конституційного суду Австрії.</p>
<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1888</b> — стаття «Про одну художню виставку у Відні» Г. Бара.</p> <p><b>1890</b> — заснування журналу «Сучасна поезія» під впливом Г. Бара.</p> <p><b>1891</b> — заснування журналу «Сучасний огляд» під впливом Г. Бара.</p> <p><b>1891</b> — есей «Подолання натуралізму» Г. Бара.</p> <p><b>1894</b> — заснування журналу «Час» під впливом Г. Бара.</p> <p><b>1896</b> — стаття «Поезія і життя» Г. фон Гофмансталя.</p> <p><b>1896</b> — книга есеїв «Як я це бачу» П. Альтенберга.</p> <p><b>1897</b> — стаття «Зіпсована література» К. Крауса.</p> <p><b>1898–1903</b> — видання журналу «Ver sacrum» («Весна священна»). Редактор А. Роллер.</p> <p><b>1899–1936</b> — видання журналу «Смолоскип» К. Крауса.</p> <p><b>1900</b> — книга «Тлумачення сновидінь» З. Фрейда.</p> <p><b>1902</b> — есей «Про характер в романі і драмі» Г. фон Гофмансталя.</p> <p><b>1902</b> — есей «Лист лорда Чандоса» Г. фон Гофмансталя.</p> <p><b>1907</b> — стаття «Поет і теперішній час» Г. фон Гофмансталя.</p> <p><b>1910</b> — заснування журналу «Палій». Редактор Л. фон Фікер.</p> <p><b>1910–1923</b> — видання «Щоденників» Ф. Кафки.</p> <p><b>1914</b> — стаття «У цей великий час» К. Крауса.</p>
<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1889</b> — роман «Геть зброю!» Б. фон Зутнер.</p> <p><b>1889–1903</b> — книга віршів в трьох частинах («Книги про чернече життя», «Книги про паломництво», «Книги про бідність і безсмертя») Р.М. Рільке.</p> <p><b>1891</b> — поетичний збірник «Нервозність» Ф. Дьорманна.</p>

Художня  
література

- 1892 — п'єса «Смерть Тіціана» Г. фон Гофмансталя.
- 1893 — одноактна п'єса «Анатоль» А. Шніцлера.
- 1893 — п'єса «Глупак і Смерть» Г. фон Гофмансталя.
- 1894 — поетична збірка «Життя і пісні» Р.М. Рільке.
- 1895 — лірична поема в прозі «Сад знання» Л. фон Анд-  
ріана.
- 1895 — п'єса «Гра в кохання» А. Шніцлера.
- 1896 — поетична збірка «Жертви ларам» Р.М. Рільке.
- 1896 — п'єса «Самотня дорога» А. Шніцлера.
- 1899 — історична драма «Зелений какаду» А. Шніцлера.
- 1899 — історична драма «Парацельс» А. Шніцлера.
- 1900 — одноактна п'єса «Хоровод» А. Шніцлера.
- 1900 — оповідання «Смерть Георга» Г. фон Гофмансталя.
- 1901 — поетичний збірник «Срібні струни» С. Цвейга.
- 1901 — повість «Лейтенант Густлов» А. Шніцлера.
- 1901–1905 — збірка віршів «Книга годин» Р.М. Рільке.
- 1902 — «Книга образів» Р.М. Рільке.
- 1903 — п'єса «Самотньою стежкою» А. Шніцлера.
- 1903 — п'єса «Електра» Г. фон Гофмансталя.
- 1906 — збірка віршів «Книга картин» Р.М. Рільке.
- 1907 — драма «Убивця, надія жінок» О. Кокошки.
- 1907–1908 — дві збірки «Нові вірші» Р.М. Рільке.
- 1908 — два «Реквієми» Р.М. Рільке.
- 1908 — поетична збірка «Замріяні хлопчики» О. Кокошки.
- 1909 — збірка віршів «Ранні вірші» Р.М. Рільке.
- 1909 — фантастичний твір «Інший бік» А. Кубіна.
- 1910 — роман «Нотатки Мальте Лавридса Брігге»  
Р.М. Рільке.
- 1911 — оповідання «Тубуч» А. Еренштайна.
- 1911 — «Перші переживання: чотири новели з країни ди-  
тинства» («В сутінках», «Гувернантка», «Пекуча таємни-  
ця», «Літня новела») С. Цвейга.
- 1911–1916 — роман «Америка» Ф. Кафки.
- 1912 — соціально-критична драма «Професор Бер-  
нхарді» А. Шніцлера.



<p>Художня література</p>	<p><b>1912</b> — оповідання «Перевтілення» Ф. Кафки.  <b>1912</b> — трагедія «Будинок біля моря» С. Цвейга.  <b>1912–1922</b> — десять «Дуїнезьких елегій» Р.М. Рільке.  <b>1913</b> — збірка новел «Чарівний рік німецького міщанина» Г. Мейрінка.  <b>1914–1918</b> — роман «Процес» Ф. Кафки.  <b>1915</b> — роман «Голем» Г. Мейрінка.  <b>1916</b> — роман «Зелений лик» Г. Мейрінка.  <b>1918</b> — повість «Повернення Казанови» А. Шніцлера.  <b>1919</b> — белетризовані біографії «Три майстри: Дікенс, Бальзак, Достоевський» С. Цвейга.  <b>1919–1922</b> — воєнна драма «Останні дні людства» К. Крауса.  <b>1920</b> — роман «Отруєння» М. Лазар.  <b>1921–1922</b> — роман «Замок» Ф. Кафки.  <b>1922</b> — «Сонети до Орфея» Р.М. Рільке.  <b>1923</b> — белетризована біографія «Франс Мазерель» С. Цвейга.  <b>1925</b> — белетризовані біографії «Боротьба з божевільям: Гельдерлін, Клейст, Ніцше» С. Цвейга.  <b>1927</b> — цикл історичних новел «Зоряні часи людства» С. Цвейга.  <b>1928</b> — белетризовані біографії «Три співці свого життя: Казанова, Стендаль, Толстой» С. Цвейга.</p>
<p>Живопис та архітектура</p>	<p><b>1861–1869</b> — будівництво Віденського державного оперного театру. Архітектор З. фон Зіккардсбург.  <b>1871</b> — зведено будівлю Музею мистецтва та індустрії (нині Музей прикладного мистецтва) в комплексі з Вищою школою. Архітектор Г. фон Ферстель.  <b>1874–1883</b> — нова будівля Парламенту у Відні. Архітектор Т. фон Гансен.  <b>1877</b> — зведено будівлю Школи прикладного мистецтва (нині Університет прикладного мистецтва). Архітектор Г. фон Ферстель.  <b>1877–1884</b> — будівництво Головного корпусу Віденського університету. Архітектор Г. фон Ферстель.</p>

<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1881–1882</b> — перебудова Лютеранської церкви Спасіння в Бельсько-Бяла. Архітектор Г. фон Ферстель.</p> <p><b>1895</b> — будівництво нової Ратуші у Відні. Архітектор Ф. Шмідт.</p> <p><b>1899</b> — відкриття павільйону Віденського сецесіону — об'єднання прогресивних художників. Архітектор Й.М. Ольбрих.</p> <p><b>1902</b> — «Бетховенський фріз» Г. Клімта.</p> <p><b>1906</b> — картина «Сад з соняшниками в селі» Г. Клімта.</p> <p><b>1907</b> — картина «Квітковий сад» Г. Клімта.</p> <p><b>1908</b> — картина «Поцілунок» Г. Клімта.</p> <p><b>1910</b> — картина «Портрет Едуарда Космака» Е. Шіле.</p> <p><b>1910–1915</b> — картина «Смерть і життя» Г. Клімта.</p> <p><b>1911</b> — картина «Кімната готелю в Нойленгбаху» Е. Шіле.</p> <p><b>1911–1912</b> — картина «Вихід з Єгипту» О. Кокошки.</p> <p><b>1912</b> — картина «Розп'яття (Голгофа)» О. Кокошки.</p> <p><b>1912</b> — картина «Автопортрет з Альмою Малер» О. Кокошки.</p> <p><b>1914</b> — картина «Шквал» О. Кокошки.</p> <p><b>1915</b> — картини «Смерть і дівчина», «Пані в зеленому» Е. Шіле.</p> <p><b>1917</b> — картина «Крумау. Літній пейзаж» Е. Шіле.</p> <p><b>1920</b> — картина «Пролетарське містечко» Г. Балушека.</p> <p><b>1928–1929</b> — картина «Ринок у Тунісі» О. Кокошки.</p>
--	--

## Велика Британія

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1870</b> — парламент прийняв закон про обов'язкову початкову освіту.</p> <p><b>1873–1878</b> — промислова криза з подальшою фінансовою депресією.</p> <p><b>1874</b> — розформування Британської Ост-Індської компанії (існувала з 1600 р.).</p> <p><b>1875</b> — Великобританія придбала великий пакет акцій Суецького каналу в Єгипті («Угода століття»).</p> <p><b>1878–1880</b> — Друга англо-афганська війна.</p> <p><b>1879</b> — англо-зулуська війна.</p> <p><b>1880–1881</b> — Перша англо-бурська (Трансваальська) війна.</p> <p><b>1884</b> — прийнятий закон про розширення виборчих прав.</p> <p><b>1885</b> — поява руху суфражисток.</p> <p><b>1885–1887</b> — Третя англо-бірманська війна.</p> <p><b>1886</b> — надання Ірландії права на самоврядування.</p> <p><b>1889</b> — прийняття закону про флот, який відбив прагнення країни до переважного панування на морі.</p> <p><b>1889–1902</b> — Друга англо-бурська війна.</p> <p><b>1890</b> — Франко-британська угода про розмежування сфер впливу в Африці.</p> <p><b>1890</b> — Німецько-британська угода про розподіл територій у Східній Африці.</p> <p><b>1895</b> — Англо-російська угода про розмежування сфер впливу на Памірі.</p> <p><b>1896</b> — підписано угоду з Францією про розподіл сфер впливу в Індокитаї.</p> <p><b>1898</b> — створення парламентського Союзу підприємців.</p> <p><b>1899</b> — Лондонська угода про розмежування сфер впливу в Східній і Центральній Африці. Початок англо-французького зближення.</p> <p><b>1899</b> — Російсько-англійська угода про розмежування сфер впливу в Китаї.</p> <p><b>1900</b> — створення «концентраційного табору» для «тих, хто не воює» під час англо-бурської війни.</p>
----------------------------------	--

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1901</b> — кінець правління Королеви Вікторії (початок правління — 1837 р.).</p> <p><b>1901–1910</b> — правління короля Едуарда VII.</p> <p><b>1902</b> — захоплення територій в Нігерії.</p> <p><b>1903</b> — військова експедиція в Тибет.</p> <p><b>1910–1936</b> — правління короля Георга V.</p> <p><b>1914</b> — оголошення війни Німеччині.</p> <p><b>1914–1921</b> — Англо-ірландська війна.</p> <p><b>1919</b> — створення однобічного незалежного ірландського парламенту в Дубліні.</p> <p><b>1922</b> — відокремлення 26 ірландських графств від Об'єднаного Королівства і створення вільної держави Ірландія.</p>
<p>Журналістика, критика, публіцистика</p>	<p><b>1869</b> — праця «Культура та анархія» М. Арнольда.</p> <p><b>1870</b> — «Лекції з мистецтва» Дж. Рьоскіна.</p> <p><b>1871</b> — «Походження людини» Ч. Дарвіна.</p> <p><b>1873</b> — «Література і Догма» М. Арнольда.</p> <p><b>1873</b> — стаття «Нариси з історії Ренесанса» В. Пейтера.</p> <p><b>1875</b> — починає виходити газета «Універсальний щоденний реєстратор новин». Засновник — власник типографії Д. Волтер.</p> <p><b>1877</b> — маніфест «Несправедлива війна» В. Морріса.</p> <p><b>1878</b> — газета «Універсальний щоденний реєстратор новин» починає виходити під назвою «Таймс».</p> <p><b>1881</b> — початок випуску тижневика «Tit-Bits», першого в країні дайджесту місцевої та зарубіжної преси. Видавець — Дж. Ньюнес.</p> <p><b>1888</b> — засновано тижневик «Answers to Correspondents», тижневики для працюючих жінок «Forget-me-not», домогосподарок («The Home Chat») та дітей («Comic Cats»).</p> <p><b>1888</b> — праця «Нариси критики: друга серія» М. Арнольда.</p> <p><b>1888</b> — починає виходити газета «Фінансові часи».</p> <p><b>1890</b> — засновано «Pearson's Weekly» — перше періодичне видання в Британії, назване іменем його власника.</p> <p><b>1891</b> — стаття «Квінтесенція ібсенізму» Дж.Б. Шоу.</p>

<p>Журналістика, критика, публіцистика</p>	<p><b>1891</b> — книга есеїв «Задуми» («Істина про маски», «Пензль, перо і отрута», «Занепад брехні», «Критик як митець») О. Вайльда.</p> <p><b>1894</b> — починає виходити перша масова вечірня газета «Вечірні новини». Видавці — брати Хармсворти.</p> <p><b>1895</b> — есей «Бідний Шекспір!» Дж.Б. Шоу.</p> <p><b>1896</b> — есеї «Осуд Барда», «Тоіjours Шекспір» Дж.Б. Шоу.</p> <p><b>1896</b> — видано «Келмскотський Чосер», один з кращих творів друкарства.</p> <p><b>1896</b> — засновано тижневу ранкову масову газету «The daily Mail». Редактор Джорді Грік.</p> <p><b>1896–1899</b> — вихід щомісячного літературного і політичного журналу «Pearson's Monthly».</p> <p><b>1897</b> — сповідь «De Profundis» О. Вайльда.</p> <p><b>1900</b> — засновано масову газету «The Daily Express», яка і сьогодні є однією з провідних масових британських газет.</p> <p><b>1900</b> — есей «Чи краще Шекспір?» Дж.Б. Шоу.</p> <p><b>1900</b> — стаття «Поетичний символізм» В.Б. Єйтса.</p> <p><b>1903</b> — початок запуску щоденної газети «The Daily Mirror».</p> <p><b>1913</b> — стаття «Серйозний художник» Е. Павнда.</p>
<p>Художня література</p>	<p><b>1872</b> — роман «Аліса в Задзеркаллі» Л. Керолла.</p> <p><b>1879</b> — роман «Егоїст» Д. Мередіта.</p> <p><b>1880</b> — філософська поема «Місто страшної ночі» Д. Томсона.</p> <p><b>1882</b> — роман «Острів скарбів» Р.Л. Стівенсона.</p> <p><b>1886</b> — повість «Дивний випадок з лікарем Джекілем і містером Хайдом» Р.Л. Стівенсона.</p> <p><b>1887</b> — повість «Етюд в багрових тонах» А.К. Дойла.</p> <p><b>1888</b> — роман «Чорна стріла» Р.Л. Стівенсона.</p> <p><b>1889</b> — цикл романів «П'ять міст» А. Беннетта.</p> <p><b>1889</b> — «Балада про Схід і Захід» Р. Кіплінга.</p> <p><b>1891</b> — роман «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда.</p> <p><b>1891–1905</b> — публікація серії оповідань про Шерлока Холмса А. Конана Дойла.</p> <p><b>1892</b> — п'єса «Віяло леді Віндермір» О. Вайльда.</p>

Художня  
література

- 1892** — роман «Діти Гетто» І. Зангвілла.
- 1893** — п'єса «Саломея» О. Вайльда.
- 1893** — п'єси «Дім удовця», «Професія місіс Воррен» Б. Шоу.
- 1894** — «Книга джунглів» Р. Кіплінга.
- 1894** — поема «Сфінкс» О. Вайльда.
- 1895** — «Друга книга джунглів» Р. Кіплінга.
- 1895** — роман «Примха Олмейра» Д. Конрада.
- 1895** — п'єси «Як важливо бути серйозним», «Ідеальний чоловік» О. Вайльда.
- 1895–1897** — романи «Машина часу», «Війна світів», «Людина-невидимка» Г.Д. Веллса.
- 1897** — п'єса «Учень диявола» Дж.Б. Шоу.
- 1898** — п'єса «Цезар і Клеопатра» Дж.Б. Шоу.
- 1899** — повість «Серце темряви» Д. Конрада.
- 1900** — роман «Лорд Джим» Д. Конрада.
- 1901** — роман «Кім» Р. Кіплінга.
- 1901** — роман «Перші люди на Місяці» Г. Веллса.
- 1902** — новели «Тайфун», «Юність», «Серце темряви» Д. Конрада.
- 1902–1906** — публікація збірок «Казки просто так», «Пак з Горбів Пука», «Нагороди та Феї» Р. Кіплінга.
- 1903** — п'єса «Людина і надлюдина» Дж.Б. Шоу.
- 1903–1908** — драма у віршах «Династи» Т. Гарді.
- 1905** — роман «Сучасна утопія» Г. Веллса.
- 1906** — роман «Власник» Д. Голсуорсі.
- 1907** — роман «Прекрасна Маргарет» Г.Р. Гаггарда.
- 1910** — п'єса «Смаглява леді сонетів» Дж.Б. Шоу.
- 1910** — повість «Фрейя семи островів» Д. Конрада.
- 1912** — роман «Загублений світ» А.К. Дойла.
- 1912** — п'єса «Пігмаліон» Дж.Б. Шоу.
- 1913** — роман «Сини та коханці» Д.Г. Лоуренса.
- 1914–1921** — роман «Улісс» Дж. Джойса.
- 1915** — роман «Тягар пристрастей людських» С. Моема.
- 1916** — роман «Портрет митця замолоду» Дж. Джойса.
- 1919** — п'єса «Дім, де розбиваються серця» Дж.Б. Шоу.

Художня література	<p><b>1920</b> — роман «Закохані жінки» Д.Г. Лоуренса.</p> <p><b>1922</b> — трилогія «Сага про Форсайтів» Д. Голсуорсі.</p> <p><b>1923</b> — п'єса «Свята Іоанна» Дж.Б. Шоу.</p>
Живопис та архітектура	<p><b>1870-ті</b> — виникає рух «естетизму». В архітектурі йому властиве тяжіння до простоти і зручності.</p> <p><b>1870</b> — картина «Місіс Вільям Морріс» Д.Г. Россетті.</p> <p><b>1871</b> — картина «Пандора» Д.Г. Россетті.</p> <p><b>1874</b> — літня виставка Королівської академії.</p> <p><b>1876</b> — відкриття вокзалу Сент-Панкрас в Лондоні, який назвали «собором залізниць». Справжня пам'ятка неоготичної архітектури архітектурно складається з основного приміщення — дебаркадера, вміщеного в фасади неоготичної будівлі «Мідленд Гранд Отель» (відкритий в 1873 році). Архітектор Д.Г. Скотт, інженер В.Г. Барлоу.</p> <p><b>1877</b> — заснована Організація із захисту старовинних будівель.</p> <p><b>1878</b> — картина «Астарта Сирійська» Д.Г. Россетті.</p> <p><b>1880</b> — картина «Сон наяву» Д.Г. Россетті.</p> <p><b>1880</b> — засновано суспільство художників-графіків і граверів, метою якого була популяризація графічного мистецтва серед населення.</p> <p><b>1881</b> — «Автопортрет» Д. Мілле.</p> <p><b>1888</b> — картини «Жінки Амфісса», «Зустріч Антонія та Клеопатри в 41 р. до н.е.» Л. Альма-Тадема.</p> <p><b>1891</b> — картина «Дикун» Л. Філдса.</p> <p><b>1896</b> — засновано Новий англійський художній клуб.</p> <p><b>1897-1909</b> — нова будівля Школи мистецтв у Глазго. Архітектор Ч.Р. Макінтош.</p> <p><b>1899</b> — картина «Темза в Челсі» Г. Гілмана.</p> <p><b>1911-1912</b> — існування групи художників «Кемден-Таун» (В. Сікерт, Г. Гілман та ін.).</p> <p><b>1912</b> — «Портрет Гарольда Гілмана» В. Сікерта.</p> <p><b>1912-1914</b> — картина «Фіцрой-стріт, 19» М. Драммонда.</p> <p><b>1914</b> — картина «Туга», серія портретів Г. Гілмана.</p> <p><b>1917</b> — картина «Місіс Мунтер за сніданком Г. Гілмана.</p>

## Скандинавські країни

<p>Суспільно-політичне життя</p>	<p><b>1863–1906</b> — роки правління Крістіана IX, короля Данії з династії Глюксбергів.</p> <p><b>1872</b> — перехід Норвегії до парламентського управління.</p> <p><b>1872–1907</b> — правління Оскара II, короля Швеції та Норвегії з династії Бернадотів.</p> <p><b>1873</b> — утворення Скандинавського монетного союзу, куди ввійшли Данія, Ісландія, Швеція.</p> <p><b>1875</b> — вступ до Скандинавського монетного союзу Норвегії.</p> <p><b>1884</b> — здобуття Норвегією внутрішньої автономії.</p> <p><b>1885</b> — початок будівництва першої промислової (теплової) електростанції в Норвегії.</p> <p><b>1887</b> — створення Норвезької соціал-демократичної робочої партії.</p> <p><b>1894</b> — завершення будівництва шведської меридіональної залізниці, що поєднала північ і південь країни.</p> <p><b>1901</b> — початок роботи Нобелівського комітету в Стокгольмі (Швеція), щорічні церемонії нагородження Нобелівських лауреатів.</p> <p><b>1902</b> — прокладення гілки залізниці з портом Північної Норвегії — Нарвіком.</p> <p><b>1905</b> — розірвання шведсько-норвезької «унії» і здобуття Норвегією повної самостійності.</p> <p><b>1906–1912</b> — правління данського короля Фредеріка VIII з династії Глюксбергів.</p> <p><b>1907</b> — відкриття в Стокгольмі «Інтимного театру» при сприянні А. Стріндберга і А. Фалька.</p> <p><b>1907–1950</b> — правління Густава V, короля Швеції та Норвегії з династії Бернадотів.</p> <p><b>1912</b> — в Стокгольмі відбулися літні Олімпійські ігри.</p> <p><b>1912–1947</b> — правління данського короля Крістіана X з династії Глюксбергів.</p> <p><b>1918</b> — створення королівства Ісландія в унії з Данією.</p> <p><b>1918</b> — перегляд конституції Швеції. Швеція стала державою з демократичним управлінням.</p>
----------------------------------	--



Суспільно-політичне життя	<p><b>1925</b> — вступ Швеції до Ліги націй.</p> <p><b>1932</b> — Швеція стала однією з перших країн Європи, що вийшла з депресії.</p>
Журналістика, критика, публіцистика	<p><b>1882</b> — памфлет «Нове царство» А. Стріндберга.</p> <p><b>1888</b> — передмова до драми «Фрьокен Жулі» А. Стріндберна.</p> <p><b>1888–1889</b> — видання символістського журналу «Нова земля» (Данія).</p> <p><b>1889</b> — маніфест «Ренесанс: Кілька слів про літературну переоцінку цінностей» В. фон Гейденстама.</p> <p><b>1889</b> — книга нарисів «Про духовне життя сучасної Америки» К. Гамсуна.</p> <p><b>1889</b> — стаття «Аристократичний радикалізм» Г. Брандеса.</p> <p><b>1890</b> — стаття «Про несвідоме духовне життя» К. Гамсуна.</p> <p><b>1893–1894</b> — видання символістського журналу «Вежа» (Данія).</p> <p><b>1893</b> — стаття «Про символізм» Й. Йоргенсена.</p> <p><b>1903</b> — стаття «Містика світової історії» А. Стріндберга.</p> <p><b>1910</b> — цикл статей «Промови до шведської нації» А. Стріндберга.</p>
Художня література	<p><b>1853</b> — п'єса «Іванова ніч» Г. Ібсена.</p> <p><b>1854</b> — п'єса «Фру Інгер з Естрота» Г. Ібсена.</p> <p><b>1856</b> — п'єса «Олаф Лілієнкранс» Г. Ібсена.</p> <p><b>1857</b> — п'єса «Воїтелі в Хельгеланді» Г. Ібсена.</p> <p><b>1862</b> — п'єса «Комедія кохання» Г. Ібсена.</p> <p><b>1863</b> — п'єса «Боротьба за престол» Г. Ібсена.</p> <p><b>1865</b> — віршована драма «Брандт» Г. Ібсена.</p> <p><b>1867</b> — віршована драма «Пер Гюнт» Г. Ібсена.</p> <p><b>1869</b> — драма «Союз молоді» Г. Ібсена.</p> <p><b>1873</b> — віршована драма «Кесарь і галилеянин» Г. Ібсена.</p> <p><b>1877</b> — драма «Стовпи суспільства» Г. Ібсена.</p> <p><b>1879</b> — драма «Ляльковий дім» Г. Ібсена.</p> <p><b>1879</b> — роман «Червона кімната» А. Стріндберга.</p> <p><b>1880</b> — роман «Гарман і Ворше» А. Х'елланна.</p> <p><b>1881</b> — драма «Привиди» Г. Ібсена.</p> <p><b>1882</b> — драма «Ворог народу» Г. Ібсена.</p> <p><b>1883</b> — роман «Отрута» А. Х'елланна.</p>

Художня  
література

- 1884 — роман «Фортуна» А. Х'елланна.  
 1884 — драма «Дика качка» Г. Ібсена.  
 1884–1886 — збірки новел «Шлюби», «Утопії в дійсності» А. Стріндберга.  
 1886 — драма «Росмерсхольм» Г. Ібсена.  
 1886–1887 — роман «Син служниці» А. Стріндберга.  
 1887 — драма «Батько», роман «Слово безумця на свій захист» А. Стріндберга.  
 1888 — драма «Фрьокен Жулі» А. Стріндберга.  
 1888 — драма «Жінка з моря» Г. Ібсена.  
 1889 — трагікомедія «Кредитори» А. Стріндберга.  
 1889 — роман «Ендиміон» В. фон Гейденстама.  
 1890 — роман «Голод» К. Гамсуна.  
 1890 — роман «Чужий» Й. Йоргенсена.  
 1890 — п'єса «Гедда Габлер» Г. Ібсена.  
 1891 — роман «Сага про Есту Берлінга» С. Лагерлеф.  
 1892 — поетична збірка «Настрої» Й. Йоргенсена.  
 1892 — драма «Майстер Улаф» А. Стріндберга.  
 1892 — п'єса «Будівельник Сольнес» Г. Ібсена.  
 1892 — роман «Містерії» К. Гамсуна.  
 1893 — роман «Дерево життя» Й. Йоргенсена.  
 1894 — поетична збірка «Сповідь» Й. Йоргенсена.  
 1894 — роман «Пан» К. Гамсуна.  
 1894 — п'єса «Маленький Ейольф» Г. Ібсена.  
 1895 — драма «Біля воріт царства» К. Гамсуна.  
 1896 — драма «Гра життя» К. Гамсуна.  
 1896 — п'єса «Йун Габріель Боркман» Г. Ібсена.  
 1897 — роман «Чудеса Антихриста» С. Лагерлеф.  
 1897 — роман «Пекло» А. Стріндберга.  
 1898 — книга «Легенди» А. Стріндберга.  
 1898 — драма «Вечірня зоря» К. Гамсуна.  
 1898–1904 — драматична трилогія «На шляху в Дамаск» А. Стріндберга.  
 1899 — роман «Вікторія» К. Гамсуна.  
 1899 — п'єса «Коли ми, мертві, прокидаємося» Г. Ібсена.  
 1899–1900 — драматична ділогія «Танець смерті» А. Стріндберга.

<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1901</b> — драма «Гра снів» А. Стріндберга.  <b>1902</b> — повість «Єрусалим» С. Лагерлеф.  <b>1903</b> — роман «Самотній» А. Стріндберга.  <b>1904</b> — драма «Шлях у Дамаск» А. Стріндберга.  <b>1907</b> — п'єса «Соната примар» А. Стріндберга.  <b>1906–1907</b> — книга дитячих казок «Чудесна подорож Нільса Гольгерсона з дикими гусьми» С. Лагерлеф.  <b>1908</b> — дилогія романів «Беноні» і «Роза» К. Гамсуна.  <b>1913</b> — роман «Діти століття» К. Гамсуна.  <b>1914</b> — роман «Імператор Португальський» С. Лагерлеф.  <b>1917</b> — роман «Плоди землі» К. Гамсуна.  <b>1920</b> — за роман «Плоди землі» К. Гамсун нагороджений Нобелівською премією.</p>
<p><b>Живопис та архітектура</b></p>	<p><b>1884</b> — картина «Портрет батька» Б. Лільефорса.  <b>1886</b> — початок зведення будинку Бюнцов на Страндвєген в Стокгольмі. Архітектор І.Г. Классон.  <b>1886</b> — картина «Літні втіхи» А. Цорна.  <b>1886</b> — картина «Стрижі» Б. Лільефорса.  <b>1889</b> — картина «Автопортрет» А. Цорна.  <b>1890</b> — картина «Мисливець» Б. Лільефорса.  <b>1891</b> — картини «Північ», «Вальс» А. Цорна.  <b>1896</b> — картина «Сніданок під березою» К. Ларссона.  <b>1897</b> — картини «Танець в Іванову ніч», «Тост», «Танці посеред літа» А. Цорна.  <b>1898</b> — картина «Спальня. Вітання з днем янгола зранку» К. Ларссона.  <b>1898–1900</b> — будівництво прибуткового дому купця Августа Данеліуса в Стокгольмі. Архітектор Е. Йозефсон.  <b>1899</b> — картина «Спальня Карла Ларссона» К. Ларссона.  <b>1904–1905</b> — картина «Святий Вечір» К. Ларссона.  <b>1906</b> — картина «Дівчата в лазні» А. Цорна.  <b>1907</b> — картина «Гніздо морського орлана» Б. Лільефорса.  <b>1907</b> — картина «Весна» К. Ларссона.  <b>1910–1914</b> — будівництво протестантської церкви Енгельбректа в стилі модерн в Стокгольмі. Архітектор Л.І. Валхман.</p>

Живопис та архітектура	<p><b>1911–1923</b> — будівництво ратуші в Стокгольмі в дусі «національного романтизму». Архітектор Р. Естберг.</p> <p><b>1920</b> — картина «Лебеді» Б. Лільефорса.</p> <p><b>1926</b> — побудовано в стилі неокласицизму Стокгольмський концертний зал. Архітектор І. Тенгбум.</p>
---------------------------	--

## Сполучені Штати Америки

Суспільно-політичне життя	<p><b>1869–1877</b> — обрання президента У. Гранта, колишнього полководця армії Півночі за часів Громадянської війни.</p> <p><b>1870</b> — акт про Ку-клукс-клан як терористичну організацію.</p> <p><b>1872</b> — заснування першого у світі Єллоустонського національного парку, міжнародного біосферного заповідника.</p> <p><b>1873</b> — економічна криза в США.</p> <p><b>1876–1877</b> — війна за Чорні Пагорби між американцями та індіанцями.</p> <p><b>1877</b> — закінчення Реконструкції Півдня, новий прийом південних штатів в Союз на повноправній основі.</p> <p><b>1877–1881</b> — обрання президента Р. Гейза, за часів якого відбулось остаточне примирення Півночі й Півдня.</p> <p><b>1880</b> — внаслідок відстрілу бізонів індіанці були позбавлені свого основного промислу. Під тиском американців вони були змушені переселитись до резервацій.</p> <p><b>1881–1885</b> — обрання президента А.А. Честера, який провів низку успішних реформ (в державному апараті, в громадянській службі та інші).</p> <p><b>1883</b> — відкриття «Метрополітен-опери», оперного театру на Бродвеї на Лінкольн-сквер у Верхньому Вест-Сайді Манхеттену в Нью-Йорку.</p> <p><b>1885–1889, 1893–1897</b> — президентство Г. Клівленда, який домігся процвітання економіки країни. За період другого терміну було відновлено золотий стандарт, утворено штат Юта.</p> <p><b>1887</b> — поява першої лінії електричного трамваю.</p> <p><b>1888</b> — відкриття Університету Темпл у Філадельфії.</p> <p><b>1889–1893</b> — президентство Б. Гаррісона.</p> <p><b>1892</b> — заснування університету в Чикаго.</p>
---------------------------	--

<p><b>Суспільно-політичне життя</b></p>	<p><b>1893</b> — Всесвітня промислова виставка в Чикаго.  <b>1895</b> — відкриття Нью-Йоркської публічної бібліотеки.  <b>1897</b> — відкриття Бібліотеки Конгресу.  <b>1897–1901</b> — президентство В. Мак-Кінлі, за часів якого країна вела чимало війн (зокрема з Іспанією, внаслідок якої США поширили свій вплив на Кубу, Пуерто-Рико, Гуам та Філіппіни).  <b>1898</b> — початок першої інтервенції США на Кубу.  <b>1899</b> — американо-філіппінська війна.  <b>1899</b> — проголошення США доктрини держсекретаря Хейя «відкритих дверей» в Китаї.  <b>1901–1909</b> — президентство Т. Рузвельта.  <b>1909–1913</b> — президентство В. Тафта.  <b>1913–1921</b> — президентство В. Вільсона.  <b>1921–1923</b> — президентство В. Гардінга.</p>
<p><b>Журналістика, критика, публіцистика</b></p>	<p><b>1884</b> — збірка статей «Мистецтво прози» Г. Джеймса.  <b>1889</b> — стаття «Євангеліє багатства» Е. Карнегі, в якій наголошувалось, що багаті люди повинні займатись благодійністю.  <b>1898</b> — книга «Американське рабство і невідкладний борг рабовласників» Е.В. Карузера.  <b>1904</b> — збірник статей «Ганьба міст» Л. Стеффенса, який дав старт викриттю корупції в різних галузях державно-го життя.</p>
<p><b>Художня література</b></p>	<p><b>1876</b> — роман «Родрік Хадсон» Г. Джеймса.  <b>1877</b> — роман «Американець» Г. Джеймса.  <b>1879</b> — роман «Дейзі Міллер» Г. Джеймса.  <b>1881</b> — роман «Жіночий портрет» Г. Джеймса.  <b>1886</b> — роман «Бостонці» Г. Джеймса.  <b>1892</b> — роман «Меггі: дівчина з вулиці» С. Крейна.  <b>1896</b> — роман «Край гостроверхих ялин» С. Орн Джуетт.  <b>1896</b> — роман «Донька праці» Д.В. Дефореста.  <b>1899</b> — збірка оповідань «Чаклунка» Ч.В. Чесната.  <b>1900</b> — роман «Будинок, закритий кедрами» Ч.В. Чесната.  <b>1900</b> — збірка оповідань «Син вовка» Джека Лондона.  <b>1900</b> — роман «Сестра Керрі» Т. Драйзера.</p>

Художня література	<p><b>1903</b> — збірка новел «Шістки та сімки» О. Генрі.  <b>1904</b> — роман «Морський вовк» Д. Лондона.  <b>1906</b> — збірки новел «Камні, що котяться», «Чотири мільйони» О. Генрі.  <b>1907</b> — збірки новел «Серце Заходу», «Палаючий світильник» О. Генрі.  <b>1908</b> — збірки новел «Шляхетний шахрай», «Голос великого міста» О. Генрі.  <b>1909</b> — роман «Мартін Іден» Д. Лондона.  <b>1910</b> — збірка новел «Коловорот» О. Генрі.  <b>1912</b> — роман «Фінансист» Т. Драйзера.  <b>1914</b> — роман «Титан» Т. Драйзера.  <b>1915</b> — роман «Геній» Т. Драйзера.  <b>1925</b> — п'єса «Пристрасті під в'язами» О'Ніла.  <b>1925</b> — роман «Американська трагедія» Т. Драйзера.</p>
Живопис та архітектура	<p><b>1869–1883</b> — будівництво Бруклінського мосту (Манхеттен — Бруклін) в Нью-Йорку. Архітектор Д. Реблінг.  <b>1872</b> — картина «Американський прогресс» Д. Гаста.  <b>1872–1875</b> — побудова Старого художнього музею в Бостоні в стилі вікторіанської готики. Архітектор Д. Стургіс.  <b>1872–1877</b> — побудова церкви Трійці в Бостоні, в архітектурі якої окремі елементи романського стилю поєднувались з багатим застосуванням кольору, живопису та контрастної фактури каменю. Архітектор Г.Г. Річардсон, фрески Д.Ла Фаржа.  <b>1873</b> — картина «Кошик з молюсками» В. Гомера.  <b>1873–1876</b> — картина «Порив вітру» В. Гомера.  <b>1876</b> — картина «Клініка Гросса», «Шахісти» Т. Ікінса.  <b>1880</b> — картина «Зіграй мені» І. Джонсона.  <b>1884</b> — будівництво приміщення вокзалу Бостон — Олбані в Чеснат-Хіллі. Архітектор Г.Г. Річардсон.  <b>1884–1889</b> — картина «Дружина художника та його собака сеттер» Т. Ікінса.  <b>1885</b> — картина «Пейзаж в Голландії» Д.Г. Твахтмана.  <b>1885</b> — картина «Тривожний сигнал про туман» В. Гомера.  <b>1885</b> — будівництво палацу Вілларда в Нью-Йорку архітектурною фірмою «Мак Кім, Мід та Вайт».</p>

Живопис  
та архітектура

- 1886** — картина «Вісім дзвонів» В. Гомера.
- 1886** — спорудження статуї Свободи у Верхній Нью-Йоркській бухті. Споруджена як подарунок США від Франції до Всесвітньої виставки 1876 р. і до 100-річчя американської незалежності. Інженер Г. Ейфель, скульптор Ф. Бартольді.
- 1887** — будівництво Публічної бібліотеки в Бостоні архітектурною фірмою «Мак Кім, Мід та Вайт».
- 1889** — картина «Клініка лікаря Егню» Т. Ікінса.
- 1889** — картина «Милосердя» В. Гая.
- 1890-ті рр.** — використання каркасної системи та металевих конструкцій і залізобетону в архітектурі призвело до створення специфічного типу американського спорудження — хмарочоса в крупних містах США Нью-Йорку й Чикаго.
- 1890-1897** — будівництво Вейнрайт-Білдінг в Сент-Луїсі.
- 1893-1894** — будівництво 106-метрового хмарочосу страхового товариства «Манхеттен» заввишки 18 поверхів із завершенням 8-поверховою вежею. Архітектори Ф. Кімбел і Томпсон, інженер Ч. Браун.
- 1893** — картина «Полювання на лисицю» В. Гомера.
- 1893** — будівництво «Мармурового палацу» в Ньюпорті для одного з членів родини Вандербільт в стилі архітектури Палладіо. Архітектор Р. Хант.
- 1894** — картина «В саду» Т. Девіна.
- 1894-1899** — будівництво Гаранті Траст Білдінг в Буффало.
- 1895** — будівництво палацу Бітмор в Ешвіллі (Північна Кароліна) як копії палацу французьких королів доби Ренесансу для одного з членів родини Вандербільт. Архітектор Р. Хант.
- 1901** — картина «Автопортрет» Е. Шинна.
- 1902** — картина «Сніг у Нью-Йорку» Р. Генрі.
- 1908** — картина «Грін-парк в Лондоні» Е. Шинна.
- 1912** — картина «Бійка в барі» А.О. Фішера.
- 1915** — картини «Проповідь», «Натовп. Узбережжя» Дж. Беллоуза.
- 1922** — відкриття меморіалу А. Лінкольна у Вашингтоні. Архітектор Г. Бекон.

*Навчальне видання*

**Вишницька Юлія Василівна  
Тверітінова Тетяна Іванівна**

**ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
МЕЖІ ХІХ—ХХ СТОЛІТЬ**

Навчально-методичний посібник

НМЦ видавничої діяльності  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
Завідувачка НМЦ видавничої діяльності *М.М. Прядко*

Відповідальна за випуск *А.М. Даниленко*

Над випуском працювали  
*О.М. Марюхненко, В.І. Скрябіна, Т.В. Нестерова*

Підписано до друку 24.08.2022 р. Формат 60x84/16.  
Ум. друк. арк.16,67. Наклад 100 прим. Зам. № 2-18.

Київський університет імені Бориса Грінченка,  
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 4013 від 17.03.2011 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі «Інтернет» без письмового дозволу Київського університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності.