

Д. С. Наливайко, К. О. Шахова

# ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА XIX СТОРІЧЧЯ

ДОБА РОМАНТИЗМУ



Д.С. Наливайко, К.О. Шахова

022.07.034  
730

ЗМІСТ

# ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА XIX СТОРІЧЧЯ

Доба романтизму

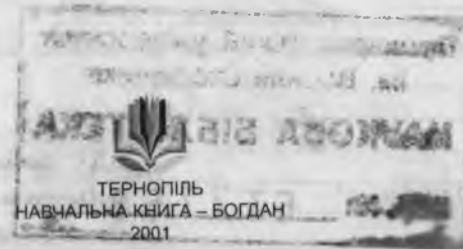
Підручник

Допущено Міністерством освіти і науки України

НБ ПНУС



637758



ББК 83.3(3)  
Н37

Вступ, розділи "Німецький романтизм", "Французький романтизм" та "Італійський романтизм" написані проф. Д.С. Наливайком, розділи "Англійський романтизм" і "Американський романтизм" — проф. К.О. Шаховою.

Головний редактор Б.Є. Будний

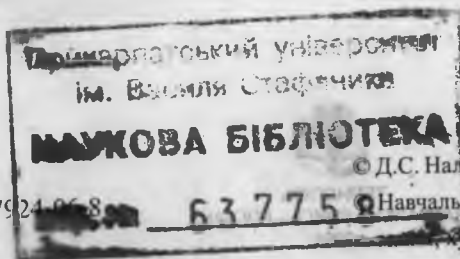
Охороняється законом про авторське право.

Жодна частина даного видання не може бути використана чи відтворена у будь-якому вигляді без дозволу автора чи видавництва.

Н37 Наливайко Д.С., Шахова К.О.  
Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму:  
Підручник.— Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2001.— 416 с.  
ISBN 966-7924-06-8

Ця книжка є першим українським підручником з історії зарубіжної літератури XIX ст. В ньому охоплюються європейські й американська літератури доби романтизму, яка в основному збігається з першою половиною минулого сторіччя. Автори висвітлюють літературний процес у його характерних закономірностях і структурах, але основна увага приділяється введенню читача в художній світ письменників-романтиків — індивідуально неповторний, багатий естетично-художніми відкриттями.

ББК 83.3(3)



© Д.С. Наливайко, К.О. Шахова, 2001

ISBN 966-7924-06-8 63 775 Навчальна книга – Богдан,

можне оформлення, 2001

## ЗМІСТ

Вступ (Д.С. Наливайко) ..... 5

### Розділ 1.

Німецький романтизм (Д.С. Наливайко) ..... 24

1.1. Єнсський гурток романтиків ..... 28

1.2. Новалис ..... 34

1.3. Л. Тік і В. Вакенродер ..... 40

1.4. Ф. Гельдерлін ..... 45

1.5. Гейдельберзький гурток романтиків ..... 51

1.5.1. А. фон Арнім ..... 55

1.5.2. К. Brentano ..... 57

1.6. Г. фон Клейст ..... 62

1.7. Е. Т. А. Гофман ..... 72

1.8. Г. Гейне ..... 85



### Розділ 2.

Французький романтизм (Д.С. Наливайко) ..... 104

2.1. Період Консульства і Першої імперії ..... 108

2.1.1. Ж. де Сталь ..... 109

2.1.2. Б. Констан ..... 116

2.1.3. Ф. Р. де Шатобріан ..... 118

2.2. Періоди Реставрації і Липневої монархії ..... 126

2.2.1. А. де Ламартін ..... 131

2.2.2. А. де Віньї ..... 135

2.3. Віктор Гюго ..... 144

2.4. Жорж Санд ..... 169

2.5. А. де Мюссе ..... 177

2.6. Ж. де Нерваль ..... 184



### Розділ 3.

<b>Італійський романтизм (Д.С. Наливайко) ....</b>	<b>194</b>
3.1. Література 1797 — 1815 років .....	195
3.1.1. У. Фосколо .....	197
3.2. Література 1816 — 1848 років .....	203
3.2.1. А. Мандзоні .....	206
3.2.2. Д. Леопарді .....	214



### Розділ 4.

<b>Англійський романтизм (К.О. Шахова) .....</b>	<b>226</b>
4.1. Вільям Блейк .....	233
4.2. Вільям Вордсворт .....	245
4.3. Семюель Тейлор Колрідж .....	255
4.4. Вальтер Скотт .....	267
4.5. Джордж Ноель Гордон Байрон .....	282
4.6. Персі Біші Шеллі .....	306
4.7. Джон Кітс .....	323



### Розділ 5.

<b>Американський романтизм (К.О. Шахова) .....</b>	<b>338</b>
5.1. Вашингтон Ірвінг .....	347
5.2. Джеймс Фенімор Купер .....	358
5.3. Натаніель Готорн .....	369
5.4. Едгар Аллан По .....	385
5.5. Герман Мелвілл .....	402



<b>Рекомендована література .....</b>	<b>414</b>
---------------------------------------	------------

## ВСТУП

Погляд на XIX ст. як на важливий етап розвитку європейських і спорідненої з ними американської літератури є загальноприйнятим у вітчизняній і світовій науці: мається на увазі не календарне століття, а саме етап багатовікового літературного процесу з притаманними йому історичними й структурними особливостями. Ці ж етапи можуть тісно чи іншою мірою збігатися з хронологічними поділами, а можуть і не співпадати з ними. Щодо літератури XIX ст., то тут маємо перший варіант, проте про повний збіг хронологічних меж і етапу літературного процесу й тут не може бути мови. Починається цей етап в останньому десятиріччі XVIII ст., а завершується десь на межі останнього десятиліття XIX ст.

І тут ми підійшли до принципово важливого питання визначальних принципів і критеріїв періодизації літературного процесу. Запропоноване бачення XIX ст. як етапу розвитку літератури може навести на думку, що автори підручника дотримуються традиційної “радянської” періодизації, яка вирішальну роль відводила соціально-політичному фактору, міряла літературний процес подіями та процесами соціально-політичної історії. Адже останнє десятиріччя — це Велика Французька революція, яка знаменувала утвердження буржуазного суспільства в європейському масштабі, а кінець XIX ст. — його переростання у “вищу й останню стадію”, стадію імперіалізму. Насправді ж, ми виходимо з інших засад і критеріїв, із закономірностей розвитку літератури й мистецтва як іманентного процесу, притаманного одній із галузей духовно-практичної діяльності людей. Безперечно, цей процес тісно пов’язаний із суспільним розвитком, але не інтегрується ним. Таке означало б втрату специфіки цієї галузі духовно-практичної діяльності. Ми дотримуємося того погляду, що в періодизації історії літератури слід виходити з іманентних, тобто внутрішньо притаманних їй закономірностей і структур.

Отже, історію літератури XIX ст. ми починаємо з останнього десятиліття XVIII ст. не тому, що в цей час звершилася Французька революція, а тому, що в середині цього десятиріччя завершилося формування романтизму, який став одним із головних напрямів літератури XIX ст. і одним із важливих етапів літературного процесу. В 1796 р. склався єнський гурток романтиків, який відіграв визначну роль у становленні німецького



і європейського романтизму, тоді ж виникла “озерна школа”, яка знаменувала народження англійського романтизму. Також XIX ст. як етап розвитку західних літератур завершуємо в останні два десятиліття не тому, що тоді відбувся перехід капіталізму в стадію імперіалізму. Справа в тім, що наприкінці цього віку розпочинається переворот в естетичній свідомості й художній творчості, який продовжувався в перші десятиріччя наступного віку. Цей переворот, один із наймасштабніших і найрадикальніших у художньому розвитку, витворив нові засади й структури художнього мислення, нову систему літературних напрямів, стилів і жанрів. У цей перехідний період завершується література XIX і починається література XX ст.

Не можна заперечувати *роль і значення суспільно-історичних факторів у художньому розвитку*, але не можна й перебільшувати їх, ставити в повну залежність від них художній розвиток, як це робилося в радянському літературознавстві. **Однією з його найбільших теоретико-методологічних вад було те, що суб'єктом літературного процесу виступала в ньому не художня свідомість, а свідомість суспільно-політична.** Література була не автономним предметом аналізу, а скоріше джерелом отримання додаткової інформації про інші предмети. Добра частина лекцій і підручників для вищих навчальних закладів відводилася характеристиці суспільно-історичної обстановки в певній країні того чи іншого періоду, а літературні явища розглядалися далі під кутом зору того, як і наскільки “правильно” відбивали вони суспільне життя, соціальні, економічні, політичні та інші процеси, що в ньому відбувалися. Позбавлені іманентності розвитку, до краю політизовані та ідеологізовані, літературі, по суті, відводилася ілюстративна роль. Щоправда, в останні десятиліття свого існування радянське літературознавство почало відходити від цих схем, але подолати їх остаточно воно не спромоглося.

Безперечно, *література пов'язана з суспільним життям, але вона не є його прямим відображенням. Цей зв'язок опосередковується громадською й індивідуальною свідомістю, психологією й ідеологією, існуючими ментально-емоційними структурами, всім комплексом духовної культури.* Найважливіша дійсність, її процеси й колізії, її виклики породжують певні реакції суспільства чи суспільних груп, певні умонастрої, структури свідомості й емоційні комплекси, які й знаходять вираження в художній творчості. Художні структури не є адекватними явищ і процесів суспільного життя, тим більше не є їхніми прямими дзеркальними відображеннями. Видатні письменники не фіксують емпіричну дійсність, вони дають відповіді на її виклики, узагальнюючи породжувані цими викликами реакції та умонастрої громадськості й даючи їм завершене художнє вираження. Ці відповіді вони дають як у формі прямого звернення до дійсності, що є характерним

для літератури XIX — XX сторіч (передусім для реалістичної), так і в формі символічній, алегоричній, параболічній тощо, використовуючи міфологічні, історичні, фантастичні та інші сюжети й мотиви, що характерно для літератури раніших епох, а в межах останніх двох сторіч — для *літератури романтичної і модерністської*.

**У соціально-історичному розрізі література XIX ст. на Заході — це література буржуазного суспільства періодів його становлення, розвою і початку тієї глибокої кризи, яку воно пережило вже в наступному сторіччі.** Його становлення було бурхливе, воно супроводжувалося ефектними політичними бурями, такими як Французька революція, наполеонівські війни, Реставрація. Відповіддю на ці виклики історії і був романтизм, який виразив не стільки піднесення, породжене грандіозним суспільним переворотом, скільки глибоке розчарування його наслідками. При цьому романтики, як правило, у своїх творах не зверталися безпосередньо до змалювання революції чи війн, — вони давали відповіді на виклики сучасності в інших формах, про які докладно скажемо далі.

**Стабілізація буржуазного суспільства, його повсякденна життєва практика потребували інших форм художнього осмислення і вираження, чим і зумовлений перехід від романтизму до реалізму в літературі середини XIX ст.** Центр життя відтак зсувається до сфери буржуазної повсякденності, соціального побуту, що породжує в суспільстві й різних його верствах інші ментально-емоційні структури, які вимагали іншого, реалістичного художнього вираження.

*Основний зміст літературного процесу розглядуваного періоду зводиться до двох великих художніх систем — романтизму й реалізму, їх становлення й руху, взаємозв'язку й взаємодії.* Звичайно, цими двома системами він не обмежується: в перші десятиріччя XIX ст. був ще досить поширений класицизм, зокрема у французькій, італійській, іспанській літературах. Але це було мистецтво минулого і воно сприймалося здебільшого як релікт феодально-абсолютистського суспільства та його культури і піддавалося рішучому запереченню новими художніми системами. В останні десятиліття виникають нові художні течії, серед яких найзначнішими були *натуралізм і імпресіонізм, неоромантизм і символізм*. Слід проте сказати, що генетично й типологічно вони пов'язані з головними художніми системами XIX ст., з *реалізмом* (натуралізм і почасти імпресіонізм) і *романтизмом* (неоромантизм і символізм).

Як же дві художні системи цього періоду, романтизм і реалізм, розмішувалися в часі, співвідносилися і взаємодіяли? В радянському літературознавстві усталився жорсткий поділ літератури XIX ст. на добу романтизму, до якої відносили кінець XVIII й першу третину XIX ст., і добу реалізму,

якою охоплювалася середина й друга половина XIX ст.; водорозділом між ними вважався 1830 рік. Але ця жорстка хронологічна схема погано узгоджується з реальним літературним процесом минулого сторіччя. *По-перше*, розвиток романтизму не завершується 1830 роком, навпаки, в більшості літератур він сягає розквіту в 30 — 40-ві роки. Стосується це не тільки італійської, іспанської, американської, скандинавських і західнослов'янських літератур, а й літератури французької. Тут В. Гюго стверджується на позиціях романтизму в 1827 р., в 1830 р. виходить перша збірка А. де Мюссе, роком пізніше пише свій перший роман Жорж Санд. У цей же час заявляє про себе як романтик Ж. де Нерваль. Романтизм лишився домінуючим напрямом і в німецькій та австрійській літературах. *По-друге*, у 30 — 40-х роках реалізм складається як художня система лише в деяких європейських літературах (у французькій, англійській, а також у російській), у більшості ж літератур це відбувається значно пізніше. Так, у німецькій літературі він стає домінуючим напрямом у 50 — 60-х роках, а в італійській, американській, скандинавських — лише в останній третині XIX ст.

**Отже, правильніше вважати, що романтизм і реалізм — це дві основні художні системи XIX ст., котрі розвивалися як діахронно, так і синхронно. Водночас романтизм у європейському масштабі був домінуючим художнім напрямом у першій половині XIX ст., а реалізм — у другій його половині.**

Неможливо провести чітку демаркаційну лінію між романтичною і реалістичною літературою, особливо в першій половині XIX ст. У творчості великих письменників 30 — 40-х років, яких у нас традиційно відносять до реалістів (Стендаль, Бальзак, Діккенс, Гоголь та ін.), дуже сильний романтичний елемент, їхні індивідуальні стилі, кожен на свій лад, синтезують реалістичні й романтичні структури. Та й самосвідомість письменників-реалістів у них ще відсутня, вони вважали себе належними до “сучасного мистецтва”, протилежного старому, класицистичному, до мистецтва, в якому справді поєднувалися реалістичні й романтичні інтенції. *Остаточне виокремлення реалізму й розмежування його з романтизмом відбувається вже в літературі другої половини XIX ст.*

У цьому підручнику висвітлюються західноєвропейські й американська літератури епохи, коли романтизм був домінуючим напрямом, тобто першої половини XIX ст. Але це не означає, що виклад тут буде жорстко втискуватися в названу хронологічну рамку. Подібна практика в радянському літературознавстві постійно приводила до “розполовинення” письменників історичними періодами; це програмувалося його теоретико-методологічними засадами, про які йшлося вище. Ми не будемо “половинити” творчість Гюго чи Жорж Санд 1848 роком, аргументуючи це тим, що дати повне й цілісне

уявлення про їхню творчість важливіше, ніж зберегти вірність хронологічному принципу. Водночас студенти не знайдуть у підручнику розділи про Стендаля й Бальзака, які за типологією творчості вже вписуються переважно в контекст реалістичної літератури. **Предмет підручника — не романтична література, а література доби романтизму, доба ж включає, поряд з домінуючим напрямом, і такі явища, що належать до інших напрямів і стилів.**

**Романтизм** Насамперед слід наголосити, що романтизм не був лише літературним напрямом, він був рухом, що охопив різні сфери духовної культури того часу, нерідко проявляючись у них з такою ж широтою та інтенсивністю, як і в літературі. Є не лише романтична література, а й романтична музика і романтичний живопис, романтична філософія й історіографія, навіть романтична політекономія, правова наука, психологія, медицина тощо. Романтизм складався й розвивався як ціла духовна культура, багатогранна й розгалужена, чим він нагадує інші великі епохи в історії європейської культури, такі як *Високе середньовіччя, Ренесанс, Бароко, Просвітництво*. Цим неабиякою мірою пояснюється його “живучість”: завмираючи в одній сфері духовної культури, він спалахував у другій, перекидався на третю і т. д. Щодо художньої культури, то найпотужніше він проявився в літературі й музиці — тут він має найширші часові й просторові виміри.

Все це означає, що в основі романтизму — глибокий і потужний духовний рух, спільні світоглядні структури, принципи й моделі мислення, які поширювалися на різні сфери духовно-практичної діяльності людини. Цим пояснюється активний зв'язок і взаємодія названих сфер, зокрема літературного романтизму не тільки з музикальним та живописним, а й з філософським та історіографічним. Досить згадати хоча б найтісніший взаємозв'язок раннього романтизму з філософією або ж романтизму 20 — 30-х років з історіографією.

Загальновідома складність і багатогранність (протеїзм) феномена романтизму, зокрема літературного у тому, що він не піддається визначенню в простих і зручних дефініціях. Історія вивчення романтизму в літературі значною мірою сходить до спроб визначення цієї суперечливої єдності, пошуків його “головної прикмети”, без якої дефініції неможливі. Так, О. Веселовський визначав романтизм як “лібералізм у літературі”; Г. Гетнер вбачав його сутність у фантазії (“фантазія і без кінця та всюди фантазія”), що переростає в суб'єктивізм; І. Замотіну сутність романтизму вбачалася в “яскраво вираженому ідеалістичному світогляді”, в “пориві до безкінечного”; за В. Сиповським, “індивідуалізм — суть романтизму, що покриває всі інші особливості його стилю і змісту”; О. Білецький основну властивість романтизму бачив у особливостях його стилю, в “пошуках живописності”; М. Гей та інші

радянські дослідники на перший план висували в ньому “ствердження ідеалу, декларованого як те, що має бути”, суперечність між ідеалом та дійсністю, і т. д. Всі ці визначення фіксують окремі якості та риси романтизму, але не охоплюють його складної динамічної єдності, всі вони полишають бажання доповнювати: суб’єктивізм (чи то індивідуалізм, ідеалізм, живописність тощо) і ще багато іншого.

Взагалі треба же слід наголосити, що романтизм не був замкненою і внутрішньо завершеною системою з певним головним складником, що організовує цю систему. Він був етапом, ланкою багатовікового художнього процесу, а, отже, завершенням одних його ліній, продовженням других і початком третіх. Вони ж, ці складники, не обов’язково витворюють у межах художнього напрямку завершено, внутрішньо узгоджену систему, наявні в ній і такі складники, що мають різноспрямовані тенденції розвитку. Скоріше літературні напрями, в тому числі й романтизм, — це тимчасові художні єдності, не вільні й від внутрішніх суперечностей, що з часом неминуче розпадаються.

В суспільно-історичному аспекті романтизм розглядався в радянському літературознавстві як реакція на Французьку буржуазну революцію й Просвітництво, котре її ідеологічно підготувало. З цим визначенням можна погодитися, але тільки почасти, стосовно певних явищ і тенденцій романтичного руху. В ньому не враховується те, що з часом романтизм набрав змісту й характеру реакції передусім на наслідки тих грандіозних потрясінь і перетворень, що відбулися на межі ХІХ ст., характеру опозиції новому буржуазному суспільству. Ще один важливий момент: романтизм почав формуватися задовго до Французької революції, в надрах доби Просвітництва, десь з середини ХVІІІ ст., що ставить під сумнів тезу про названу революцію як передумову й визначальний стимул романтичного руху.

**Преромантизм.** У сучасній науці під преромантизмом (передромантизмом) розуміють явища й тенденції в європейській літературі й духовній культурі другої половини ХVІІІ ст., які передвіщали романтизм і готували ґрунт для нього. Запроваджене французькими літературознавцями на початку нашого століття поняття преромантизму поступово набуло майже загального визнання. Принагідно виникли різні його тлумачення, вужчі й найширші. Здебільшого преромантизм розуміють як течію передромантичного типу, що розвивалася в загальній системі культури Просвітництва, переростаючи під кінець ХVІІІ ст. в романтизм. Водночас у сучасній науці преромантизм нерідко об’єднують з романтизмом, тим самим розширюючи межі романтизму з 1750 по 1848 рік. На наш погляд, тут допускається перебільшення: не можна забувати про те, що, за словами відомого французького вченого П. Ван-Тігема, преромантизм — це ще не усталена художня система, а скоріше “зібрання розрізнених зусиль”.

До преромантизму належать численні й досить різноманітні явища й тенденції літератури другої половини ХVІІІ ст., які, однак, розвивалися в одному загальному напрямі. В цей час, найперше в Англії, а згодом у Німеччині та інших країнах, помітно зростає інтерес до середньовічної літератури і народної творчості, до “північної поезії” кельтів і скандинавів тощо. Це був перехід в інший, порівняно з домінуючим [класицистичним] художній світ, у якому [визначальна роль належить вже не розуму, що встановлює закони й правила поезії, а спонтанності творчості, уяві та фантазії]. Саме в цей час виникає й поняття “романтичного”, що передувало появі терміна “романтизм”; походить воно від середньовічного рицарського роману, в якому тоді вбачали завершене втілення “романтичного” з його особливим ладом світовідчуття, настроєм і колоритом. Так, вже Дж. Томсон, англійський поет першої половини ХVІІІ ст., говорить про “романтичні обриси хмар”, що нагадують “фантастичний сон наяву”, про самотнього закоханого, який утікає від людей “у мерехтливий затишок і співчутливий морок лісу”, де “темні тіні романтично нависли над бурхливим потоком”, і т. д.

Але для романтизму, потужного руху, що охопив різні сфери європейської духовної культури, було замало звернення до фольклору й “романтичної” художньої традиції. Необхідні були також глибокі світоглядні зрушення, нова концепція світу й людини, нова система духовних і художніх цінностей. У цьому контексті першорядна роль належить руссоїзму, який запропонував подібну концепцію і подібну систему, що й перетворило його в один із найважливіших складників становлення й розвитку романтизму.

Тут насамперед назовемо руссоїстське протиставлення природи й культури, “природної людини” (*l'homme naturel*) і “робленої людини” (*l'homme artificiel*) та вчення про перевагу природного стану над цивілізацією. Це було нечуване для європейської гуманістичної традиції заперечення абсолютної цінності культури і апологія природи й природної людини, що, правда, як невикористаного резерву культури й гаранта можливості її довершеніших форм. Цей переворот в історіософії, ця переоцінка цінностей почали інтенсивно впливати на художню свідомість, викликаючи нові уявлення про вищу естетичну цінність природного, спонтанного, далі глибинно народного. Без чого немислимий романтизм, особливо деякі його течії.

Не менше значення мав для романтизму й інший аспект висунутої Руссо концепції людини, а саме відмова від переважно раціоналістичного розуміння людської природи, перенесення акценту з розуму на почуття, на “серце”. А вже романтизм, за відомим визначенням Г. Лансона, “у принципі був відмовою жити тільки розумом”. Подібні тенденції проявлялися й раніше, зокрема, на їх ґрунті у 30 — 40-х роках ХVІІІ ст. виник сентименталізм, але Руссо пішов у цьому напрямі значно далі. Він здійснив радикальну переоцінку місця й ролі почуттів як у внутрішньому житті людини, так



і в її суспільному бутті, що афористично виражено в його формулах: “Розум може помилятися, серце ніколи”, “На шляху чесноти серце — надійний провідник, де розум спотикається”, “Щоб бути добрим, треба бути чутливим”. Одне слово, “серце”, емоційна природа людини були підняті на рівень основоположного світоглядного принципу, в них почали знаходити джерело істини й морального почуття; водночас вважалося, що через “серце”, почуття встановлюється внутрішній, органічний зв’язок людини з природою.

Глибокий і сміливий розвиток руссоїстських ідей щодо естетики й мистецтва здійснив Й. Гердер. Він висунув програму оновлення культури загалом і літератури зокрема шляхом їх звернення до народно-національних витоків, що з часом стане однією з провідних тенденцій розвитку романтизму. Художній твір і мистецтво учений розумів як органічне породження, що виростає на певному народно-історичному ґрунті й формується його умовами, традиціями, особливостями життя й духовної культури. Цим ґрунтом визначається не лише зміст, а й форма мистецтва, його своєрідність. Тим самим Гердер рішуче заперечив пануюче в європейській естетичній думці розуміння класичних (античних) принципів і форм як універсальних, незмінних для всіх епох і народів.

Це було ствердження принципів множинності й історизму в естетико-теоретичній думці, що мало величезне значення й для розвитку літератури та мистецтва. Адже Гердер перекинув шкалу художніх орієнтацій і цінностей, загальноприйняту в Європі XVII — XVIII ст., і те, в чому класицисти й просвітники-раціоналісти бачили лише пережитки варварських часів (народні пісні, балади, епічні поеми тощо), він проголосив вищими художніми надбаннями, а творінням вишколеної класицистичної музи рішуче відмовив у художній цінності. В первісній і народній поезії він знаходив вираження самої природи, що його мовою означало життєву безпосередність і правдивість, емоційну наснаженість, простоту й енергію вислову. Гердер давав нове спрямування романтизму, який звертається до поезії і мистецтва новоєвропейських народів, проймається притаманним їм відчуттям і розумінням форми, так відмінним від класичного.

До преромантизму належать численні й досить різноманітні явища в європейських літературах другої половини XVIII ст. Це характеризовані вже звернення до середньовічної та народної поезії, які посилювалися з кожним десятиліттям, збирання, публікації та переробки фольклорних скарбів. Це “поезія ночей і гробниць” і “преромантичний сентименталізм” останньої третини XVIII ст., оссіанізм і готичний роман, рух “бурі й натиску”, це й екзотична тематика, розповіді про “щасливих дикунів”, що живуть на лоні природи, не знаючи бід цивілізації. Щодо конкретних характеристик усіх цих явищ, то їх слід шукати в підручниках з історії західної літератури XVIII ст.

**Світоглядні засади романтизму.** Романтизм (у широкому значенні слова) був принципово новим світосприйняттям, розривом з моделями й формами мислення, в тому числі й художнього, які домінували в Європі протягом попередніх століть. Таке мислення засновувалося на тому, що світ існує на розумних засадах і складається з окремих статичних речей та форм, які перебувають у взаємозв’язках і взаємодії, що нагадує гарно відрегульований механізм і піддається раціональному пізнанню й витлумаченню. Звідси й домінуюча тоді “естетика речі”, яка робила наголос на окремих речах, на їх завершеності й самодостатності, а не на охоплюючому їх потоці життя, його динаміці.

Романтичний світогляд виходив із того, що немає нічого завершеного в собі й самодостатнього, що світ, буття — це жива динамічна єдність, де все взаємопов’язано і все взаємодіє у своєму всеохоплюючому спонтанному русі. Це динамічне світове ціле романтики сприймали як “космічний організм”, в якому “кожна частка є відображенням цілого, кожний компонент світобудови пов’язаний з цілим, як палець людини зв’язаний з її тілом, як сама людина пов’язана з землею” (Р. Гух). І якщо просвітницькому раціоналізму властиво було поширювати механічні закони на світ живої природи, то у романтиків бачимо протилежне прагнення — розчиняти неорганічний світ в органічному, підкоряти неживу природу законам життя, в кінцевому підсумку — одухотворювати її.

Світосприйняття романтиків засновувалося не тільки на законах єдності і взаємозв’язку, а й на законі протилежностей і суперечностей. Більше того, в ході розвитку романтизму центр ваги все більше зміщувався на протилежності й суперечності, пізніми романтиками буття мислиться передусім як безперервна боротьба протилежних сил і начал, ареною якої служить і об’єктивний світ, і душа людини. Але слід сказати, що, за певними винятками, суперечності у романтиків не переростають в антиномії, це саме діалектичні суперечності, що піддаються розв’язанню у вищому синтезі.

У романтиків з’явилося принципово нове ставлення до суперечностей, яке поглибило і збагатило художню свідомість епохи. Попередники романтиків, просвітники XVIII ст., не змогли “збагнути суперечливість світу як його багатство”. Ця суперечливість здавалася просвітникам ворожою розуму, вони не вміли бачити в ній діалектику розвитку, не вміли відчути в ній зіткнення реальних життєвих сил. Як митці, просвітники не вміли “видобути” із неї поезію” (І. Неупокоева). Це осягнення суперечливості світу як його багатства й джерела руху було блискуче здійснене романтиками. На художньому рівні з цим осягненням пов’язана “поетика контрастів”, характерна для романтичної літератури, особливо пізніх її течій.

Романтикам у цілому притаманний ідеалістичний світогляд, який набирає у них різних форм вираження — релігійних, спиритуалістичних, містичних,



пантеїстичних. Всі вони виходили з постулату, що дух є динамічною творчою силою, котра проявляється як у природі, так і в людині і творить всю розмаїтість буття. Як правило, у світогляді романтиків відсутнє протиставлення духу й природі, навпаки, вони схильні були наголошувати їхню гармонію, віддаючи водночас субстанційність духові, підпорядковуючи йому матерію. Отже, *“органічна теорія” романтиків має ідеалістичну філософську основу, базується вона на тому, що духовне начало витворює органічність, воно проймає природу, вносить в неї динаміку і одухотворяє її.*

Відповідно й сутність людини у романтиків духовна, людина у них не об'єкт прикладання зовнішніх сил, а суб'єкт, що є втіленням духовного творчого начала. Вона наділяється необмеженими творчими можливостями, і не лише в сфері мистецтва: своєю духовною активністю людина творить історію й свою долю. Детермінованість людини життєвими обставинами й середовищем, яке складатиме пафос літератури реалізму й натуралізму, була цілком чужою романтикам. Все це необхідно враховувати й при оцінці романтичного індивідуалізму, який не можна зводити до протиставлення особистості суспільству.

Естетика й поетика романтизму. З характеризованими світоглядними засадами романтизму пов'язане нове розуміння природи мистецтва, яке поривало з міметичною естетикою, домінуючою в європейській художній культурі з часів Відродження. Романтики висувають концепцію мистецтва як аналога природи та її творчих сил: воно не наслідує природу, а творить поряд і в згоді з нею, скоряючись спільним законам. А. Шлегель писав, що справжнім мистецтвом є *“лише те, яке, діючи самостійно й згідно з природою..., творить живі твори”*. Згідно з *“органічною теорією”*, художній твір мислиться романтиками за аналогією з організмом. *“Будь-який поетичний твір, — твердив Новаліс, — повинен бути як живий індивідуум”*. За узагальнюючим формулюванням Шеллінга, мистецтво — *це середостіння між природою і духом, воно не наслідує природу, а є її вищим проявом і завершенням її творчих зусиль.*

У романтиків змінюється розуміння не тільки природи, а й методології творчості. З часів Ренесансу поезія вважалася й наукою зі своєю розробленою системою законів, правил та взірців, якою має оволодіти митець, щоб творити, і навіть ще Гете у веймарський період визнавав потрібність цієї *“науки”*. Для романтиків таке розуміння творчості, її *“методології”* було абсолютно неприйнятним. В їхніх очах це була *“зовнішня”* або *“механістична творчість”*, що не має нічого спільного зі справжньою поезією і мистецтвом. Адже воно, за їхнім розумінням, органічно виростає із життя, із певного національно-історичного ґрунту і водночас є вільним самовираженням митця, не скутим ніякими правилами й взірцями; тому воно завжди індивідуально-неповторне.

Словом, *романтизм був рішучим запереченням нормативності в естетиці й художній практиці, яка зберігалася в європейській художній культурі до XIX ст.*

Одна з найістотніших рис поетики романтизму у тому, що він чільну роль у художній творчості відводив уяві. Для романтиків уява була не тільки вимислом, фантазією, а й чимось незрівнянно більшим: і засобом пізнання світу, і художньою реалізацією цього пізнання. Вони вважали, що в уяві поєднуються ірраціональні й раціональні пізнавальні здатності людини. За Кольріджем, уява — це *“досвідома”* здатність людини, але вона включає й розум, вона — діяльний посередник між людиною і природою, індивідуумом і універсумом. Уява володіє дивовижною здатністю проникати в речі та явища, їхні сутності й закономірності, їхню динаміку, і виражати все це в поетичних образах і картинах. Тому Шеллі й проголошував, що поезія в загальному сенсі може бути визначена як *“вираження уяви”*. І чим уява могутніша й розкутіша, тим глибше вона проникає в усе суще і тим успішніше виконує свою головну функцію. Цікаве в цьому контексті твердження Кітса: *“Уяву можна порівняти зі сном Адама: прокинувшись, він пересвідчився, що все в ньому правда”*.

Варто тут вказати на глибоку відмінність шляхів, якими йшли у творчості романтики й реалісти. На відміну від романтиків, які так поклалися на уяву, реалісти йтимуть шляхом спостережень, вивчень і аналізів емпіричних фактів, їхні твори виростатимуть із цих спостережень і аналізів, будучи їхніми художніми узагальненнями.

Романтичне розуміння уяви і її можливостей засновується на *філософії тотожності*, яка була розроблена в середовищі єнських романтиків наприкінці XVIII ст. і набула поширення в Європі й США. Ця філософія, що вийшла з *“науковчення”* Фіхте, набирає своїх обрисів у Шеллінга. Згідно з нею, *“я”* тотожне *“не-я”*, і виявити ідентичність або тотожність в кожному явищі, в усьому потоці дійсності — значить пізнати це явище й дійсність. Природа ідентична свідомості, і ті ж закономірності, які керують життям свідомості, керують і життям природи. В літературі романтизму уява і є тією творчою силою, що виявляє ці тотожності духовного й матеріального світів, свідомості й буття і дає їм художнє вираження.

До найістотніших складників поетики романтизму, притаманних різним його течіям, належить також тяжіння до символу й символіки як іманентних засобів художнього вислову. Ця особливість поетики романтизму витікає з його світоглядно-естетичних засад, зокрема з таких, як філософія тотожності й визначальна роль духовного начала. Адже для романтиків головним було вираження духовного й душевного змісту, тобто змісту, позбавленого матеріально-чуттєвого буття, і звідси — необхідність звернення до образів-символів. Атрибутивною ж якістю образу-символу є те, що в ньому немає прямої

відповідності між предметним образом і дійсним змістом, але в його структурі вони взаємопов'язані й взаємопроникні. За формулюванням С. Аверинцева, "переходячи в символ, образ стає "прозорим", зміст "просвічує" крізь нього, але дається він як змістова "глибина", змістова перспектива, що вимагає нелегкого "входження" в себе.

У романтичних образах-символах це є головним чином духовна чи душевна перспектива, що відкриває бездонні глибини й безмежні горизонти життя людського духу й душі. Цю особливість романтичної поетики гарно виразив Іван Франко: "Символом в поезії може бути все... Йдеться про те, аби поет, змальовуючи певне явище, разом з тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень, котрі піднімали б нашу фантазію до якогось далекого нескінченного простору, відкривали б нам широкі горизонти думок і марень, щоб, як колись казав Гейне, кожен вірш був немов тісне вивонце у безкінечність".

Щодо інших характерних рис естетики й поетики романтизму, то розмову про них доцільно поєднати з характеристиками окремих течій у романтичній літературі, оскільки саме в окремих течіях вони проявилися з найбільшою повнотою і виразністю.

*Течії в літературі романтизму.* В радянському літературознавстві майже до останніх років його існування романтична література поділялася на дві течії: прогресивний романтизм і консервативний романтизм (або ж революційний і реакційний, активний і пасивний). Цей поділ проводився за чисто ідеологічним принципом, тобто принципом зовнішнім щодо художнього процесу, його іманентних закономірностей і структур.

Безперечно, романтизм не був монолітним художнім напрямом, в ньому існували різні течії і тенденції, між ними мали місце значні розбіжності, їхній розвиток, як виявилось згодом, нерідко йшов у різних напрямках. Внутрішня диференційованість романтизму очевидна, і необхідно її визначити, але виходячи із закономірностей самого літературного процесу, а не з політично-ідеологічних факторів. При цьому в романтизмі маємо справу не з двома "головними течіями", а з цілим їх спектром, через який розкривається багатство й розмаїтість цього художнього феномена.

Романтизм нерідко розуміють як мистецтво, вісь якого зміщена до сфери суб'єктивності, духовного й емоційного життя особистості. Для подібного погляду існують серйозні підстави: романтизм справді характеризується підвищеною активністю суб'єктивно-ліричного начала, не випадково найповніше й найяскравіше проявився він у музиці й ліричній поезії. До найважливіших його звершень слушно відносять те, що він відкрив "внутрішню безкінечність" індивідуальної особистості, "суб'єктивну людину" з її глибиною, складністю й неоднозначністю" (О. Анікст). При цьому внутрішній світ

людини постав у романтиків у динаміці й світлотіні, в борінні суперечливих прагнень і пристрастей, у поєднанні раціонального й ірраціонального, найчастіше — в драматичній напрузі. Можна ствердити, що романтизмові, принаймні багатьом його течіям, була властива настанова зображувати світ через внутрішнє "я", і шлях цей позначений значними здобутками.

Однак, це зовсім не означає, що романтизм тяжів до суб'єктивістської замкненості. Він був відкритий і об'єктивному світові, більше того, в певних своїх течіях активно спрямований до природи, суспільства, історії, де його відкриття й завоювання теж дуже значні. Тут, зокрема, романтики відкрили "історичну людину", тісно пов'язану зі своєю добою і середовищем, "місцевий колорит", у відтворенні якого злилися історія й побут, цінність видового, "індивідуального", що не зводиться до родового, "типового", цілком нове сприйняття й переживання природи.

Важливо наголосити, що відкриття романтизму в обох названих сферах тісно взаємопов'язані, що й можливі вони були в цьому взаємозв'язку і взаємодії. Справді, відкриття "внутрішньої безкінечності людини" стало можливим лише із загостренням відчуття безкінечності світу й неосаянності буття, що почалося в добу романтизму. Натомість, бурхливе зростання самосвідомості й самоцінності особистості загострювало інтерес і до всього індивідуально своєрідного, неповторного в мінливому зовнішньому світі.

Все це могло проявитися лише в широкому спектрі романтичних течій, що виникали синхронно й діахронно, нерідко вступаючи в досить складні взаємозв'язки і взаємодію. Тут лише вкажемо на найзначніші з них, а докладніше їх розглянемо далі в різних розділах підручника.

В широкому й розмаїтому потоці романтичної літератури виокремлюється *ранній романтизм*, йому притаманний комплекс специфічних рис, що відрізняє його від інших течій. Раннім називаємо його тому, що розвинувся він на першій стадії романтичного руху, наприкінці XVIII і в перші роки XIX ст., хоча проявлявся і в наступні періоди. Його найповніший і найяскравіший вияв — творча діяльність романтиків енсбського гуртка і Ф. Гельдерліна в німецькому романтизмі. *Фундаментальною його рисою є універсалізм, прагнення охопити буття в його повноті, в тому, що існує і що має існувати, дати йому синтезуюче художнє вираження.* Тому цю течію можна назвати й універсальним романтизмом, що, до речі, зустрічається в науковій літературі. Для нього характерний тісний зв'язок із філософією, тяжіння до символу й міфу як найбільш адекватних форм художнього вислову. Романтикам цієї течії ще чужий розлад дійсності, різке протиставлення дійсності й ідеалу, розчарування й негативізм, як для них, сучасників Французької революції, дійсністю становлення і надії, нерозтрачених можливостей.

Крім енци і Ф. Гельдерліна, до цієї течії можна віднести В. Блейка й С. Кольріджа в англійській літературі, американський трансценденталізм, Ф. Тютчева і Любомудрів у російській літературі, певні його прояви спостерігаються у французькій літературі (Е. Кіне, П. Леру, пізня поезія В. Гюго).

На початку XIX ст. виникає одна з найпоширеніших течій романтизму — течія, орієнтована на фольклор і народнопоетичне художнє мислення; її можна, з певною умовністю, звичайно, назвати **народно-фольклорним романтизмом**. Ця течія спиралася на вже досить давню традицію, що склалася в літературі преромантизму, але не була простим її продовженням. Найраніше вона проявилася в Англії, в “ліричних баладах” В. Вордсворта, перше видання яких з’явилося 1798 р.: прагнучи створити нову поетичну мову, вільну від умовностей, з “природною інтонацією”, Вордсворт орієнтується на народні пісні й балади, на їхню поезику й ритмо-мелодійний лад. В Німеччині вона була стверджена гейдельберзькою школою романтиків, яка в середині першого десятиліття XIX ст. прийшла на зміну енциській, причому ця зміна значною мірою знаменувала перехід на інші естетико-художні засади, на інші шляхи й принципи творчості. В наступні десятиліття вона набула великого поширення в німецькій, а також в інших європейських літературах. Особливо сприятливий ґрунт для свого розвитку знайшла вона у слов’янському світі, в тому числі в українській літературі, де стала домінуючою романтичною течією.

*Романтики цієї течії не тільки збирали народну поезію й черпали з неї мотиви, образи, барви, а й знаходили в ній архетипи своєї творчості, дотримувалися тією чи іншою мірою принципів та структур народнопоетичного мислення.* Особливо приваблювала їх “природність” і “органічність” народної поезії, простота й безпосередність поетичного вислову, його емоційна наснаженість і мелодійність. Водночас фольклор був для них ніби частиною “природи”, втіленням “природного мистецтва” на противагу “умовному мистецтву” культурних класів. Тут давалося взнаки й неприйняття буржуазної цивілізації, притаманне зрілому західноєвропейському романтизмові, прагнення знайти опору в протистоянні їй у народному житті, свідомості, мистецтві.

*Третью виразно окресленою течією в романтичній літературі є течія, яку давно вже назвали “байронічною”, оскільки завершене втілення вона отримала у творчості Байрона.* Ще в минулому столітті історики літератури почали виділяти байронізм як течію романтизму з притаманним їй комплексом умонастроїв, колом сюжетно-тематичних і ліричних мотивів, типом героя, характерними особливостями поезики й стилю. Окрім численних послідовників Байрона, до цієї течії, здебільшого в певні періоди і в певних аспектах своєї творчості, належало чимало європейських поетів першої половини XIX ст., як, скажімо, А. де Вінї і А. де Мюссе у Франції,

Г. Гейне і Н. Ленау в німецькомовних країнах, А. Міцкевич і З. Красінський у Польщі, О. Пушкін і М. Лермонтов у Росії, Д. Леопарді в Італії і Х. де Еспронседа в Іспанії. Байронічні мотиви та настрої звучали й в українській романтичній літературі, але в ній вони не вилилися в більш-менш визначену течію.

Пізня романтична течія, що сформувалася вже в післяреволюційний і навіть післянаполеонівський періоди, байронізм був найбільш бурхливою і пристрасною реакцією на буржуазне суспільство, що стабілізувалося. Позначений духовним максималізмом, він був безоглядним запереченням цього суспільства з його **утилітарними** прагненнями й цінностями, міщанським добробутом і бездуховністю. *Серцевину цієї течії складає ментально-емоційна установка, котру можна визначити як “ідеалізацію заперечення”.* Цій ідеалізації передусім підлягали умонастрої й душевні стани, породжували неприйняттям дійсності й глибоким розладом з нею: розчарування і меланхолія, депресія, сплін, “світова скорбота” тощо. Чи не вперше в історії літератури ці “негативні емоції” набувають абсолютної художньої цінності. Вони стають провідними ліричними мотивами, що визначають емоційну тональність творів. Виникає своєрідний культ духовного й душевного страждання, без якого не мислиться повноцінна людська особистість.

Саме в цій романтичній течії і з’являється те загострене протиставлення мрії і життя, ідеалу і дійсності, яке у нас тривалий час вважалося домінуючим всього романтизму. Відповідно на художньому рівні ця течія характеризується повним домінуванням поезики контрасту. Контраст, антитеза не лише проймають зміст творів, а й стають головним елементом їх художньої організації — в сюжеті й композиції, в системі образів і в їх характеристиках, в структурі образотворення аж до відбору деталей.

Пізньому романтизму загалом властива значна диференційованість, поява різних течій і шкіл, нерідко різноспрямованих. Виділимо серед них найпримітніші, які набули поширення в різних європейських літературах. Це *гротескно-фантастична течія*, яку за іменем її найвидатнішого й найхарактернішого представника, Е. Гофмана, можна також назвати гофманівською. Принципово новим у цій течії було перенесення романтичної фантазмагорії до сфери повсякденного життя, побуту, їхнє своєрідне переплетіння, внаслідок чого убога сучасна дійсність поставала у примхливих гротескно-фантастичних обрисах і освітленні, розкриваючи при цьому свої невітні істини, свою непривабливу сутність. Окрім прямих послідовників Гофмана, до цієї течії так чи інакше можна віднести пізній готичний роман, “несамовитий романтизм”, Едгара По в певних аспектах його творчості, Гоголя “петербурзьких повістей”, “філософські етюди” Бальзака, тощо.

Слід тут вказати й на *утопічну течію* чи тенденцію, яка у своєму посиленому інтересі й спрямованості до майбутнього зближалася або й зливалася



з утопічним соціалізмом. Започаткувавшись ще в першій чверті XIX ст. у творчості В. Годвіна й П. Б. Шеллі, вона набула значного розвитку в літературі 30 — 40-х років, проявляючись, зокрема, у творах В. Гюго, Жорж Санд, Ежена Сю, Г. Гейне, Г. Гервега, Е. Джонса та ін. Найхарактернішими рисами цієї течії є перенесення акценту з критики й заперечення на пошуки “ідеальної правди”, на ствердження позитивних тенденцій і цінностей життя. Її представники відкидали песимізм і “світову скорботу”, у своїх творах вони проповідували оптимістичний погляд на життя та його перспективи. Виступали вони й проти “індивідуалізму сучасної людини” і протиставляли йому героїв, сповнених любові до людей і готовності до самопожертви. Для поетики цієї романтичної течії характерна спрямованість на вираження оптимістичних надій і пророцтв, на ствердження ідеальної правди, яка долає “лжу” існуючої дійсності, пов’язане з усім цим широке використання риторичних засобів.

*Ще одну визначною течією пізнього романтизму є “вальтерскоттівська”, яка зосередилася цілковито на історичній тематиці, на розробці жанру історичного роману, а також історичної поеми і драми. Модель жанру історичного роману, яка набула значного поширення в європейській прозі першої половини XIX ст., була витворена Вальтером Скоттом, і від неї йшли романісти в різних літературах, чи то приймаючи її, чи то відштовхуючись від неї. Стосується це й тогочасної української літератури, зокрема історичних романів Є. Гребінки й П. Куліша. “Вальтерскоттівська течія” повністю належить до “зовнішнього романтизму”, передусім з нею пов’язані здобутки цього напрямку в художньому освоєнні суспільно-історичної дійсності й людини. Ця течія, що виникла на пізньому етапі розвитку романтизму, зіграла важливу роль у підготовці реалізму і в певних своїх аспектах була переходом до нього.*

**Жанрова система романтичної літератури.** Як відомо, в кожному літературному напрямку складається своя система жанрів, що є його атрибутивною якістю. За М. Поляковим, “з погляду структури, літературний напрям можна розглядати як чітко фіксовану систему жанрів”. Всередині системи встановлюється певна ієрархія жанрів, що багато промовляє про той чи інший напрям і його структуру. Встановлюється ця ієрархія залежно від ролі того чи іншого жанру в тогочасному літературному процесі, причому ті жанри, що увінчують ієрархію, мають відчутний вплив на інші, котрі якоюсь мірою їм підпорядковуються, на поетику й стиль всього напрямку.

Романтизм розпочинався з проголошення роману як жанру найбільш йому адекватного, жанру універсального, синтезуючого спрямування. Однак досить швидко виявилось, що таке всеосяжне синтезуюче вираження не дається романтизмові, і він все більше схилювався до ліричного вираження й ліричних жанрів. Як зазначалося раніше, на перший план у ньому виходить розкриття

глибини й багатства духовно-душевного світу особистості, її “внутрішньої безкінечності”, і цим настановам та завданням якнайкраще відповідали лірика, розмаїття ліричних жанрів і жанрових форм (елегія, ода, ідилія, балада, пісня, романс, лірика філософська, медитаційна, інтимна, пейзажна тощо).

Із зазначених чинників витікає *превалювання лірики в романтичній літературі і її інтенсивна дія на інші роди й жанри та їхня ліризація*. Ліризується поема, яка до того зберігала епічну природу, з’являється жанр ліричної поеми, який набуває значного поширення. Ліризуються також прозові жанри — оповідання, повість, роман, такої ж дії зазнає драма. Виникають синтетичні жанри, в яких ліричний елемент відіграє активну, а то й провідну роль.

Слід тут нагадати, що підхід до жанрів, “поводження” з ними в різних художніх системах буває неоднаковим. Одним системам, як наприклад, класицизму, властива сувора регламентація жанрів, принцип їхньої “чистоти”, що вимагав їх чіткого розмежування і чіткої визначеності структури. Водночас це була замкнена жанрова система, відмежована від усього, що не входило до красного письменства, — від інших мистецтв, фольклору, історіографії тощо. Романтизм і з цього боку є діаметральною протилежністю класицизму: це — розімкнута й рухлива жанрова система, відкрита взаємодії різних літературних родів і жанрів, а всіх їх — з іншими мистецтвами й фольклором, спрямована на творення синтетичних жанрів і форм.

Епоха романтизму ознаменувалася появою нових синтетичних жанрів, які виходять на перший план у розвитку літератури. Першими слід тут згадати жанри *ліро-епічної і драматичної поеми*, в яких синтезуються: лірика і епіка — в першому із цих жанрових утворень, лірика і драма — в другому. Вони набувають поширення в різних країнах і входять до провідних у літературі зрілого романтизму; згадаймо хоча б “Паломництво Чайльд-Гарольда”, “Манфреда” і “Каїна” Байрона, “Повстання Ісламу” й “Звільненого Прометея” Шеллі, “Гіперіона” Кітса й “Світ-диявол” Еспронседи, “Німеччину. Зимову казку” Гейне і “Апостола” Петефі, “Конрада Валленрода” і “Дзядів” Міцкевича, “Демона” і “Мцирі” Лермонтова, “Гайдамаків” Шевченка та ін. На певному етапі розвитку літератури романтизму ці жанрові утворення найбільше відповідали його ідейно-художнім завданням і пошукам. Синтетичним жанром був також *історичний роман*: він синтезував роман, який у той час був жанром, що розповідає про приватне життя, засновуючись на вимислі, й історію, в якій вбачали й літературний жанр, який розповідає про те, що дійсно відбулося, і про реальних історичних осіб. Вершиною синтезуючих устремлень романтизму стала творчість великого німецького композитора Р. Вагнера, який прагнув створити універсальне синтетичне мистецтво, що зливає в органічну цілісність міф, поезію, музику, театр.







## Розділ 1

НІМЕЦЬКИЙ  
РОМАНТИЗМ

Німецька література, поряд з англійською, належить до тих європейських літератур, де романтизм склався найраніше і набув найпотужнішого розвитку. На німецькому ґрунті він був художнім напрямом, що розвинувся спонтанно, без великих сторонніх впливів, але саме він мав значний вплив на романтичний рух в інших країнах. Водночас романтизм у Німеччині триваліший час, ніж в Англії, зберігав свої позиції і в літературі, і в інших сферах духовної культури, зокрема в музиці й філософії. Без перебільшення можна стверджувати, що *найвищі здобутки німецької літератури XIX ст. пов'язані передусім з романтизмом, чим вона відрізняється від французької чи англійської, в яких не менш значні досягнення пов'язані з реалізмом.*

Як і в інших європейських країнах, романтизму в Німеччині передував преромантизм, який набув тут інтенсивного розвитку. Найзначнішими його проявами були гердеризм і близький до нього рух “Бурі й натиску”, що прокотився Німеччиною двома хвилями: в 70-х і першій половині 80-х років XVIII ст. У нас цей рух здебільшого відносили до сентименталізму, але без достатніх підстав, насправді він мав і яскраво виражений преромантичний характер. Чимало з важливих інгредієнтів романтизму, таких як “органічна теорія” художньої творчості, наголошення її ірраціонально-емоційної природи та витоків, розуміння митця як “стихійного генія” тощо, вже виразно проявилось у “буряних геніїв”. Переважно романтичний характер носить і створений ними тип героя: це “природна людина” й водночас титанічна особистість, сповнена стихійно-творчих сил природи, пов'язана із загадково-ірраціональними глибинами буття і чужа “впорядкованому суспільству” з його поверховою розсудливістю і розважливим егоїзмом.

Становлення і розвиток романтизму в Німеччині неможливо уявити без Гете й Шиллера, хоч їхні стосунки з романтиками, особливо у Гете, були непростими, в певні моменти навіть конфронтаційними. Творчість Гете і Шиллера мала велике значення для німецького романтизму, причому не тільки рання, періоду “Бурі й натиску”, тобто преромантична, а й пізніша, періоду “веймарського класицизму”, який є одним з найзначніших проявів неокласицизму в європейській літературі й мистецтві другої половини XVIII й початку XIX ст.

І тут торкнемося питання, що стосується загальноєвропейського художнього процесу того часу. Нас надто привчили до думки, що між класицизмом і романтизмом завжди існувало протистояння, точилася “запекла боротьба”, як раніше любили писати. Насправді ж, в художньому житті Європи другої половини XVIII ст., коли розвивалися неокласицизм і преромантизм, спостерігається зовсім інша картина — їхній взаємозв'язок і взаємодія, навіть злиття у спільному художньому русі. В зарубіжній науці давно вже їх розглядають як дві взаємопов'язані форми естетико-художнього руху другої половини XVIII ст., що привів до радикального перелому в художньому житті Європи. Одні вчені вважають, що при цьому “головною течією була течія романтична, а класична течія була побічною” (Й. Гейзінга), інші дотримуються протилежного погляду. Беручи до уваги найближчу перспективу художнього процесу, його перехід до епохи романтизму, ближчим до істини слід визнати перший із цих поглядів.

Підтвердженням цьому є й ті внутрішні зрушення, що відбувалися в літературі неокласицизму, як то: “романтичний підхід” до античності, що дедалі посилювався, романтично-ліризоване переживання й інтерпретація класичних ідеалів і образів, тем і мотивів, перехід від класицистичного алегоричного до романтичного символічного тлумачення античної міфології тощо. Характерними явищами в цьому плані є творчість А. Шеньє, видатного французького поета кінця XVIII ст., Ф. Гельдерліна, і, звичайно ж, Гете й Шиллера. Концентрованим вираженням цих настроїв і тенденцій є, приміром, елегія Шиллера “Боги Греції” чи балада Гете “Коринфська наречена”.

Серед творів Гете особливо великий вплив на літературу романтизму мав “Фауст”, а точніше перша його частина, що побачила світ 1808 р. й була перекладена на французьку мову Ж. де Нервалем. “Фауст” був сприйнятий романтиками як твір органічно близький їм і своїм філософсько-пантеїстичним змістом, і своєю вільною формою. Цей твір Гете послужив важливою опорою у формуванні жанру романтичної драматичної поеми з її універсальним змістом і титанічним героєм, що втілює в собі вищі потенції духовної людини; як зазначалося, цей жанр став одним із провідних у літературі зрілого романтизму.

Сам же Гете ставився до романтизму неоднозначно. В цілому він вбачав у ньому значне явище й поступальний рух мистецтва, особливо в розкритті внутрішнього світу людини, його глибин і його суперечностей. Близький йому був "органічний світогляд" романтиків і їхнє звернення до народно-національного ґрунту, що, власне, він же й започаткував у своїй "штюрмерській" ліриці. Водночас, йому був чужий "середньовічний міф", культивований німецькими романтиками, їхній, як на його погляд, надмірний суб'єктивізм і такий же надмірний нахил до фантастичного й містичного. Щодо Шиллера, то він зі своїми ідеальними прагненнями й романтичним за своєю природою пафосом легше вписувався в літературу романтизму, і його стосунки з ранніми німецькими романтиками (Шиллер помер у 1805 р.) були рівнішими й дружнішими. Щодо рецепції творчості Гете й Шиллера за межами Німеччини, зокрема в Україні й усій Східній Європі, то їх сприймали в контексті романтизму й відносили до його зачинателів і найвидатніших письменників.

Розвиток німецького романтизму відбувався в специфічних умовах країни, яка у своєму суспільно-історичному розвитку відставала від інших західноєвропейських країн. Наприкінці XVIII — на початку XIX ст. Німеччина залишалася країною, обтяженою феодальними пережитками, політично роздробленою, причому в абсолютній більшості держав і володінь, на які вона поділялася, зберігався феодально-абсолютистський лад. Характерно, що найзначніші імпульси, яких зазнавало громадсько-політичне й духовне життя країни в цей період, йшли переважно ззовні, із сусідньої Франції, де відбувалася велика буржуазна революція й подальші бурхливі події. Німеччина виявилася неспроможною підхопити й продовжити "Французькі починання", революційні виступи відбулися лише в деяких містах найбільш розвиненої Рейнської області. Але країна була втягнена в бурхливі події й процеси, які були започатковані Французькою революцією і продовжувалися до падіння Наполеона (1815).

Французька революція викликала великий резонанс у Німеччині, передусім серед бюргерської інтелігенції; її вітали Гете і Шиллер, Гердер і Клопшток, брати Шлегелі й Гельдерлін, Шеллінг і Фіхте, Гегель і багато інших діячів німецької культури. Але найважливішим є те, що французька політична революція послужила важливим стимулом до німецької духовної революції, яка розгорнулася наприкінці XVIII — на початку XIX ст.; активним її учасником була тогочасна німецька література.

Це й становить основний зміст *першого періоду німецького романтизму (1795 — 1806)* і надає йому всесвітньо-історичного значення. Основні явища німецької романтичної літератури цього періоду — діяльність романтиків еньського гуртка (чи школи) і творчість Ф. Гельдерліна. Розвивалася

вона тоді в найтіснішому зв'язку з філософією, з німецькою філософською революцією. І Фіхте, і Шеллінг один за одним були членами еньського гуртка романтиків, в Єні ж розпочинав свою діяльність Гегель.

*На другому етапі (1806—1815)* німецький романтизм розвивався вже в іншій суспільно-політичній ситуації і в іншому ідеологічному кліматі, що надавало йому іншого характеру й спрямування. На цей час революція у Франції переростає в імперію, а революційні війни — в наполеонівські, імперіалістичні. Протягом першого десятиліття XIX ст. Наполеон у кількох війнах розгромив Австрію та Пруссію і окупував або підпорядкував своєму контролю всю Німеччину. В країні розгортався визвольний рух, який помітно посилювався після поразки Наполеона в Росії. Все це активізувало національну свідомість німців, наверхтало до глибинних джерел національної культури й літератури, стимулювало розвиток інших, порівняно з еньським романтизмом, течій і тенденцій, зокрема народного або фольклорного романтизму. Найзначнішим явищем другого періоду німецького романтизму став гейдельберзький гурток романтиків, що склався в 1806—1807 рр. Організаторами й провідними діячами цього гуртка були А. фон Арнім і К. Brentano, примикали до нього відомі вчені-філологи Я. і В. Грімми і поет-лірик И. фон Ейхендорф. Ще одним визначним явищем німецького романтизму другого періоду була творчість Г. фон Клейста, драматурга й прозаїка, який тримався поза групами й об'єднаннями.

*Третій етап німецького романтизму (1815 — 1830)* припадає на період Реставрації в історії Німеччини й усєї Європи і характеризується новими явищами й тенденціями. Його найзначнішим і найхарактернішим явищем є гротескно-фантастичний романтизм Гофмана, який можна назвати третім етапом еволюції романтизму в Німеччині. Примітним явищем цього періоду була й швабська школа романтиків (Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб та ін.), але новим словом у німецькій романтичній літературі вона не стала. До цього ж періоду відноситься початок творчості Г. Гейне. Найзначнішим центром німецького романтичного руху стає в цей час Берлін, столиця Пруссії: сюди переїжджають Арнім і Brentano, тут розвивається творчість Гофмана і Шаміссо, з Берліном пов'язані Гейне, Граббе та інші письменники-романтики.

*Четвертий період німецької романтичної літератури відноситься до 1830 — 1848 рр.* Це пізній її етап, позначений великою кількістю груп і тенденцій різного спрямування, а також розвитком течій, що шукали інші шляхи творчості. Попри всю її строкатість, найхарактернішою рисою німецької романтичної літератури цього періоду є відхід від пасаїзму, від середньовічно-фольклорних захоплень та замилювань і звернення до сучасності, її громадсько-політична активізація. Це була відповідь романтичної літератури на виклики дійсності, на громадсько-політичне піднесення в країні,



викликаною французькою Липневою революцією, і особливо, на зростання опозиційних і демократичних настроїв перед німецькою революцією 1848 р. (“передберезневий період”). До цього періоду відноситься розквіт творчості Гейне і творчість великої групи письменників-романтиків, пов’язаних з революцією 1848 р. та її ідеологією (А. Г. Гофман фон Фалерслебен, Г. Гервег, А. Гласбреннер, Ф. Фрейліґрат, Р. фон Готшаль та ін.).

Німецький романтизм не зникає і після революції 1848 р., його струмків відчутний також у німецькій реалістичній літературі другої половини XIX ст. Але найяскравіше в цей час він проявився в музиці (Р. Вагнер) і в філософії (Ф. Ніцше). В останні десятиліття XIX ст. піднімається в німецькій літературі хвиля неоромантизму, що переплітався з імпресіонізмом і символізмом.

## 1.1. Єнський гурток романтиків

У 1796 р. брати Шлегелі, Август-Вільгельм і Фрідріх, прибувають до Єни, де починають викладати в університеті. Через деякий час дід Шлегелів став осередком громадського й літературного життя університетського міста: в ньому збираються письменники, філософи, вчені; з них і витворився ушлякнений гурток єнських романтиків, якому належить визначна роль у становленні й розвитку романтизму. Із письменників, крім самих Шлегелів, які були насамперед естетиками, літературознавцями, критиками, до нього входили Новаліс (псевдонім Ф. фон Гарденберга), Людвіг Тік, який наїздив із Берліна, через Тіка був пов’язаний з єнським гуртком В. Вакенродер. Належали до нього також видатні філософи Й. Фіхте і Ф. Шеллінґ, які, один за одним, посідали кафедру філософії в єнському університеті, а також теолог і філософ Ф. Шлейєрмахер. Входили до гуртка й учені-природодослідники Ріттер і Стефенс. Отже, єнський гурток склався як гурток літературно-філософський, чим визначився подвійний зміст і характер його діяльності, поєднання в ній двох аспектів — літературно-художнього й філософсько-естетичного, навіть за певної переваги другого, творчого, оскільки й брати Шлегелі діяли переважно в цьому напрямі.

Виник єнський гурток романтиків на хвилі високого духовного піднесення, викликаного Французькою революцією, пробудженими нею великими надіями. “То був чудовий час, — згадував пізніше Шеллінґ. — Людський дух був розкутий, вважав себе вправі протиставляти всьому існуючому свою дійсну свободу й запитувати не про те, що є, а про те, що можливе”. В тих же тонах і стилі згадує про цей час Гегель, називаючи його “сходом сонця”. “Всі мислячі люди, — говорить він у “Філософії історії”, — святкували цю епоху. В той час панував піднесений, зворушливий настрій, світ був охоплений ентузі-

азмом, як нібито тільки тепер настало справжнє примирення божественного зі світом”.

Звідси витікають характерні якості й тенденції раннього романтизму, зокрема єнського. Передусім йому притаманний універсалізм, прагнення охопити буття в його повноті, в його кінечності й безкінечності, суцільному й належному, і це зближувало єнський романтизм з філософією, надавало йому яскраво вираженого філософського характеру. “Романтична поезія, — проголошував Ф. Шлегель, — це прогресивна універсальна поезія. Її призначення полягає не тільки в тому, щоб заново об’єднати всі розрізнені види поезії, а й пов’язати її з філософією та риторикою”. Водночас єнський романтизм, що сприймав світ як приховані можливості й постійну творчість, прагнув до синтезу і всеохоплюючого синтетичного вираження. “Тільки романтична поезія, — писав той же Ф. Шлегель, — подібно до епосу, здатна стати дзеркалом всього навколишнього світу, відображенням епохи”. При цьому в єнських романтиків дійсне й ідеальне, дійсне й належне ще не протиставляються одне одному, а існують у своєрідній гармонії, підпорядкованій спонтанному руху, закону оновлення як матеріального, так і духовного світів.

Єнському романтизмові, особливо в першу його пору, було притаманне діяльне, творче ставлення до буття і світу. Це ставлення, пробуджене Французькою революцією, завершене вираження знайшло у філософії Фіхте, яка мала великий вплив на формування світоглядних та естетичних засад єнського романтизму. За відомим визначенням Ф. Шлегеля, Французька революція, “Науковчення” Фіхте і “Майстр” Гете “позначають найважливіші тенденції нашого часу”. Філософію Фіхте відносять до суб’єктивного ідеалізму, основними її категоріями виступають “я” і “не-я”; фіхтівське “я” не має нічого спільного з емпіричним індивідуальним “я”, — це колективний людський дух і творче начало світобудови, що творить і об’єктивний світ, і емпіричні “я”. “Не-я” у Фіхте — це об’єкт прикладання зусиль і волі “я”, що породжує динаміку і розмаїтість буття.

В естетичній єнських романтиків, зокрема їхнього провідного теоретика Ф. Шлегеля, маємо проекцію фіхтевського “я” на митця, що неминуче, в силу специфіки мистецтва як виду духовно-практичної діяльності людини, вело до зближення “я” (= духу) з “я” митця. “Якого типу філософія випадає на долю поета? — запитував Ф. Шлегель. — Це — творча філософія, що виходить з ідеї свободи та віри в неї і показує, що людський дух диктує свої



▲ Август Вільгельм Шлегель.  
Мал. крейдою  
Кароліни Роберт





▲ Фрідріх Шлегель.  
Портрет художника  
Й.Ф.А. Тишбейна

закони всьому сущому і що світ є творіння мистецтва”. Отже, філософське вчення Фіхте ставало також обґрунтуванням романтичного суб’єктивізму, на ньому засновувалася й знаменита романтична іронія, теорію якої у той час розробляв Ф. Шлегель.

Шлегель називав іронію “сократівським способом вираження думок”, який є “зразком мимовільного і водночас обачливого удавання; в ньому все і жартівливо, і серйозно, і щиросердно відверто, і глибоко удавано”. Такий спосіб, зазначає він, “багатьом здається загадковим і незрозумілим, ніж містерії”. Іронія, за тлумаченням Шлегеля, є найповнішим виявом свободи митця, який завдяки їй піднімається і над дійсністю, і над самим собою (“іронія

є пародія на самого себе”), і водночас вона є розумінням того, що така свобода недосяжна, як і повнота мистецького самовираження. “Вона містить у собі й пробуджує в нас усвідомлення нерозв’язної суперечності між безумовним і обумовленим, між неможливістю і необхідністю повноти вираження”. Митець-романтик прагне до універсальності вираження, але заодно він свідомий неможливості досягнення мети, яким би довершеним не був його твір. Романтична іронія й покликана зняти суперечність між безкінечністю творчого духу митця й кінечністю втілення його зусиль, зняти тим, що іронія трактує цей результат як гру творчого духу.

Отже, Ф. Шлегель пов’язував романтичну іронію передусім з філософськими, трансцендентальними прагненнями й завданнями ранньої романтичної літератури і навіть називав її “трансцендентальним блазнюванням”. Ідея романтичної іронії була підхоплена німецькими романтиками, зокрема Тіком, Брентано, Гофманом, Шаміссо, Гейне, але вони надавали їй конкретнішого й “приземленішого” трактування, пов’язавши її переважно з “емпіричною особистістю” та її екзистенційними й соціальними проблемами.

Загалом брати Шлегелі внесли значний вклад в розробку концепції романтизму, його естетико-художніх засад і принципів. При цьому вони виходили з історичного розуміння руху мистецтва й естетичної думки, зміни художніх систем. Щоправда, вони ще вважали, що існують дві великі художні системи, класична й романтична, але розглядали їх в історичному плані, як давню й новочасну (післяантичну) системи. “Характер античної системи визначили як класичний, — писав А. Шлегель, — сучасної — як романтичний, і дуже влучно... В цьому велике відкриття для історії мистецтва: те, що досі розглядали як всю сферу мистецтва (визнаючи необмежений авторитет

античності), становить лише його половину, завдяки чому саму класичну давність можна буде краще зрозуміти, ніж виходячи лише з неї самої”.

Романтичне мистецтво Шлегелі виводили із середньовіччя, але важливу роль у його розвитку надавали Ренесансу й пізнішим епохам. “Великим тризвуччям нової поезії” назвав Ф. Шлегель Данте, Шекспіра й Гете: “Пророча поема Данте є єдина система трансцендентальної поезії в її вищому втіленні. Універсальність Шекспіра — центр романтичного мистецтва. Гетівська чисто поетична поезія є найдосконалішою поезією”. Слушно знаходяться в класичній і романтичній системах “велику всезагальну антиномію художнього смаку”, Шлегелі характеризували романтизм у зіставленні й протизв’язі класицизму.

Таку розгорнуту характеристику романтичної художньої системи в зіставленні з класичною дав А. Шлегель у віденських “Лекціях про драматичне мистецтво й літературу”. За його викладом, давні греки, які заклали підвалини класичної художньої системи, засновувалися на гармонійній рівновазі всіх здатностей людини, на відчутті єдності людини з природою, “їхній культурі неможливо приписати більше значення, ніж значення просвітленої і одухотвореної чуттєвості”. Відчуття безкінечного їй чуже, так само як і пориви до безкінечного. Все це вносить в літературу й мистецтво романтизм, становлення і розвиток якого тісно пов’язані з християнством. Сама краса для класичної епохи була красою тілесною, пластичною і мислилася у предметно-чуттєвому ряду; в романтичну епоху вона одухотворяється, переноситься до сфери ідеального і стає недосяжною. Якщо класична поезія — це поезія кінечного, поезія обладання, то романтична — це поезія рефлексії, поезія прагнення-томління, що прагне втілити ідеал у своєму русі до безкінечного: “Перша міцно стоїть на ґрунті дійсності, друга ширяє між спогадом і передчуттям”.

Все це, зрештою, обумовлюється тим, що “культура нового часу виходить із відчуття внутрішньої роздвоєності, протилежності між чуттєвим і духовним, дійсним і можливим; у своєму прагненні до примирення цих протилежностей вона відмічена незавершеністю, безкінечним рухом до недосяжного ідеалу”<sup>1</sup>.

Варто зауважити, що таке протиставлення класичного й романтичного мистецтва й таке трактування останнього було притаманне всій німецькій естетиці кінця XVIII — початку XIX ст. Воно бере початок у Шиллера, в його відомому трактаті “Про наївну й сентиментальну поезію”, і, через Шлегелів, переходить до Шеллінга й Гегеля.

Найбільш адекватні форми й засоби вираження романтичного світовідчуття енци знаходили в міфі й символі; вдавалися вони й до казки, але в їхній інтерпретації вона піддавалася значній міфологізації. Ф. Шлегель вбачав у міфології

<sup>1</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти томах. Т. III. М., 1967. С. 257.

“осерелля поезії” і школував, що на відміну від античності, яка мала таке “осереддя”, література нового часу його позбавлена. І він закликав створити новочасну міфологію, яка, однак, має якісно відрізнятись від давньої: “Давня міфологія... прилягає до живого чуттєвого світу і відтворює його частину, нова повинна на противагу цьому виділитися із внутрішніх глибин духу”.

Посилений інтерес романтиків до міфології витікав передусім із того, що вона була близькою, іманентною їхньому “органічному світогляду”, для якого не було нічого ізольованого й застиглого, для якого світ — органічний взаємозв’язок всього суцього, спонтанний рух і творчість природи й людського духу. Але природи одухотвореної, пантеїстично сприйнятої і пережитої (пантеїзм — ототожнення бога й світового цілого). Звідси твердження Шеллінга про те, що міфологічні образи мають для мистецтва таке ж фундаментальне значення, як ідеї для філософії, і загалом “міфологія є необхідною умовою і первісним матеріалом для мистецтва”. Ніби розвиваючи цю думку, А. Шлегель писав, що “міф аж ніяк не є сировиною для поезії. Він є самою природою в поетичному втіленні, він — сама поезія, найповніше бачення світу. Оскільки міф є перетворенням природи, сам він здатен до нескінченних перетворень”.

Особливо приваблювала романтиків “символічна природа” міфу, те, що вони вважали первісним втіленням символічних форм мислення. Найціннішу якість міфу вони бачили в тому, що, як писав Шеллінг, в ньому “абсолютне зображається з абсолютною нерозрізненістю загального й окремого в окремому”, що в ньому особливе не означає загальне, а “саме є загальним”, що в символі уява поєднує абсолютне з конкретним і втілює в окремому всю безмежність загального.

Еволюція світогляду й естетики єнських романтиків була рухом від суб’єктивного ідеалізму Фіхте до об’єктивного ідеалізму Шеллінга, до його “філософії тотожності”, яка означала загальну символізацію мислення і особливо мислення художнього. Поетичний символізм, до якого йдуть єнські романтики, мав її за свою філософську основу; він був ствердженням єдності природи й духу і водночас — духовної сутності світобудови, яка знаходить вираження в символах, у “читанні” природи як своєрідної системи символів і знаків. В англійську літературу цей поетичний символізм був перенесений С. Кольбріджем, у французьку він прийшов за посередництвом А. Шлегеля та Ж. де Сталь.

Брати Шлегелі відіграли величезну роль у виробленні теоретичних засад і принципів німецького романтизму, його естетики й поезики. При цьому “генератором” нових ідей, сміливих і оригінальних, виступав, головним чином, молодший із них, Фрідріх, тоді як на долю старшого, Августа-Вільгельма, випадали переважно поглиблена розробка й академічне застосування цих ідей.

Небезпідставно саме брати Шлегелі вважаються засновниками науки літературознавства. Водночас вони виступали і як письменники, не виявляючи, однак, ні сильного обдарування, ні великої художньої оригінальності. Більше місце художня творчість, здається, займала в житті старшого Шлегеля: він був автором двох поетичних збірок, драм “Трістан” (лишилася незавершеною) та “Йон”, пробував свої сили також в прозових жанрах. Набагато більше значення мають його переклади драм Шекспіра й Кальдерона, які стали цінним внеском у німецьку культуру й мали вплив на розвиток літератури.

Ф. Шлегель теж неодноразово звертався до художньої творчості, писав вірші, драми (“Аларкос”), прозові твори, серед яких найзначнішим є роман “Люцинда” (1799). Художні твори Ф. Шлегеля носять своєрідний програмовий характер, в них ставилася мета практичного втілення теоретичних накреслень автора, що вносило елемент схематизму й ілюстративності. Стосується це й роману “Люцинда”, який був єдиним художнім твором цього автора, що викликав значний резонанс, але напівскандального характеру. Добропорядних бюргерських читачів обурювало надто вільне й відверте, за їхніми мірками, змалювання любовних відносин героїв роману, митців Юлія і Люцинди (“все буття — це безперервне богослужіння єдиній любові”), до того ж в його героях неважко було розпізнати самого Шлегеля і Доротею Фейт, з якою він жив у вільному шлюбі, а також особисто-інтимний підтекст сюжету твору. В плані суто літературному все це мало стати підтвердженням тези Ф. Шлегеля про те, що роман робиться з простого й найближчого матеріалу — з авторського життєвого досвіду.

За своїм задумом це, як визначив його Н. Берковський, “роман проблемний і утопічний, роман про ідеальну сім’ю, якої ще ніде нема, яка тільки планується і декретується”. Центральне місце належить у ньому темі кохання, але не лише чуттєвого кохання, зображення якого так дратувало сучасників автора, а й кохання духовного. Шлегель їх чітко не розмежовує і не закріплює на різних полюсах. На вищому, філософському рівні кохання трактується в романі як чудодійна сила, “за допомогою якого відірване від цілого “я” може знову прилучитися до неподільної первісної людськості”. Водночас кохання, як далі впливає з роману, — це засіб пізнання світу й самих себе, глибинних загадок життя. Юлій каже Люцинді, що кохання зробило їх не лише щасливими, а й “здатними по-справжньому зрозуміти світ. Через мене ти навчилася розуміти безкінечність людського духу, а я через тебе — шлюб, і життя, і красу всього існуючого”.

Написаний роман “Люцинда” у вільній експериментальній формі, в його структурі організуючим є принцип романтичного суб’єктивізму, не скутого формальними рамками самовираження митця. Звідси фрагментарність

і хаотичність композиції, не вільна від навмисності. Складається роман з мозаїки різноструктурних фрагментів: тут маємо ліричні сповіді й патетичні декларації, філософські й публіцистичні відступи, листи, динамічні діалоги, вставну новелу. Узагальненіше можна сказати, що складається він переважно з лірики й філософії. Та попри все те йому притаманна єдина тональність, весь він пройнятий життєрадісним світовідчуттям, ствердженням права особистості на щастя й духовну свободу, бунтом проти обтяжливих релігійних, моральних і суспільних норм. “Божевільною маленькою книжкою” назвав роман автор, але зробив він це пізніше, коли далеко відійшов від вираженого в ньому умонастрою і прийняв католицизм.

## 1.2. Новаліс

(1772 — 1801)

Фрідріх фон Гарденберг, який обрав собі псевдонім Новаліс (з лат. — той, хто обробляє цілину) був найобдарованішим митцем в єнському гуртку і одним з найобдарованіших серед німецьких романтиків. Водночас він був глибоким і тонким мислителем, але мислив він як митець, його думка, сказати б, складалася з образної матерії. Творчість Новаліса — одна з беззаперечних вершин літератури німецького романтизму, і хоч не можна сказати, що сучасники розминулися з ним, але й по-справжньому його оцінили лише наприкінці XIX — на початку XX ст. До його творчості виявляють активний інтерес представники символізму, експресіонізму, сюрреалізму, і вона має на них помітний вплив.

Походив Новаліс із старовинного, але збіднілого дворянського роду, і його батько, який служив чиновником, прагнув дати синові практично корисну освіту. Той закінчує юридичний факультет і отримує диплом юриста, згодом вивчає геологію у Фрайбурзі, здобуває фах інженера-гірника й служить на солеварні поблизу Єни. Поряд з усіма цими заняттями він вивчає філософію і не припиняє її вивчення до кінця життя, так само як і філософського осмислення всього того, що давали йому науки й життєвий досвід.

Загалом же, ні родина, в якій виріс Новаліс, ні обставини, в яких він жив, ні біографічні факти, за вдалим висловом Н. Берковського, “неспроможні пояснити, як виник в ньому романтичний ентузіазм, що саме навало йому бачення світу в красі та сяянні”. І цілком слушно названий вчений виводить цей “романтичний ентузіазм”, це світовідчуття не з найближчих умов життя поета, а із “загальносвітового стану”, як любили говорити романтики, стану, що був породжений Французькою революцією, та вивільненою нею величезною духовною енергією, котра в Німеччині спрямувалася не в суспільно-політичну, а в суто духовну сферу.

Цей самобутній поет, якого радянське літературознавство протягом десятиліть наполегливо перетворювало в еталон “реакційного романтизму”, постійно почував себе в новому світі, що народжувався, світі, де все ще можливе і в реальному бутті, і в сфері духу. З повним правом можна сказати, що “жоден із ранніх романтиків не пережив у таких же масштабах, що й Новаліс, культурні й філософські утопії Французької революції”. Кращі роки свого дуже недовгого життя, як пише згаданий вчений, Новаліс провів у постійному ідейному сп'янінні... “Сильніше, ніж будь-хто, він вірив, що все на світі починається спочатку, і настає час чудес. Новалісом володіло почуття, що вищі сутності наблизилися до нього без зусиль з його боку, що таємниці світу одна за одною почали відкриватися перед ним, що настав час відповідей, на які люди чекали століттями і які прийшли всі разом”. Тому він не робив різниці між гіпотезами й доведеними істинами, вже самим фактом свого існування гіпотези здавалися йому гідними бути зачисленими до “райського саду ідей”, до зібрання його філософських фрагментів.

Свій філософський світогляд Новаліс називав “магічним ідеалізмом”. Його витoki — у вченні Фіште про “я” як активну творчу силу світобудови, але водночас “магічний ідеалізм” Новаліса зазнав значного впливу натурфілософії Шеллінга. Ще рішучіше, ніж Ф. Шлегель, переносить Новаліс фіхтевське “я” /= дух/ на індивідуальне “я”, передусім митця, наділяючи його безмежними можливостями. Сутність його “магічного ідеалізму” й полягає у ствердженні повної влади людини у світі природи й духовному світі. Він вірив у те, що в людині, зокрема в людському тілі, закладені такі сили й можливості, про які людина й не підозрює. “Наше тіло, наше людське єство це сплять глибоким сном”, — твердить він в одному з фрагментів. Та справжнім центром світобудови був для Новаліса людський дух: “Ми мріємо про подорож у всесвіт, — писав він, — але хіба не знаходиться всесвіт всередині нас? Ми не знаємо глибини нашого Духу... В нас самих вічність з її світами, минуле й майбутнє”. Природа ж перебуває у відповідності, в гармонії з духом (тут Новаліс вже сходиться з Шеллінгом), чим і забезпечується його статус деміурга в світобудові

З філософськими ідеями Новаліса, з його “магічним ідеалізмом” органічно пов'язана його художня творчість, вони у нього взаємопроникають і взаємовиражають, розділити їх неможливо. “Поезія — героїня філософії, — говорить в одному з фрагментів. — Філософія піднімає поезію до значення основного принципу. Вона допомагає нам пізнати цінність поезії. Філософія є теорія поезії. Вона показує нам, що таке поезія, — поезія геть усе”.



▲ Новаліс. Малюнок Едуарда Біхенса



З іншого боку, поезія є реалізацією філософії в тому розумінні, що вона наближає її до дійсного, наділяючи образною конкретністю. “Поезія на ділі, — говорить в іншому фрагменті, — є абсолютно-реальне. Це осереддя моєї філософії. Чим більше поезії, тим ближче до дійсності”.

Глибокого філософського змісту сповнена повість *Новаліса “Учні у Сайсі”*, створена в 1797 — 1798 рр. під час занять автора у Фрайбурзькій академії. То ж закономірно, що в ній обговорюються проблеми філософії природи й філософії культури в їх взаємопов’язаності, шляхів і засобів пізнання “світового цілого”. Точка відрахунку роздумів Новаліса у цій повісті, написаній в діалогічній формі, — прадавній “золотий вік”, коли природа й дух були злиті й панувала повна гармонія; далі вони розділяються, що породжує колізії між ними, які, власне, є колізіями природи й культури. Цю повість Новаліса можна вважати одним з перших творів, де гостро ставляться екологічні проблеми. В ній йдеться про руйнівну дію культури щодо природи, про рани, які їй наносить культура, засуджується утилітарно-агресивний підхід до природи, що виливається в перманентну війну з нею. Руйнування гармонії за Новалісом — це руйнування самої природи, яка немислима без гармонії, і водночас тих зв’язків між людиною й природою, які тільки й мають бути, тобто зв’язків гармонійних.

У повісті ставиться також епістемологічна проблема, тобто проблема шляхів і засобів пізнання “душі світу”. Своє резюмуюче вираження вона отримує у вставній новелі про Гіацинта й Трояндочку (Розенблутхен), написаній просто, з удаваною наївністю, що надає їй особливої привабливості. Юний Гіацинт, охоплений метафізичним неспокоєм, залишає кохану Трояндочку, що живе через вулицю, і відправляється в мандри на пошуки богині Ізиди, праматері всіх речей, де має йому відкритися священна таємниця світу. Охоплений хвилюванням і трепетом, засинає він на східцях храму і уві сні проникає в його середину. Коли ж він опинився перед “небесною дівою” і підняв легкий блискучий покрив, в обійми йому впала Трояндочка. Філософський сенс цієї казки простий: розгадка таємниці в найближчому і в коханні; невіддільне від еросу, воно веде “в темне заманливе лоно природи”, до загадки життя.

Найбільшим і певною мірою, підсумковим твором Новаліса є роман “Генріх фон Офтердінген”, над яким він працював в останні роки життя і який залишився незавершеним. Новаліс встиг написати тільки першу його частину, з другої маємо початок, окремі фрагменти й намітки, за якими, однак, можемо судити, в якому напрямі мав розвиватися твір і який мав бути його ідейний підсумок. Цьому романові належить особливе місце в літературі німецького романтизму, в певному розумінні він є для неї архетипним, а образ-символ Синьої квітки, який проходить через весь твір, давно став символом німецького романтизму.

Дія роману віднесена до середньовіччя, до XIII ст., а його протагоністом є поет-мінезингер Генріх фон Офтердінген, особистість напівісторична — напівлегендарна, про яку достовірно відомо лише те, що він брав участь у Вартбурзькому турнірі мінезингерів. Та це якраз і влаштувало Новаліса, бо він аж ніяк не збирався змальовувати історичного Генріха фон Офтердінгена і давати історичний малюнок його епохи. Завдання історичного пізнання середньовіччя енські романтики перед собою взагалі не ставили, воно під їх пером перетворювалося в чарівну казку, в міф. Таких же обрисів воно набирає і в романі Новаліса: обрисів міфічного світу, в якому гарно почуватися людина як духовна особистість — в гармонії з природою і як органічна частина духовного цілого. Щодо конкретнішого відчуття середньовіччя, то воно для Новаліса було “вдумливою романтичною епохою, що таїть велич під скромними шатами”, і цей колористичний принцип іконографічного зображення середньовіччя витримується протягом усього роману.

В романі “Генріх фон Офтердінген” послідовно реалізується новалісівська ідея “романтизації світу” як поєднання ідеального й реального, трансцендентального й емпіричного, вічного й минулого, причому наголос зміщується на перші в цих парах складники. Це та установка німецького романтизму, особливо раннього, якій точне формулювання трохи згодом дав К. Зольгер, палкий шанувальник Новаліса: “Мистецтво дається нам цілковито як буття, як теперішнє і як дійсність..., але як буття теперішнє і дійсність вічної сутності всіх речей”.

Для розуміння роману Новаліса, його змісту й пафосу важливо з’ясувати суть тієї полеміки, яка ведеться в ньому з романом Гете “Літа науки Вільгельма Майстра”. Цей роман Гете енські романтики зустріли з великим інтересом, побачили в ньому знамення епохи, вираження однієї з найважливіших її тенденцій. Цей інтерес і це захоплення спершу поділяв і Новаліс, далі ж його ставлення до “Майстра” ставало все стриманішим і переросло в полеміку з ним. Точніше ж кажучи, це було передусім заперечення тієї тенденції в житті епохи, його буржуазно-утилітарної прозаїзації, переконливим художнім вираженням якої був роман Гете. До самого ж Гете Новаліс зберіг високий пієтет, він лишився для нього найбільшим німецьким поетом, і характерно, що в образі поета Клінгзора, вчителя й наставника Генріха фон Офтердінгена, проглядають риси Гете.

Головні претензії Новаліса до “Літ науки Вільгельма Майстра” в тому, що вони “досить прозаїчні й сучасні. Мова йде про звичайні людські справи, природа й містичне зовсім забуті. Це перетворена в поезію міщанська й сімейна повість. Чудесне трактується в ній винятково як поезія і мрійливість. Художній атеїзм є душею цієї книги”. На захист перелічених



романтичних цінностей, яким реально загрожував натиск прозаїчного буржуазно-міщанського світу, і постав Новаліс у своєму “Генріху фон Офтердінгену”. У відповідності з життєвою реальністю та напрямом її руху Гете показав у “Майстрі” процес підпорядкування поетичної душі вимогам реального життя. На противагу цьому Новаліс прагнув показати у своєму романі перетворення дійсності романтичним духом і поезією. За своїми жанровими ознаками його “Офтердінген” теж належить до “роману виховання”, еталон якого створив Гете в “Майстрі”, але чинники і напрям виховання в романі Новаліса принципово інші.

Головний структурний принцип “Генріха фон Офтердінгена” автор визначив так: “Роман повинен бути суцільною поезією. Поезія, як і філософія, є гармонійна настроєність нашої душі, де все стає прекрасним, де кожен предмет знаходить необхідне освітлення, де все має відповідний йому супровід і відповідне йому середовище”. Але для цього йому довелося перенести свій роман у невизначено-міфічну далечину середньовіччя, де подібний диктат поезії не зустрічає такого спротиву, як у сучасності.

Починається роман Новаліса сновидінням головного героя, в якому закодована програма його життя і його поетичне покликання. Роман розгортається як розшифрування цього коду і як його реалізація в образах-символах. У центрі картинного й динамічного сновидіння героя — Синя квітка, образ-символ, який переноситься в роман і теж стає його центром, до змістової глибини якого стягуються всі нити твору. Синя квітка в романі Новаліса — це справжній романтичний образ-символ, місткий і багатозначний, загадковий і непрозорий у своїй глибині. Це символ і романтичної *Sehnsucht*, туги-нудьги за безкінечним, і поетичного покликання героя з його особливою місією, і його любові до Матильди, через яку Генріху відкривається Бог. Домінування Синьої квітки реалізується в романі й колористичне, тим, що весь він витримується в синіх тонах. У начерках до твору Новаліс занотував: “Характер колоритів. Все синє в моєму романі”; “хай моя книга, розповідаючи про будь-які події, тримається в одному кольоровому тоні, всюди нагадує про Синю квітку”.

Проклинувшись, Генріх відправляється на пошуки Синьої квітки, і все, що з ним відбувається під час мандрів, його зустрічі й бесіди, пригоди й перипетії долі, набувають у романі символічного змісту. Це — шлях до досягнення героєм призначення поета, а поетові Новаліс відводить особливе місце і місію у світобудові. Він ставить поета в центр світобудови, наділяє найвищими потенціями й можливостями людського духу. Перед поетом відкривається шлях до пізнання глибинних таємниць буття, до досягнення істини й краси, які у Новаліса невіддільні, і шлях до істини пролягає через красу.

“Поет розуміє природу краще, ніж учений. Тільки митець може досягнути сенсу життя”, — говориться у “Фрагментах”. Причому, цей шлях до пізнання пролягає не тільки через самозаглиблення й містичне осяяння, а й через досвід у можливій його повноті й розмаїтості. Саме цю думку наполегливо проводить Новаліс, змальовуючи в першій частині роману, у “Сподіванні”, тривале й нелегке набування героєм такого досвіду.

Серед *поетичних творів Новаліса* виділяються два його цикли — “Гімни до ночі” й “Духовні пісні” (втім, поділ його творчості за “родами поезії” досить-таки умовний, бо й прозові його твори наскрізь поетичні). Перший цикл був нав'язаний несподіваною смертю нареченої поета, п'ятнадцятилітньої Софії Кюн, яка була ним пережита дуже болісно. Ця подія викликала у Новаліса (щоправда, ненадовго) відразу до життя й потяг до смерті, спонукала його шукати розраду в тому, що “існує ще незримий світ”, де можливе містичне здійснення того, в чому відмовляє реальне життя. Цей “незримий світ” символізує в гімнах “свята, невимовна, сповнена таїни ніч”, до якої поет звертається в містичній екзальтації, відвертаючись від “дня” — реального земного світу. “Ніч” і “день” в гімнах Новаліса — антонімічні образи-символи, наповнені філософсько-містичним змістом. “Гімни до ночі” позначені, за висловом Н. Берковського, “недоброю метафізикою”; в них поет розвиває мотив, за яким “смерть — це істинна сутність життя, а ніч — істинна сутність дня. Людина глибша дня і всього денного, коріння людини нічне, з неї вона приходить і в ніч іде”.

Водночас “Гімнам до ночі” Новаліса притаманне яскраво виражене еротичне забарвлення, в образі-символі ночі поєднуються у нього кохання і смерть, Ерос і Танатос. В одному з гімнів поет називає смерть “весільною ніччю”, таємничою і палкою містерією. В першому гімні він звертається до ночі з такою хвалою: “Хвала цариці світу, високій провісниці всіх священних світів, покровительці щасливої любові. Вона посилає мені тебе, моя дорога кохана, любе сонце ночі. Тепер я пробуджую тебе, тому що я твій, а ти моя; ти сповістила мені євангеліє ночі, зробила мене людиною. Спали духовним полум'ям моє тіло, щоб я міг легко й духовно зблизитися з тобою і щоб весільна ніч тривала вічно”.

Щодо “Духовних пісень”, то в них романтичний світ Новаліса зближується з християнським, щоправда, пантеїстично забарвленим. Стосується це й центрального в цьому циклі образу Христа, який є далеко не канонічним і який проглядається у природі: в траві і в камінні, в грозі і в морі, в літніх зливах і в потоках світла. Духовні пісні Новаліса нерідко набувають молитовного характеру, і не випадково деякі з них потрапили до збірників протестантських церковних співів.

## 1.3. Л. Тік

(1773 — 1853)

## В. Вакенродер

(1773 — 1798)

Важливе місце у становленні й розвитку німецького романтизму належить Людвігу Тіку й Вільгельму Вакенродеру, передусім творам, які були написані ними у співавторстві. В них знайшли яскраве вираження деякі тенденції, які слід віднести до найхарактерніших у німецькій романтичній літературі, — тих, що неабиякою мірою визначають її фізіогноміку. Тому творчість названих письменників доцільно розглянути, як певну спільність, в одному розділі.

Друзі ще з шкільних років, Людвіг Тік і Вільгельм Вакенродер, проте, були зовсім різними людьми й творчими особистостями. На перший, зовнішній погляд активним началом у їхній творчій співдружності видається Тік, і саме йому тривалий час відводили в ній провідну роль. Але уважніше вивчення такої співпраці у поєднанні з пізнанням особистостей обох письменників привело до висновку, що насправді глибинним, визначальним був у ній вплив “пасивного” Вакенродера, схильного до споглядання й самозаглиблення.

Обидва вони народилися в Берліні 1773 р. Вакенродер — в родині чиновника, Тік — у родині ремісника-канатника, яка мала матеріальний достаток і певні культурні запити. Навчалися в одній гімназії, яка давала ґрунтовну гуманітарну освіту, і належали до одного кола берлінської інтелігенції, яку можна назвати пізньопросвітницькою. На той час, коли розпочалася їхня творча співпраця, Тік, незважаючи на молодість, був уже досить відомим письменником, а Вакенродер тільки виношував свої оригінальні естетичні ідеї, суть яких полягала у принципово новому підході до мистецтва.

Людвіг Тік почав писати дуже рано, ще будучи гімназистом; його літературні здібності були помічені одним з учителів, другорядним письменником К. Рамбахом, який їх безсоромно експлуатував, доручаючи юнакові писати розділи своїх численних тривіальних романів. Хоча це була література невисокого гатунку, вона все-таки вимагала певної літературної вправності, якою володів юний Тік. Після закінчення гімназії він співробітничав з Ф. Ніколаї, відомим представником пізньої, вульгаризованої й догматизованої Просвіти, писав повісті й оповідання з апологетикою здорового глузду, “розумного егоїзму” та третьостанових чеснот. Цисав Тік швидко й легко, і не лише в молодості, що зближує його з белетристами XVIII й XIX ст., і залишив величезну творчу спадщину, яка й на сьогодні повністю не зібрана й не опублікована.

Рання його творчість розвивалася в річищі пізньопросвітницької літератури, водночас на ній виразно позначилися преромантичні віяння, передусім вплив готичного роману (повість “Абдалла”, 1792; драма “Карл фон Бернек”, 1793 та ін.). Особливо це стосується найзначнішого “доромантичного” твору Тіка, тритомного роману “Вільям Ловелл” (1795 — 1797), де проявляється і критичне ставлення до просвітницького раціоналізму й “розумного егоїзму”.

У 1797 р. Тік знайомиться в Берліні з Ф. Шлегелем і встановлює тісні стосунки з еньським гуртком романтиків, наїздить в Єну й довгенько живе в домі А. Шлегеля. Відбувається його ствердження на позиціях романтизму, через нього втягується в орбіту еньської романтики й Вакенродер. Розпочинається найбільш значний і плідний період його творчої діяльності, що протікала у співпраці з Вакенродером, виходять у світ твори, що залишили помітний слід в історії німецької літератури, позначилися на спрямуванні й характері її розвитку, чого не можна сказати про всі інші твори цього дуже продуктивного письменника.

Визначальні імпульси йшли тут, безперечно, від Вакенродера, Тік же підпав під його вплив, який виявився плідним для всієї його подальшої творчості. Слід сказати, що Вакенродер не був письменником у повному значенні слова (чи не встиг скластися), він залишив головним чином нотатки своїх роздумів про мистецтво, які й лягли в основу двох *знаменитих збірок* — “*Сердечних звірень ченця, закоханого в мистецтво*” (1797) і “*Фантазій про мистецтво*” (1799), які були підготовлені, доповнені й опубліковані Тіком, друга — вже після смерті Вакенродера. За словами Тіка, у першій книзі йому належить сьома частина тексту, в другій — десь близько половини. Та як слушно зазначив Р. Гайм, “нотатки Вакенродера відзначаються такою оригінальністю, такою своєрідністю, якої не знайти у Тіка ні в його вимислах, ні в поетичному тоні, а зроблені ним доповнення є не чим іншим, як наслідуваннями”.

Отже, основний зміст обох збірок складають роздуми про мистецтво, вираження почуттів і настроїв, що ним пробуджуються, нового його сприйняття й переживання. Саме в останньому, у сприйнятті та переживанні мистецтва, і полягала принципова новизна збірок, яка вразила романтиків і була сприйнята ними як одкровення. Вакенродер виходив з того, що мистецтво існує для почуттів, для душі, і має сприйматися ними безпосередньо, між твором мистецтва і людською душею не повинно бути ніяких опосередкувань. Глядач має не аналізувати твір, а довірятися йому, емоційно проїнятися ним, і тоді твір розкривається йому у своїх потаємних глибинах. Мистецтво для Вакенродера — “чарівна квітка людських почуттів”, його творіння “виходять за межі звичайного й повсякденного, і ми маємо піднятися до них всім нашим серцем, щоб вони постали перед нашим замутненим зором такими, якими вони є в усій своїй величї”.

Це було радикальне заперечення того раціоналізованого сприйняття мистецтва, яке домінувало в Європі з часів Відродження і засновувалося, щоправда різною мірою в різні епохи, на аналітичному принципі. Та цей новий підхід до мистецтва, ця нова його рецепція відповідали потаємним установкам і прагненням романтизму, який був відмовою жити тільки розсудком і центр ваги переносив на життя почуттів та душі, тяжів до ірраціонально-інтуїтивного сприйняття не тільки природи, а й мистецтва.

Хоч за своїм змістом обидві збірки — нотатки з відтінком сповідальності, автор виступає в них не самим собою, а в стилізованому образі “ченця, закоханого в мистецтво”. Та це не просто стилізація, а й своєрідна іпостась автора, “чернець, закоханий у мистецтво” внутрішньо пов’язаний з висловлюваною концепцією мистецтва, його функція також у підсиленому вираженні певних її моментів. Цей смиренний чернець, сповнений благочестя, сприймає мистецтво не розумом, а всією душею, і це його сприйняття пройняте релігійним благоговінням. Для нього мистецтво, як і природа, дане Богом, Бог промовляє до людини і мовою природи, і творіннями натхненних митців. Звідси молитовні інтонації, які постійно прориваються в “сердечних звірнях” ченця в його любові до мистецтва. В збірці проводиться думка, що тільки “зі злиття мистецтва з релігією виникає найпрекрасніший потік життя”, яка теж мала резонанс у німецькому романтизмі.

“Сердечні звірнення ченця” закінчуються *повістю “Музикальне життя композитора Йосифа Берлінгера”*, яка є єдиним завершеним художнім твором Вакенродера. Це теж примітне літературне явище: в повісті започаткована тема драматичної долі митця й мистецтва в сучасному суспільстві, яка набуде великого поширення в німецькій романтичній літературі й остаточно втілення отримає у творчості Гофмана. В повісті розкривається проста й печальна історія короткого життя обдарованого й безмежно відданого музиці композитора Берлінгера, супроводжувана роздумами оповідача про мистецтво взагалі й музикальне зокрема та про долю митця.

Музикальне покликання спершу приводить Йосифа до конфлікту з батьком, бідним лікарем, який “ставився з презирством і відразою до всіх мистецтв” і до втечі з батьківського дому. Він стає композитором і служить капельмейстером при дворі єпископа, але це не означає здійснення його прагнень, його “музикального ідеалу”. Він вступає в інший конфлікт, глибший і масштабніший, який стає для нього фатальним. Виявляється, що вищі верстви суспільства, культурна еліта теж нездатні розуміти мистецтво й жити ним, навколо себе Йосиф бачить не поклоніння мистецтву, а ту ж людську мізерію, болото дріб’язкових інтересів та егоїстичних пристрастей. Все глибше він усвідомлює приреченість митця на самотність, глибину прірви між мистецтвом і реальним життям, своїм “музикальним ідеалом” і вимогами

життєвої практики. Цей болісний і непоправний розлад митця з реальним життям і зводить передчасно Йосифа Берлінгера в могилу.

Слід ще додати, що ця повість Вакенродера — твір великою мірою автобіографічний в розумінні відбиття в ньому внутрішнього життя автора та його колізій. Розлад з реальним життям, від якого страждає Берлінгер, — це розлад у самого Вакенродера, що дедалі поглиблювався, “передбачена” в повісті і його печальна розв’язка. У Вакенродера є рядки, в яких він порівнює себе з еоловою арфою, струни якої рве буряний вітер, і вони врешті-решт не витримали. Ще зовсім молодий, письменник захворів нервовою лихоманкою і помер на початку 1798 р., на двадцять п’ятому році життя.

Ще одним значним твором, який був наслідком творчої співпраці Вакенродера і Тіка, є роман “*Мандри Франца Штернбальда*”, перша частина якого з’явилася 1798 р. Роман був спільним задумом друзів, однак хвороба та смерть завадили Вакенродеру взяти участь у його написанні, і написаний він був одним Тіком. Проте вплив Вакенродера, його присутність інтенсивно відчуваються у творі, особливо в першій його частині, де Тік передусім прагнув дати розгорнуте художнє вираження ідей свого друга. Як виважено визначає О. Михайлов, “дуже багато в романі написано Тіком за інерцією — під впливом вражень від задумів Вакенродера. Під враженням від цих задумів Тік створює роман *про митця і про мистецтво*. Під впливом Вакенродера Тік, віртуозно багатогранний письменник, який ніколи ніби сам собі не належав, стає письменником-романтиком якраз в пору становлення німецького літературного романтизму, точніше ж кажучи, вмільим белетристом — “попутником” романтизму, чия письменницька ваговитість, авторитетність змушує забувати про все те неромантичне, абсолютно чуже романтизму, що завжди залишалося в творчості Тіка”.

Дія роману віднесена до XVI ст., до доби зрілого Відродження, мистецтво якої особливо захоплювало Вакенродера й Тіка, зазначаючи, щоправда, певної медієвізації в їхньому сприйнятті й витлумаченні. В романі розповідається про мандрівку, яку молодий живописець Франц Штернбальд, учень Дюрера, здійснює по Німеччині, Нідерландах та Італії з освітньою метою — ознайомлення з мистецтвом і митцями різних країн, що і він, і його учитель Дюрер вважали необхідним для формування справжнього майстра. Основний зміст роману становлять зустрічі героя з творами мистецтва й митцями різних країн, розмови й сперечання про мистецтво, натхненні імпровізації на мистецькі теми, які, однак, не відзначаються, особливою глибиною та оригінальністю. Найцікавіші думки йдуть від Вакенродера, причому у Тіка вони отримують розтягнуте й риторичне вираження. Немало місця займають в романі описи природи, зокрема улюбленого Тіком лісу, а також екстер’єри міст, де побував Штернбальд.



“Мандри Франца Штернбальда” — це дійсно перший романтичний роман про мистецтво й митця, в цьому його домінуюча тема і його пафос. І все ж, на відміну від “Генріха фон Офтердінгена” Новаліса, який з’явився трьома роками пізніше, мистецтво не є в ньому чимось субстанційним, справжнім центром і сенсом буття. Новаліс у своєму романі робить спробу “зняти” прозаїчну реальність і на її місці ствердити романтично-поетичну утопію, названу середньовіччям. У романі Тіка знаходимо щось зовсім інше, в ньому основи життя лишаються непохитними. Як писав Н. Берковський, “селяни й ремісники у Тіка працюють, як працювали, купці й промисловці наживаються, і серед цих ординарних справ та інтересів розміщується мистецтво — серед найзвичайнішої повсякденності митці розбивають свої намети”. Тому й чуваються вони непевно, їм потрібно весь час декламувати вищість і самоцінність мистецтва, переконувати в цьому самих себе й інших, чим і займаються немало Франц Штернбальд та його друзі.

Цікавіша й сильніша в романі Тіка перша частина, коли він ще майже повністю залишався в полі впливів Вакенродера. Написана вона панорамно, із зосередженням уваги на проблемах мистецтва, фабульність в ній украй ослаблена, що, очевидно, непокоїло белетристичне сумління Тіка. В другій частині він прагне виправити становище, приділяє дедалі більше уваги фабульній інтризі, тривіальним мотивам любові Франца до загадкової незнайомки і його не менш загадкового походження, що знижує рівень твору. Роман мав складатися з трьох частин, але остання залишилася ненаписаною.

Серед творів Тіка, написаних наприкінці XVIII—початку XIX ст., коли його творчість перебувала в епіцентрі німецького літературного життя, слід ще вказати на його *казки й оповідання в народно-фольклорному дусі* (“*Петер Леберехт*”, “*Білявий Екберт*”, “*Рунеберг*” та ін.). Тут він виступає зачинателем ще однієї з найважливіших тенденцій у німецькій романтичній літературі. Помітними й своєрідними явищами раннього німецького романтизму були також *комедії* Тіка, теж пов’язані з фольклорно-казковою стихією — “*Кім у чоботях*” і його продовження “*Принц Цербіно*”, “*Світ навиворіт*” та “*Життя і смерть Червоної шапочки*”.

Активне письменницьке життя Тіка продовжувалося ще кілька десятиліть, але його творчість вже не виходила на авансцену німецької романтичної літератури, хоча з-під його пера з’явилося ще кілька вдалих творів, як, наприклад, *повість “Життя поета”* (1825), в якій він виводить Шекспіра і його сучасників, драматургів Марло і Гріна, або *оповідання “Життя ллється через край”* (1839), справжній шедевр його новелістики. В цілому ж, попри окремі спалахи, рівень його творчості знижується, послаблюється і її романтичний характер. Все більше вона вписується в бідермайер, специфічний феномен німецько-австрійського художнього життя і культури

20 — 40-х років минулого століття. Це було мистецтво, що відповідало запитам заможного й освіченого бюргерства, тут романтизм зрікається “крайнощів” і “одомашнюється”, втрачає духовну напругу й бунтівливість, проймаючись здоровим глуздом та затишністю бюргерського існування і перетворюючись, зрештою, на його своєрідну декорацію.

## 1.4. Ф. Гельдерлін

(1770 — 1843)

Серед німецьких (і не лише німецьких) поетів-романтиків було багато людей з тяжкою і трагічною долею. Але й серед них доля Гельдерліна — одна з найтрагічніших. Цього поета прогледів його вік, тоді як його творчість належить до найкращого й найпоетичнішого з написаного німецькою мовою. За життя він знаходив визнання лише у вузькому колі друзів та поодиноких ентузіастів поезії. Зла доля довго переслідувала Гельдерліна й після смерті, і ближчі покоління майже повністю його забули. Радикальний злам намічається лише наприкінці XIX ст., а на початку нашого віку для нього настає нарешті час відродження й тріумфу. Причому це досить-таки запізніле визнання було напрочуд бурхливим і одностайним. До цього включаються поети й прозаїки, філософи від Дільтея до Гайдеггера, критики й літературознавці; про Гельдерліна з’являється величезна література, яка невпинно зростає й досі. Напівжартома Й. Бехер писав, що Гельдерліну загрожує нове забуття, цього разу під шквалом праць дослідників, коментаторів, есеїстів.

Народився Гельдерлін в сім’ї бідного пастора у Швабії, виховувався в монастирських школах в Денкендорфі й Маульбронні, а далі навчався в Тюбінгенській семінарії, де дружив з Гегелем і Шеллінгом (вони теж були студентами цієї семінарії). Навчання в Тюбінгенській семінарії збіглося з початком і розгортанням Французької революції, палким прибічником якої стає Гельдерлін. У четверту річницю штурму Бастилії троє друзів — Гельдерлін, Гегель і Шеллінг — посадили в дворі семінарії “дерево свободи” і вголосили біля нього клятву на вірність ідеалам революції. Слід зазначити, що із трійці приятелів вірність цій клятві зберіг до кінця лише Гельдерлін, але заплатив він за цю вірність ідеалам молодості найтяжчою ціною.

В Тюбінгені, в час загального піднесення і великих надій, формується світогляд Гельдерліна, зокрема така його характерна риса, як універсалізм мислення, схильність бачити життєві явища й проблеми в найширших, “космічних” масштабах. Він посилено вивчає філософію, зокрема давньогрецьких натурфілософів і Платона, а також Спінозу, Руссо, Канта. У цей період складається оригінальна поетична філософія Гельдерліна, якою пройнята



▲ Фрідріг Гельдерлін.  
Портрет пастеллю  
Ф.К. Гаймера

вся його творчість. В сутності своїй пантеїстична, вона засновується на одухотворенні природи, на довірі до неї як сили доброї і благодіючої, здатної вести людей до гармонії і щастя. Важливою опорою для філософсько-поетичної системи Гельдерліна стає міфологія, передусім давньогрецька, яку він прагне трансформувати, зберігаючи, однак, її внутрішню сутність. Для нього міфологія була гомогенною природою, в ній він знаходив органічне втілення “живих стихій” чи “всемогутніх геніїв” природи, її динамічних начал і сил.

Тим народом, який розумів природу й умів керуватися її законами, були для Гельдерліна давні греки. Відповідно в давньогрецькій культурі він вбачав культуру, яка перебувала в гармонії з природою, розвивалася в “обіймах природи”, не протиставляючи себе їй і її законам. Звідси культ давньої Еллади, притаманний Гельдерліну, прагнення проінтегруватися її органічним, відповідним природі, світовідчуттям, духом і ладом її культури, чим він так відрізняється від інших німецьких романтиків, які свої симпатії віддавали переважно середньовіччю. До цього необхідно додати, що класична Греція була для Гельдерліна не тільки великим минулим, а й прообразом майбутнього, що народжувалося в бурях Французької революції.

Характерним явищем ранньої творчості Гельдерліна є його “*тюрінгенські гімни*”. В них оспівуються ідеї й поняття, які Французькою революцією були підняті до рангу найвищих громадсько-політичних і моральних цінностей, стали її символами віри. Так на німецькому ґрунті постали два “Гімни свободі”, “Гімн людству”, “Гімн дружбі”, “Гімн красі” — як своєрідні відлуння Французької революції, її високих прагнень і поривів. Оспівуючи ідеали і пафос Французької революції, Гельдерлін почасти запозичував і її мову та образно-стильову систему. В “тюрінгенських гімнах” він широко вдається до античних образів і ремінісценцій, причому його міфологічні боги й історичні герої тут ототожнюються з алегоричними образами й поняттями Французької революції, теж стилізованими під античність. Багато для нього важила тоді й одична традиція Шиллера, на яку він теж спирався у своїх “тюрінгенських гімнах”. Близькі до неї урочисто-патетичний тон цих гімнів, їхній філософський пафос і риторика, ритміка і строфіка.

Досить непростою є *питання типології творчості Гельдерліна*, її належності до певних художніх систем і напрямів. З цього приводу висловлювалися різні думки й виникали суперечки. Одні дослідники вважають Гельдерліна представником нового класицизму і ставлять його в одному ряду з Вінкельманом, Гете, Шиллером як гідне завершення цього блискучого ряду. Інші

ж розглядають його як романтика, щоправда, з яскраво вираженими самобутніми рисами, що вирізняють його з-поміж інших романтиків. Треті заявляють, що Гельдерлін знаходиться поза тогочасними напрямками й течіями, бо в усьому ним написаному він завжди поет і філософ, завжди класик і романтик водночас.

Справді, Гельдерлін був і класиком, і романтиком, але в надто категоричне “водночас” необхідно внести уточнення: він був переважно класиком на ранньому етапі творчості, далі ж його розвиток відбувався в напрямі дедалі більшого зближення з романтизмом, злиття з романтичним рухом. Його творчість розпочиналася в річищі нового класицизму, але далі він іде своїм власним шляхом, творить поезію глибоко самобутню і за змістом, і за формою.

Але об’єктивно все це було нічим іншим, як дедалі глибшою романтизацією його світовідчуття і творчості. На перший погляд, в поезії Гельдерліна все ніби лишається незмінним: той же культ Еллади, те ж схилення перед її мистецтвом як безсмертним зразком, ті ж порівняння до її “відродження”, — але за цією зовнішньою незмінністю відбувалися глибокі зрушення, принципові зміни в характері світосприйняття і типі поетичної творчості. Сприйняття Еллади та її ідеалів все більше зміщується у Гельдерліна в суб’єктивно-ліричну площину й перетворюється на предмет напруженого ліричного переживання. Водночас все це у нього активізується й актуалізується в мірі, незнаній для класицизму, можливій лише в романтичній системі світосприйняття і творчості.

Однак тут необхідно ще торкнутися деяких фактів життєвого й творчого шляху поета. Закінчивши навчання в Тюрінгені, Гельдерлін відмовляється прийняти духовний сан і через кілька місяців опісля, в грудні 1793 р., їде до Тюрінгії, де знаходилися тодішні центри німецької духовної культури — Веймар та Єна. Це була спроба молодого поета включитися в основний потік духовного й літературного життя країни. Проте він не був прийнятий ні неокласицистичним Веймаром, ні романтичною Єною, і це значною мірою спричинилося до того, що Гельдерлін виявився приреченим на самотність і невизнання. Важко сказати, чому так сталося, але головна причина, думається, в рідкісній оригінальності його творчості.

У травні 1796 р., відмовившись від подальшої боротьби, Гельдерлін залишає Єну. Наступає краший, франкфуртський період життя поета (1796 — 1798), осяяний коханням до Діотими — Сюзетти Гонтар, дружини купця Гонтара, в домі якого він служив гувернером. У цій молодій жінці із середовища франкфуртського купецтва, яке відзначалося практицизмом і бездуховністю, він несподівано зустрів духовно близьку йому людину, наділену від природи здатністю розуміти чи інтуїтивно відчувати весь той світ філософсько-поетичних ідей і цінностей, мріянь і поривань, якими він жив. Природа, краса,

Еллада, все, що він палко любив і перед чим схилився, злилися для нього в цій жінці, яку він назвав грецьким ім'ям Діотима, запозиченим із діалогів Платона. Він переживає високе творче піднесення, завершує першу частину роману "Гіперіон", створює низку поетичних шедеврів. І скрізь у цих творах присутня Діотима: в образі головної героїні роману, молодой гречанки, яка уособлює органічність і красу буття, в численних поезіях, прямо чи опосередковано звернутих до неї:

*Посланице небес, я чую тебе!*

*О Діотимо! Люба! Я очі звів*

*І вдячно узрів над собою*

*День золотий угорі. Заграли*

*Оживши, ключі, а на темній землі*

*Зіткнули палко навстріч мені квітки,*

*І, всміхнувшись крізь срібні хмари,*

*З благоговінням Ефір схилився.*

Переклад М. Бажана

Та зневажена поетом дійсність вдерлася в його щасливий світ, і восени 1798 р. він змушений був залишити Франкфурт. Наступні півтора року він живе в сусідньому Гамбурзі й час від часу зустрічається з Сюзеттою Гонтар. Незважаючи на тяжкі переживання, триває його активна творча діяльність, зокрема, в цей час він працює над драмою "Смерть Емпедокла". У творчому відношенні це продовження франкфуртського періоду, часу найвищого творчого розквіту Гельдерліна. Але в цей час невідступно назріває душевна і творча криза поета.

У червні 1800 р. Гельдерлін їде в Нюртінген до матері, звідти через деякий час — у Штутгарт, де створює знамениті "штутгартські" гімни та елегії ("Архіпелаг", "Пілігримство", "Хліб і вино" та ін.), а опісля — до Швейцарії. Його душевний неспокій зростає, він не може довго втриматися на жодному місці. Наприкінці 1801 р. несподівано виїздить до Франції, в Бордо, де теж наймається домашнім учителем. Що було з ним у Франції, ніхто не знає і ніколи вже не довідається. За півроку він залишає Бордо і якимось чудом добирається до Нюртінгена; вкрай виснажений і напівбезумний, у жebraцькому одязі, він не впізнавав нікого і його важко було впізнати. Це був перший напад тяжкої душевної хвороби, яка, однак, ще на деякий час його відпустила. В 1802 — 1806 рр. Гельдерлін повертається до свідомого життя і творчості, яка спершу в цей період набула значної інтенсивності. Він перекладає оди Піндара й трагедії Софокла, пише свої пізні поеми й поезії, що відзначаються глибиною змісту й художньою оригінальністю ("Мати Земля", "Єдиний", "Патмос", "Німеччина" та ін.). З 1805 р. напади душевної хвороби

стають дедалі частішими і тривалішими, а наступного 1806 р. остаточно обірвалося свідоме життя й творчість поета, хоч фізичне його існування продовжувалося до 1843 р.

Та повернемося до франкфуртсько-гамбурзького періоду творчості Гельдерліна. Головні теми його поезії цього періоду — природа, Еллада, Діотима, кохання до неї, причому виступають вони не розрізнено, а в органічній єдності.

Однак *провідною, організуючою є в поезії Гельдерліна тема природи*. У своєму філософсько-поетичному світобаченні він виходив з того, що в усій природі розлито духовне, божественне начало, набуваючи концентрованого втілення в людині, яка таким чином з усім сущим пов'язана не зовнішніми, механічними, а глибинними й органічними, духовними зв'язками. Одним із головних завдань поезії Гельдерлін вважав виявлення цих зв'язків людини з природою, їхньої єдності. Вся його поезія пройнята глибокою і животрепетною любов'ю до природи, але водночас їй чужий ідилічний, сентиментально-споглядальний підхід до природи. Поет зустрічається з природою як її найдосконаліше творіння, в спілкуванні з нею він зміцнює свої духовні й моральні сили.

Ізоморфне вираження природи в її динаміці й одухотвореності Гельдерлін знаходив у міфології, і звідси насиченість його поезії міфологічними образами, мотивами, алюзіями. На основі давньогрецької міфології і за аналогією з нею він витворює власну міфологію, пантеон богів і божеств, які виступають втіленнями чи навіть персоніфікаціями живих начал та стихій природи. Як було спостережено, його "узагальнені боги тонуть в деякій невизначеності всередині природи, всередині матерії, ніби напів'ясні, напівпробуджені їх душі, як власна їх енергія" (Н. Берковський). Однак його боги й божества антропоморфні, на еллінський лад наближені до людського рівня (вони не всесильні — "владає лиш доля"), в них виражені також вищі людські якості й можливості, зокрема "розкіш жити тільки божественним", що мовою Гельдерліна означає — високим, універсальним, прекрасним, що підноситься над побутом і повсякденною дрібнотою.

Своєрідність поезії Гельдерліна полягає і в тому, що нове, романтичне світовідчуття він прагнув виразити на "еллінський лад", за допомогою еллінських ритмів і метрики, жанрів і форм; особливо це характерно для його поезії середнього періоду. Він звертався до античних жанрів оди, гімну, елегії тощо. Він переносив на німецький ґрунт складні строфічні форми давньогрецької поезії, такі, як алкеєва строфа, сапфічна тощо. Та найістотнішим було для нього збереження внутрішнього ладу давньогрецької поезії, позначеного прагненням до гармонії, "благородною простотою і спокійною величчю" за відомою формулою Вінкельмана. Він прагнув поєднати "іонійську тверезість" зі "священним вогнем" і образно називав свій стиль "священно-тверезим".



Та при всьому тому поезія Гельдерліна відзначається дивовижною, як на той час, внутрішньою свободою і розкутістю; вона є чи не найповнішим вираженням цього романтичного ідеалу, який для переважної більшості поетів-романтиків лишався недосяжним. В його поезіях цілком невимушено, спонтанно виникає вільний простір і рух природи, “живого космосу”, в якому поет почувається як у материнському лоні, і в повній відповідності з цим перебуває вільний простір і рух поезії.

Слід вказати й на незвичайну, якусь “епічну” широту навіть інтимних переживань поета, які відбиваються, підхоплюються природою, посилюються нею і досягають ледве не космічних обширів. Особливо це стосується любовної лірики Гельдерліна, яка вражає повною відсутністю камерності, вузької суб’єктивності, — почуття поета легко трансформуються в близький і дружній світ “живого космосу”, перетворюються або в якесь нешумливе, світло-радісне вселенське свято, як, приміром, у вірші “Захід сонця”, написаному в шасливий франкфуртський період, або ж у вселенську містерію печалі й скорботи, як-то у ряді віршів, написаних у гамбурзький період, після розлуки з Діотимою.

Проте, було б однобічним уявляти Гельдерліна поетом гармонії, що не знав внутрішнього розладу й сумнівів. У пізніші періоди творчого життя його дедалі більше непокоїли суперечності післяреволюційної дійсності, зростаючі розбіжності між його ідеальними прагненнями й наявним буттям. Це знайшло вияв уже в романі “*Ginepion*”, завершеному 1799 р. Прозовий за формою, роман Гельдерліна цілковито тяжіє до ліричної поезії за своїм змістом і стилем. Це, передусім, динамічна картина духовного й душевного стану поета і його “ентузіастичного покоління”, у створенні якої фабула відіграє досить-таки слабку роль. Фабула ця, власне, параболічна: дія перенесена в тогочасну Грецію, герої носять грецькі імена, йдеться в романі про боготворіння природи, Еллади й краси, про повстання в Морей 1770 . й розчарування Гіперіона в ньому, а насправді під грецькими іменами виступають в романі сам Гельдерлін, Сюжетта Гонтар, близькі друзі-однодумці, і говорить він насправді про ідейне й духовне життя німецької бюргерської інтелігенції наприкінці XVIII ст., про ідеали й конфлікти, про викликаний Французькою революцією ентузіазм і про першу його кризу.

Та насамперед масмо в цьому творі картину внутрішнього життя самого Гельдерліна, його духовний та душевний досвід. А це означає, що найважливіший у цьому романі внутрішній ліричний сюжет, життя мислі й почуття, що розгортаються на тлі прекрасних, емоційно насичених пейзажів Греції, в яких зливається любов Гельдерліна до природи з любов’ю до древньої Еллади. Цей внутрішній сюжет розвивається в патетичному ключі, в такому ж ключі витримується пейзажний фон, і безспідставно вважається, що пейзажі в “Гіперіоні” — це своєрідні пейзажі-гімни, внутрішньо споріднені з ліричною поезією Гельдерліна.

Глибиною й складністю змісту відзначається також драма Гельдерліна “*Смерть Емпедокла*”, яка, хоч і має три редакції, залишилася незавершеною. В цій драмі, героєм якої є давньогрецький філософ Емпедокл із Агригента (V ст. до н.е.), фігура напівміфічна і напівісторична, Гельдерлін сплітає в єдиний вузол комплекс філософських, суспільно-етичних і естетичних проблем. Центральною є тема природи — як “живого космосу”, сили одухотвореної і спрямовуючої, грізної і благодотворної водночас, — і ставлення до неї людини, суспільства, культури. На передньому плані — духовні колізії героя, але вони тісно переплітаються з суспільно-етичними, які теж набувають гострого звучання. Герой драми проповідує нове життя, контури якого, щоправда, були не дуже ясні й самому Гельдерліну. Це життя на основі співдружності людей між собою і з природою, в розумній гармонійній згоді з її законами й веліннями, в “обіймах природи”, а не всупереч їй. Емпедокл вважає, що сам він порушив ці глибинні закони, втратив внутрішній зв’язок з природою, тому кидається в кратер Етни — щоб розчинитися в природі й відродитися в ній у новій якості. Загалом ця драма Гельдерліна — твір великої поетичної сили, хоч подекуди зміст її не вільний від метафізичної затемненості.

З особливою силою неканонічність Гельдерліна-поета, його новаторство виявилися в *пізній поезії*. Тут він у своїх художньо-стильових пошуках, характері образності, ставленні до слова й ритму виходить далеко за межі своєї епохи, йдучи назустріч поезії ХХ ст. Тепер він дедалі частіше відступає від класичних розмірів і форм, від строфіки й регулярних ритмів, переходить до своєрідного вільного вірша, підпорядкованого своїм внутрішнім ритмам, своїм складним гармонійним принципам. Виникає в нього й нове ставлення до поетичного слова, яке ніби виокремлюється в тексті і водночас набуває в силовому полі його вірша незвичайної сконцентрованості змісту, стає “важким” і неоднозначним, — це вже ніби “ядро слова”, яке зрослося з матерією буття.

### 3 1.5. Гейдельберзький гурток романтиків

На початку ХІХ ст. сінський гурток розпався, що означало також завершення першого етапу розвитку німецької романтичної літератури, пов’язаного з “універсальним романтизмом”. Один за одним сходять зі сцени його провідні діячі: у 1801 р. помирає Новалис, в 1806 р. остаточно обривається свідоме життя і творчість Гельдерліна, а Ф. Шлегель поступово переходить на інші світоглядні й естетичні позиції. В цей же час, у 1805 — 1806 рр., заявляє про себе гейдельберзький гурток романтиків, який знаменував початок нового етапу розвитку німецького романтизму, позначеного іншими світоглядними й естетико-художніми орієнтаціями.

На цьому етапі провідною в німецькій романтичній літературі стає течія народно-фольклорного романтизму, яка давала найбільш адекватну відповідь на виклик нової історичної доби. На той час Німеччина майже повністю підпала під владу й контроль наполеонівської Франції, в країні піднімалася хвиля патріотичного й визвольного руху, і в цих умовах особливої цінності в літературі набуває національна народно-фольклорна традиція, за відрощення якої й беруться гейдельберзькі романтики. Фольклор стає для них субстанцією народного життя, істинно національною традицією поетичного мислення і мовлення, в яку вони прагнуть влихнути нове життя. Єнським був притаманний універсалізм і в тому розумінні, що вони були спрямовані передусім на вселюдські інтереси й проблеми, суто німецькі інтереси й справи посідали у них порівняно скромне місце, гейдельбержці ж повністю на них зосереджуються. Єнські романтики були філософами або ж людьми, що тяжіли до філософії, гейдельберзькі романтики були передусім філологами, знавцями національної давнини, міфології, фольклору, нарешті — народної мови.

Останні надають німецькій романтичній поезії і загалом літературі іншого змісту, іншого характеру й спрямування. Відбувся важливий перелом у її розвитку, який по-різному оцінюється в науковій літературі. Чимало дослідників оцінювали його як зниження німецького романтизму, навіть як початок його занепаду. “Поширення і занепад романтики” — так називається друга книга Р. Гух про німецький романтизм, причому в ній “поширення” і “занепад” — процеси не стадіальні, а паралельні. На цьому етапі, вважає дослідниця, німецька література “захопилася селянською сопілкою і, як зачарована, пішла за нею”, але, “відсторонившись від культури, вона несподівано для себе втратила творчу духовну силу, і їй, зрештою, нічого не лишилося, як дудіти на сопілці”. Але це надто однобічна оцінка “гейдельберзької романтики”. Справедливіше те, що тут були, порівняно з “єнською романтикою”, безперечні втрати — в інтелектуальному багатстві й широті, змістовій наповненості, філософічності, та були й певні набутки, німецька романтична поезія “ставала простішою, національнішою, задушевнішою, робилася доступнішою почуттям ширшого кола людей...”<sup>1</sup>

Гейдельберзький романтизм голосно заявив про себе публікацією збірника німецьких народних пісень “Чарівний ріг хлопця” (1806 — 1808), злісною А. фон Арнімом і К. Brentano. Цей збірник став значною подією не тільки фольклористики, а й літератури, і викликав у Німеччині найширший резонанс. Схвальну оцінку дав йому Гете, який заявив у своїй рецензії, що “ця книга має бути у кожному домі”, а її видавці заслуговують на вінок хвали своїх співвітчизників. Згодом Гейне захоплено писав, що в цій книзі

“зібрані найчарівніші квіти німецького духу”, що в цих піснях “б’ється серце німецького народу. В них розкривається вся його похмура веселість, весь його пустотливий розум. Тут гримить німецький гнів, тут свище німецька насмішка, тут цілує німецька любов”. Щоправда, в хорі схвалення чулися й інші голоси, наприклад, Гегель знаходив у народних піснях “нерозвинений внутрішній світ” і “варварську простакуватість”.

Основу збірника складають народні пісні, зібрані Арнімом і Brentano під час їхніх мандрів по Рейнській області та інших німецьких землях. Але водночас до збірника потрапили духовні пісні доби Реформації і поезії зі старовинної німецької літератури. На той час фольклористика як наукова галузь перебувала ще в зародковому стані, і Арнім та Brentano досить вільно підходили до свого завдання. Проявляється це не тільки у відборі матеріалу, а й у публікації пісень. Видавці нерідко піддавали їх “доробці”, прагнучи повніше й виразніше розкрити їхню “душу” й поетичну чарівність. Особливо грішив цим Brentano, тоді як Арнім схильний був дотримуватися строгіших норм публікації народної поезії.

Та попри все те Арнім і Brentano досягли поставленої мети, вони опублікували збірник, який справді розкривав “душу німецького народу”, його життя й моральні цінності, його ментальність і емоційний світ. До збірника увійшли пісні, що виникли в різних суспільних верствах та групах і відображали їхнє життя, почуття й переживання. В ньому був вірно схоплений і виразно переданий національний і місцевий колорит, що було кроком уперед порівняно з раннім романтизмом. Видавці в цілому зберегли ті якості народної поезії, які особливо цінувалися романтиками молодшого покоління: її емоційну наснаженість і безпосередність, її “природну інтонацію”, простоту поетичного вислову й мелодійність. Все це й забезпечило збірникові величезний успіх і перетворило його на важливу віху не стільки у становленні фольклористики, скільки в розвитку романтичної літератури. Він справді дав йому нове спрямування.

Слід тут зазначити, що хвиля захоплення фольклором, піднята “Чарівним рогом хлопчика”, через певний час набрала в Німеччині інтернаціонального характеру. Цей інтерес поширюється насамперед на слов’янський фольклор, найбагатший в Європі. У 1825 р. Тальфі (Тереза Якоб) публікує збірник перекладів сербських народних пісень, який теж привернув загальну увагу й став примітним явищем не тільки в розвитку фольклористики, а й літератури.



▲ Титульна сторінка 2-ї частини збірки пісень “Чарівний ріг хлопчика”

<sup>1</sup> История немецкой литературы. Т. III.— М., 1966.— С. 152.



▲ Брати Вільгельм та Якоб Грімм

Ним відкривається період посиленого перекладання слов'янського фольклору в Німеччині та інших країнах Заходу і його використання в літературі. На цій хвилі виникає інтерес і до української народної поезії, розпочинаються її переклади на німецьку мову, що в 30 — 40-х роках набирає значного розмаху. Тут найпримітніші явища — збірник В. Вальдбрюля “Слов'янська балалайка”, де вміщено переклади дев'яноста дев'яти українських народних пісень, і особливо збірник “Поетична Україна” пізнього романтика Ф. Боденштедта, який мав розголос у Німеччині та поза її межами й отримав високу оцінку критики.

Активну роль у розвитку німецького романтизму відіграли Я. і В. Грімм, як і теж входили до гейдельберзького гуртка. Ці видатні вчені-філологи були також фольклористами, вони допомагали Арніму й Brentано у збиранні народних пісень, а згодом підготували й видали знаменитий збірник “Дитячих і сімейних казок” (1812 — 1814). На відміну від видавців “Чарівного рога хлопчика”, вони не допускали вільного поводження з фольклорними пам'ятками і публікували науково вивірені тексти, прагнучи зберегти своєрідність народної фантазії і мови. Вони видали також пам'ятки німецької середньовічної літератури — поезію майстерзингерів, епічні поеми “Сад троянд” і “Бідний Генріх”, тваринний епос “Райнеке-лис”, написали дослідження “Германські героїчні сказання”. Слід ще тут згадати книгу Я. Грімма “Германська міфологія”, яка започаткувала міфологічну школу в філологічних науках. Загалом же праці й публікації братів Грімм відіграли неабияку роль у розвитку німецького романтизму, в його ствердженні на шляху, відмінному від того, яким ішли єнські романтики, в його вкоріненні в німецькій старовині, в національній духовній і літературній традиції.

Таким чином, у діяльності гейдельбержців знайшла завершене втілення одна з провідних тенденцій романтизму, яка започаткувалася ще в преромантизмі. Вони не тільки звертаються до національних джерел і витоків літератури, а й вважають їх органічним ґрунтом і базою творчості. Щоправда, вже єнські романтики багато говорили про національне в літературі й культурі, але в це поняття вони не вкладали власне національного змісту: національне у них означало скоріше новоевропейське, середньовічне, християнсько-німецьке на противагу античному, класичному, греко-латинському. І лише у гейдельбержців вперше з'являється поняття “національного” як властивого лише німецькому народові, як глибинно самотнього в етнічному значенні.

Відповідно у них виникає свідоме прагнення творити мистецтво, що виходить із національних витоків та основ і відзначається яскравою національною своєрідністю. На цьому шляху вони досягли неабияких успіхів і збагатили національну літературу. Та водночас слід підкреслити, що в цьому романтизмі були закладені й інші тенденції, які не можна визнати позитивними. Так, вже у деяких гейдельбержців звернення до національно-самотнього супроводжувалося протиставленням його всьому чужоземному, ідеалізацією патріархально-консервативних рис німецького народного життя й свідомості, спробами побудови на цій основі національно-консервативних утопій. Подібні тенденції, слід сказати, проявлялися не лише на німецькому ґрунті, скоріше вони були загальноєвропейським явищем. Наприклад, дещо пізніше з усією виразністю проявилися вони у російських слов'янофілів.

### 1.5.1. А. фон Арнім

(1781 — 1831)

Центральною фігурою гейдельберзького гуртка романтиків, його ініціатором і організатором був Ахім фон Арнім. Народився він у Берліні, походив із пруської дворянської родини і був багатим поміщиком. У студентські роки займався природничими науками, а літературою зацікавився, познайомившись у 1800 р. з Новалісом. Але він не пішов шляхом єнських романтиків, його захопила хвиля національно-патріотичних настроїв, що стимулювала інтерес до німецької старовини і народної творчості. У Арніма все це поєднувалося з активним неприйняттям нового світопорядку, що несла Французька революція, з прив'язаністю до традиційно-патріархального укладу життя й моралі. Свій час, принаймні з 1811 р., він ділив між літературними заняттями й веденням поміщицького господарства.

Як і більшість німецьких романтиків, Арнім теж був поетом, але більшу частину його творчого доробку складають прозові твори. Він є автором двох романів, а також кількох повістей і новел. У них бачимо, що цей письменник був наділений багатою, але нерівною уявою, в його творах сильно й пластично написані епізоди чергуються з розтягнутими й блідими. Сучасники дружно свідчать, що в житті Арнім був людиною розсудливою, спокійною і гармонійною, але його творчість цих якостей цілком позбавлена. Навпаки, вона пройнята глибоким неспокоєм, душевним сум'яттям і дисгармонійністю. В ній не знайти гармонії людини з природою, що так характерно для єнських романтиків і Гельдерліна. У творах Арніма природа малоодухотворена, грубо-стихійна й загрозлива. Він часто звертався до





▲ Людвіг Ахім фон Арнім.  
Портрет Петера Едуарда Штрюлінга

народної фантастики, але її породження під його пером трансформуються, набувають іншого змісту й емоційної тональності, від них починає віяти подихом смерті. Маємо тут і специфічний романтичний натуралізм, поєднаний з містичною фантастикою, що надає багатьом його сторінкам макабричного відтінку.

Цими якостями порівняно слабо позначений перший роман, що має довгий заголовок *“Бідність, багатство, злочин і покута графині Долорес”* (1810). Його дія відбувається в сучасності і в аристократичному середовищі, розповідається в ньому про те, як легковажна й егоїстична дівчиця Долорес приймала у своїй сіді графа Карла, справжнього джентльмена, і домоглася одруження з ним; згодом вона зраджує його і, розкавшись, вирішує вести далі добropорядне життя. Образу графа Карла автор надав свої риси (він теж пише вірші й живе романтичними почуттями та ідеями), але не зумів достатньо вдихнути в нього життя. Автор і його герой критично ставляться до сучасної аристократії, розбешеної “французькими впливами”, їхні симпатії повністю належать давньому рицарству з його беззастережною відданістю релігійно-моральним ідеалам і принципам.

Цікавішим є роман *“Охоронці корони”*, перша частина якого з’явилася у 1817 р., а друга була підготовлена до друку й видана дружиною письменника Беттіною через багато років після його смерті, у 1854 р. Цікавий цей твір передусім тим, що він приречений до формування жанру історичного роману в німецькій літературі, і його нерідко зіставляють з романами Вальтера Скотта. Дія відбувається у Швабії в XVI ст., в його центрі — таємничий рицарський орден “охоронців корони”, який ставить за мету відновлення німецької середньовічної імперії Гогенштауфенів. У романі примхливо переплітаються історія і фантастичний вимисел, але достовірно тут відображено деякі важливі аспекти життя Німеччини перехідної доби. Правда, симпатії автора віддані добрій патріархальній старовині, до духу нового часу він ставиться неприхильно. До сюжету введені доктор Фауст зі своїм супутником Мефістофелем, але змальовуються вони так, ніби ще не існувала трагедія Гете “Фауст”. Образ Фауста в Арніма навмисне приземлюється, це не стільки вчений і маг, скільки шарлатан і авантюрист, ласий до чуттєвих утіх життя. З’являється на сторінках роману й Мартін Лютер, який змальовується автором прихильно, (Арнім, на відміну від багатьох німецьких романтиків протестантського походження, не перейшов у католицизм, а лишився вірний протестантству).

Серед інших творів Арніма варто виділити повість *“Ізабелла Єгипетська, перше юнацьке кохання імператора Карла V”* (1811), яку Гейне небезпідставно атестував як квінтесенцію його творчості. Тут панує гротескна похмура фантастика, для цього автор мобілізує відповідні народні повір’я, мотиви й образи. В основу сюжету покладено легенду про засудження циган на вічні блукання за те, що під час втечі Святої сім’ї до Єгипту вони нібито відмовили їй у притулку. Водночас у розповідь вплітаються народні повір’я, казкові й міфічні образи, що уособлюють недобрі, зловісні сили природи й суспільства. З’являється альраун (мандрагора), напіврослина-напівістота, коренеподібний чоловічок, якого опівночі виривають із землі під шибеницею і використовують для пошуку скарбів та золота. З єврейської міфології запозичується образ Голема, виліпленої із глини людини-речі, віддаленого фантастичного предка робота; в Арніма це істота жіночої статі, що перебуває десь посередині між людиною і річчю, яка для ерцгерцога Карла підмінює красуню-циганку Ізабеллу. Нарешті, вводиться в повість фольклорний образ Ведмежої шкіри, напівзотлілого мерця, багатія-скнари, який приречений після смерті чатувати свої скарби.

Звертає на себе увагу те, що всі ці повір’я, мотиви й образи Арнім узяв не з давнього фольклору патріархальних часів, а з фольклору пізнішого походження — тих часів, коли склалися нові, утилітарні відносини між людьми, засновані на грошах. Саме гроші, золото і є тією ірраціональною силою, що проглядає в непрозорій глибині похмурих фантазмагорій Арніма і виступає прихованою пружиною дії в його повісті.

## 1.5.2. К. Brentano

(1778 — 1842)

Найобдарованішою творчою індивідуальністю поміж гейдельберзьких романтиків був, безперечно, Клеменс Brentano. Народився він у Франкфурті, в багатій купецькій родині італійського (по батькові) походження, яка відзначалася артистичними інтересами й була пов’язана з літературними колами. Його мати дружила з молодим Гете і була згадана в його “Стражданнях молодого Вертера”. Як пам’ять про стару дружбу з Максиміліаною Brentano Гете виявляв приязнь до її дітей Клеменса й Беттіни, яка теж була обдарованою письменницею. Клеменс навчався в кількох університетах, але так і не закінчив курсу і не здобув якоїсь певної професії. Він був справжньою артистичною натурою, талановитою і стихійною, нездатною до постійної практичної діяльності. Все це виразно позначилося на житті Brentano з його палкими



▲ Клеменс Брентано

захопленнями й швидкими розчаруваннями, постійними впаданнями у крайнощі, з його донжуанством молодості й пізнішою католицькою аскезою.

У 1798 — 1799 рр. Брентано навчався в єнському університеті й зблизився з єнськими романтиками; він став їх палким прихильником, але не був повністю прийнятий їхнім гуртком. єнський романтизм відіграв значну роль у становленні Брентано, що виразно проявилось в його ранній поезії, а також в романі “Годві” (1801). Однак, він досить швидко відходить від єнського романтизму, і в цьому контексті важливе значення мали його мандри по Рейну 1800 — 1802 рр., під час яких йому відкрився світ німецької народної поезії. Розпочинається її активне збирання та обробка, і водночас відбувається поворот у творчому розвитку Брентано, що був переходом до народно-фольклорного романтизму. В 1804 р. він поселяється в Гейдельберзі, засновує разом з Арнімом гейдельберзький гурток романтиків, у 1806 — 1808 рр. вони видають “Чарівний ріг хлопчика”.

Літературна діяльність Брентано не була тривалою, фактично вона вичерпалася десь у 1817 — 1818 рр., хоча прожив він ще довго, до 1842 р., але друга половина його свідомого життя в основному була віддана служінню католицькій церкві. Як і його друг Арнім, Брентано теж був і поетом, і прозаїком, писав він і драматичні твори, але, на відміну від Арніма, найзначнішою і найціннішою частиною його творчої спадщини є поезія. Хоча, варто зазначити, його прозові твори, зокрема роман “Годві” й пізніші оповідання та казки, написані на фольклорній основі, теж належать до значних набутоків німецької романтичної літератури.

Рання поезія Брентано стала відома завдяки його сестрі Беттіні, яка після смерті брата опублікувала їхнє листування молодих літ у книзі “Весняний вінок Клеменсу Брентано, сплетений із листів юності, як він сам того побажав” (1844). Ці листи 1801 — 1803 рр. засвідчують, як сильно молодий Брентано перебував під впливом Французької революції та єнського романтизму. В книзі вміщено також поезії молодого Брентано, за якими можна судити, з чого починав цей видатний поет-романтик. Вони пройняті духом життєрадісності й життєствердження, в них панує світлий святковий настрій, довірлива відкритість світові. Словом, за своїм змістом і настроєм вони є різким контрастом пізнішій ліричній поезії Брентано. Щодо їх поетики й стилю, то на них вже позначилося захоплення поета фольклором, деякі з поезій написані в народнопісенному ключі.

Найбільша заслуга Брентано перед літературою полягає в тому, що він став зачинателем романтичної поезії нового типу, зорієнтованої на народнопісенну

традицію, і створив її довершені зразки. Фактично він завершив перебудову структури німецької ліричної поезії на фольклорній основі, яка була розпочата в добу “Бурі й натиску”, зокрема Гете, і якоюсь мірою продовжена ранніми романтиками. Ця перебудова охопила різні рівні німецької ліричної поезії, в тому числі її ритміку й просодію, де простежується рух від силабо-тоніки до народного тонічного вірша. Всім цим Брентано відкрив новий шлях німецькій ліричній поезії, яким у 10 — 30-ті роки пішли кращі поети-романтики — Й. фон Ейхендорф і А. Шаміссо, Л. Уланд і Е. Меріке, В. Мюллер, ранній Г. Гейне та ін. Цей тип романтичної ліричної поезії швидко прищепився і набув яскравого розвитку в слов'янських літературах, зокрема в українській.

Тематично-емоційний діапазон ліричної поезії Брентано досить широкий, але провідною виступає в ній любовна тема, інші теми й мотиви здебільшого вплітаються у провідну, збагачуючи й урізноманітнюючи її. *У Брентано маємо зовсім іншу, ніж у Гельдерліна чи Новалиса, інтерпретацію любові, інший у нього й ліричний герой. Він втрачає гармонійне світовідчуття, у нього з'являється розлад зі світом, від якого він страждає, трагічний надриг у почуттях і переживаннях. Кохання і кохана стають для нього останньою опорою в дисгармонійному світі, останнім притулком у житті, сповненому знегод. Але ця надія виявляється оманливою, кохана — жінкою непостійною і зрадливою, що сповнює душу поета болем та відчаєм і перетворює його почуття в любов-страждання. Таким чином, любовна лірика Брентано набуває драматичного змісту, нерідко в ній переплітаються трагізм і романтична іронія. В цьому плані характерним його твором є “Балада про втрату вірної любові”; ім'ям Treulieb (Вірної любові) він наділив героїню, наповнюючи його гіркотою та іронією, бо в коханій він знаходить лише непостійність та зрадливість.*

Одним із найвідоміших творів Брентано є його балада “Лорелея”, якій належить почесне місце в німецькій романтичній поезії. У нас зустрічалися твердження, що тема цієї балади запозичена з німецького фольклору, однак воно не відповідає дійсності: легенда про Лорелею була витворена самим Брентано, але в фольклорному дусі й стилі, і пізніше вона справді перейшла у фольклор. Водночас ця балада тісно пов'язана з любовною лірикою поета, в ній знаходить розвиток мотив кохання як ірраціональної пристрасті, фатальних чарів, що несуть страждання і загибель. До того ж Брентано ускладнив цей мотив, його Лорелея є не тільки носієм цих чарів, вона зовсім не “зла чарівниця”, за яку вважає її єпископ: фатальна сила краси дівчини діє поза її волею і бажанням, сама ж вона страждає від нерозділеної любові, від того, що коханий її покинув.

Ліричною поезією наповнений також роман “Годві”. Тут вірші чергуються з прозою, що було поширеним явищем у німецькій романтичній літературі:

те ж знаходимо в “Генріху фон Офтердінгену” Новаліса чи “Мандрівках Франца Штернбальда” Тіка. Цю традицію ще підтримував Гейне в “Подорожі на Гарц”. При цьому вірші з’являються там, де автору необхідно передати душевно-емоційний стан героя, внутрішній спалах і піднесення, те, що згодом Джойс назве “епіфаніями”. Вірші з першої частини роману близькі за змістом і тональністю до ранньої поезії Brentano з “Весняного вінка”, вони передусім несуть захоплення повнотою та красою буття, вірші з другої частини помітно набирають змісту, характерного для його зрілої поезії.

Щодо самого роману “Годві”, то це твір нерівний і досить хаотичний, особливо в другій його частині. Він теж пов’язаний із гетівським “Вільгельмом Майстром”, але маємо тут скоріше “роман виховання” з негативним знаком, оскільки немає внутрішнього зростання героя, його “самобудування”, і приходиться він, зрештою, до втрати ілюзій і розчарування. Ще більшою мірою роман “Годві” пов’язаний з єнським романтизмом, зокрема з Ф. Шлегелем і його “Люциндою”, присутність якої в ньому дуже відчутна, особливо в першій частині. Висловлені Шлегелем в “Люцинді” ідеї чуттєвої повноти буття і вільного кохання доведені Brentano до крайнощів, до самозаперечення. Так, апологія вільного кохання в романі переростає в зображення профанації його і проституювання. Загалом, у другій частині змінюється не лише зміст “ліричних партій” роману, а й весь його зміст і тональність, поступово зосереджуючись на зображенні кризи, яку переживає герой.

Цікаво зазначити, що в другій частині цього твору з’являється щось на кшталт “роману в романі”, композиційної структури, що набуде великого поширення в літературі ХХ ст. Перша, епістолярна частина роману написана автором від імені Марії, як її видавця, в другій — він виступає одним з персонажів і водночас сам же творить її сторінка за сторінкою, хоч ця частина представлена як вже завершений твір.

Із пізніших поетичних творів Brentano слід ще згадати два — *поему “Романси про вінки із троянд”* (1812) і *драматичну поему “Заснування Праги”* (1814). Перший з них цікавий тим, що в ньому поет звертається до епохи Відродження і до теми Фауста, хоч цей “вічний образ” і не названий тут по імені. Але в її протагоністові П’єтро Апоне, який є вченим і магом, виразно проглядаються риси Фауста, і весь цей твір є не що інше, як романтична варіація фаустівської теми. Написаний він був уже після католицького навернення Brentano, що неабиякою мірою пояснює інтерпретацію в ньому як доби Відродження, так і її породження, образу Фауста. В добу Відродження автор бачить передісторію сучасності, коли склалися такі її визначальні риси, як індивідуалізм, грубий утилітарний матеріалізм, егоїзм, і звідси його різко негативна оцінка цієї доби (в чому, до речі, Brentano збігається з багатьма мислителями й письменниками нашого часу, зокрема з росіянином

О. Солженіциним). Тими ж рисами наділений і образ Апоне, брентанівського Фауста, в якому руйнуються висока духовність, благородні пориви та прагнення і залишаються безмежне честолюбство та властолубство і жадоба чуттєвих насолод. В поемі закладено полеміку з гетівським “Фаустом”, перша частина якого вийшла 1808 року, незадовго до появи “Романсів про вінки із троянд”.

Драматична поема “Заснування Праги” була наслідком перебування Brentano в Празі у 1811 — 1812 рр., де він познайомився з чеськими вченими, філологами й істориками. В цьому творі яскраво проявився притаманний гейдельберзьким романтикам інтерес до глибокої давнини й міфології, що знайшло концентроване вираження в діяльності братів Грімм, Звертаючись до чеської праісторії, автор прагнув змалювати “юнацькі дні людства”, але зодягнені “в свято слов’янської весни”. Зображено в поемі той час, коли тільки зачиалося історичне життя в лоні первісного хаосу, закладалися підвалини чеської суспільності й державності. Сюжетну основу твору складає чеська легенда про Лібушу, засновницю Праги; водночас Brentano вдається в ньому до міфології й фольклору інших слов’янських народів, зокрема й до давньоруського. І що найцікавіше, звернувся він і до “Слова о полку Ігоревім”, яке в 1811 р. вийшло в німецькому перекладі Мюллера. З нього в текст поеми прийшли Див, “слов’янська гарпія”, як пояснюється в авторському коментарі, і дятли, “віщі птахи”, як говориться про них у тому ж коментарі, і наводиться вірш зі “Слова”: “Дятлове тектом путь к рьць кажут”. Brentano був чи не перший західноєвропейський письменник, який у своїй творчості звернувся до уславленої пам’ятки давньоукраїнської літератури.

Brentano написав також багато казок і оповідань на фольклорній основі, але за життя письменника вийшов тільки один їх том. Жанр казки був поширений у німецькій романтичній літературі, серед єнських романтиків активно працював у ньому Людвіг Тік. Однак його твори в цьому жанрі тяжіли до літературної казки, тоді як Brentano ставить сюжет на народно-фольклорну основу, принаймні кращі свої твори він наповнює народним змістом, прагне передати в них народне світосприймання і мораль. Кращим його твором цього жанру слушно вважається *“Історія про чесного Касперля і чарівну Аннерль”* (1817), де головними героями виступають солдат-улан Касперль і служниця Аннерль, а роль оповідача передана старій селянці, матері Касперля. Вона не лише розповідає трагічну історію молодих людей, а й висловлює своє розуміння і свої оцінки, з чим автор беззастережно погоджується. Цю “народну мудрість” патріархального селянства, пройняту глибокою релігійністю, він схильний був приймати як вищу істину.



## 1.6. Г. фон Клейст

(1777 — 1811)

В історії німецької романтичної літератури простежується одна сумна закономірність: творчість її найобдарованіших і найоригінальніших митців обривалася, ледь сягнувши розквіту. Так було з Новалісом, з Гельдерліном, так сталося і з її третім геніальним митцем Генріхом фон Клейстом. Іван Франко писав про нього, що це “один з найбільших талантів німецької літератури, драматик, якого перевершив у Німеччині хіба що один Шиллер”. Сучасні німецькі літературознавці майже одноставні в думці, що саме Клейсту слід віддати пальму першості в національній драматургії.

Як і Гельдерлін, за життя Клейст теж не користувався увагою і визнанням сучасників, що зіграло немалу роль у його тяжкій духовній кризі й самогубстві на тридцять четвертому році життя. Максималіст за духовним складом, безмежно честолюбний (“зірвати вінок з чола Гете” — на менше він не погоджувався в літературі), Клейст не міг примиритися з репутацією невизнаного генія і невдахи, яка складалася у сучасників. Протягом XIX ст. він залишався письменником для небагатьох, і лише на порозі нашого століття настав перелом, і він був належно оцінений як один з найвидатніших німецьких драматургів, який багато в чому обігнав свій час. Його творчість виявилася співзвучною умонастрою нової історичної епохи, її духовним колізіям і художнім шуканням.

Народився Клейст у Франкфурті-на-Одері, у дворянській родині, яка з покоління в покоління постачала офіцерів для пруської армії. Цим була визначена й доля хлопця: він виховувався в кадетському корпусі, рано став офіцером і шістнадцятилітнім юнаком брав участь у поході коаліційної армії на революційну Францію (1793). Та військова служба стає для нього все обтяжливішою, і в 1799 р. він подає у відставку, повертається в рідне місто й вступає там в університет, з головою поринає у вивчення філософії, математики, інших наук.

На цьому етапі юнак поділяє віру просвітників у людський розум, а в філософії шукає дороговказ у житті й практичній діяльності. Вивчення “Критики чистого розуму” Канта викликало перелом у світогляді Клейста, він зрозумів її так, що справжнє знання (знання речей в собі за Кантом) неможливе, і ми приречені жити в світі явищ, тобто в світі уявлень і понять нашої індивідуальної свідомості. У листі до нареченої Вільгельміни фон Ценге (про її духовний розвиток він зворушливо й водночас деспотично піклувався) Клейст писав: “Якщо б усі люди замість очей мали зелені шкельця, то їм здавалося б, що всі предмети забарвлені в зелений колір, і ніколи вони не могли б вирішити, чи бачать наші очі предмети такими, якими вони

є насправді, чи ми додаємо до них щось таке, що належить не предметам, а оку. Те ж можна сказати й про розум. Ми ніколи не можемо сказати з певністю, чи те, що ми називаємо істиною, є нею насправді, чи тільки нам так здається... Загинула моя єдина й найвища мета!”.

У своєрідних формах відбувається у Клейста перехід від просвітницького до романтичного в своїй основі світосприйняття. На відміну від енських романтиків він залишився осторонь захоплень як “науковченням” Фіхте, так і натурфілософією Шеллінга, у нього формується свій оригінальний світогляд, який в одних аспектах збігається зі світоглядом інших романтиків, а в інших — віддаляється від нього. В сутності своїй це світогляд ірраціональний, *die Verwirrung* (заплутаність, хаос) він знаходить і в основах світобудови, і в темних глибинах людської душі. В “зовнішньому світі”, яким він постає у Клейста, загадково поєднуються фатальна необхідність і ірраціональна сваволя, тут наперед нічого неможливо передбачити, тут кожна хвилину може ніби піднятися якась покривало, і хід подій, що досі здавався твердо встановленим, починає “дематеріалізовуватися”, обертається на нестійкі, напівпримарні видіння свідомості героя.

Клейсту теж була близька улюблена німецькими романтиками ідея “світу-театру”, що прийшла із культури бароко, але у нього вона наповнюється іншим, ніж у Тіка чи Гофмана, філософсько-психологічним змістом, отримує похмуро-трагічну інтерпретацію. Характерним у цьому плані є його перша драма “Родина Шроффенштайн” (1802). Акцент у Клейста перенесений на те, що людям недоступна істина, у кожного своя суб’єктивна “правда”, яка суперечить “правам” інших, люди приречені блукати в темряві, де над ними владарює доля, що діє з нещадністю античного фатуму. Це й перетворює їх на маріонеток, а їхнє життя — на якийсь зловісний ляльковий театр. У названій драмі дві вітки феодального роду жорстоко ворогують одна з одною, і все недобре та зле, що відбувається з ними, кожна з впевненістю приписує підступності іншій. В розпаленій ворожнечю свідомості будь-яка підозра швидко перетворюється на “правду” і породжує безрозсудне бажання помсти. Завершується драма подвійним вбивством, причому через фатальний збіг випадковостей кожен із батьків двох родин вбиває власну дитину, прийнявши її за чужу.

Через драму “Родина Шроффенштайн” проходить шекспірівська тема кохання молодих людей із ворогуючих родин, причому в загальному обрисі її розгортання й тлумачення Клейст досить близько тримається “архетипу”, трагедії Шекспіра “Ромео і Джульєтта”. Кохання підносить Оттокара



▲ Генріх фон Клейст

й Агнесу над безглуздою ворожнечею, просвітлює їх свідомість і вселяє взаємну довіру. Вони гинуть від рук батьків, спокутуючи їхню провину, і у Клейста теж батьки-вбивці над тілами дітей протягують один одному руку й відбувається примирення.

До раннього періоду творчості Клейста належить також драма *“Роберт Гюскар”* (1802 — 1803), над якою він працював довго й напружено і на яку покладав особливі надії. Він прагнув створити драму нового типу, що мала стати вривень з найвищими творіннями світової драматургії. І хоч ті, кого він знайомив з твором, давали захоплені відгуки (Віланд навіть заявив, що прочитаний ним фрагмент ніби створений спільним генієм Есхіла, Софокла й Шекспіра), Клейст, якого вічно мучили сумніви в написаному ним, у приступі відчаю спалив рукопис. Від неї вцілів лише фрагмент десь на півтисячі рядків, який переконливо засвідчує велику художню силу твору.

Душевний стан, у якому перебував на той час Клейст, розкриває його лист до сестри Ульріки. Фрагмент із цього листа варто навести й тому, що він яскравим промінцем освітлює характер і психологію письменника: “В Парижі я перечитав свій незавершений твір, осудив його і спалив: і тепер — кінець. Небо позбавило мене слави, найвищого блага землі: як вперта дитина, я повертаю йому все інше..., я кидаюся у смерть... Я помру прекрасною смертю на полі битви, я вступлю на французьку військову службу, армія скоро переправиться в Англію, і всіх нас за морем чекає загибель; я радію при думці про незвичайно прекрасну могилу”.

Одним з найперших серед письменників Клейст виявив напружений інтерес до загадкових глибин людської душі, до світу підсвідомого. Ці тенденції намітилися ще в його ранніх творах, але з усією виразністю проявилися вони в драмах середнього періоду: *“Пентесілеї”* (1807) і *“Кетхен із Гейльбронна”* (1807 — 1808). Слід погодитися з В. Жирмунським, який вбачав у них твори, найхарактерніші для Клейста. “Він любить, — писав відомий учений, — спускатися в безсвідоме коло душевних переживань; герої його драм (Кетхен із Гейльбронна, Пентесілея) здаються сомнамбулами, які безвладно віддаються таємничому гіпнотизеру, який спрямовує їхнє життя поза свідомою волею. В них відбувається складна боротьба почуттів, в них немає цілісності, ясності й простоти інших, органічніших літературних епох; свого найбільшого ворога вони носять у власному серці, як Пентесілея”.

В обох цих творах провідною є любовна тема, і щоб належним чином зрозуміти їх, варто уявити, що означало кохання для Клейста і як він його трактував. Насамперед, воно було для нього почуттям, найтісніше пов’язаним зі сферою ірраціонального, вкоріненим у ньому. Кохання у Клейста — почуття ірраціональне й фатальне водночас, грішне й святе, воно оволодіває його героями сповна й безповоротно, стає для них найвищим щастям і найвищим

служінням. Свідомість і свідомо воля віднині в їхній поведінці істотної ролі не відіграють, вони справді діють як сомнамбули, мало або й зовсім не зважають на сигнали дійсності. Водночас у названих творах Клейст дає два варіанти трактування теми кохання — позитивне в драмі *“Кетхен із Гейльбронна”* і негативне — в *“Пентесілеї”*.

Дія драми *“Кетхен із Гейльбронна”* розігрується в середньовіччі, автором вона означена як “велика історична вистава із рицарських часів”. У цей драматичний твір органічно входить також фольклор, народні казкові мотиви, які проймають сюжет п’єси і образ головної героїні, так схожої на казкові створіння. Близькі за своїм духом до фольклору й містично-фантастичні мотиви, введені в цю драму. Тут автор найближче підійшов до гейдельберзького романтизму, який у той час був на злеті, але про справжнє зближення між ними не може бути мови, і згадані мотиви витлумачуються у ньому по-іншому, ніж у Арніма чи Brentano.

Юна Кетхен, яка зростала в родині ремісника-зброяра, уві сні побачила графа Веттера фон Штрала, якого привів до її кімнати ангел. І вона відразу й назавжди упевнюється, що це її кохання, єдине на все життя, її суджений, і тільки йому вона має належати. В ту ж ніч і в ту ж годину Кетхен постала уві сні перед Веттером фон Штралем і теж у супроводі ангела, який сказав тому, що це його наречена й дочка імператора. Але граф фон Штраль забув образ Кетхен, його ж образ закарбувався в серці дівчини, і коли вона побачила графа в майстерні вітчима, її ніби вразила блискавка. Віднині вона всюди йде за графом, який не хоче її знати, проганяє від себе й всіляко принижує її. Спить дівчина в конюшні або на камінні під муром, не сміючи наблизитися до коханого. Але вона самовіддано кохає його, знаючи інтуїтивно, що він — її суджений і сенс її життя.

Клейст досягає незвичайної поетичної сили у змалюванні цього хресного шляху кохання, такого беззахисного в грубому й жорстокому світі й водночас такого незламного. Гофман писав із Бамберга під враженням постановки п’єси в тамтешньому театрі: “Тільки три твори справили на мене однаково глибоке враження: *“Кетхен”* — *“Поклоніння хресту”* — *“Ромео і Джульєтта”*, — вони вкинули мене в стан поетичного сомнамбулізму, і тоді я осягнув природу романтизму в її чудових, сяючих явищах”. *“Поклоніння хресту”* — одна з вершин драматургії Кальдерона, *“Ромео і Джульєтта”* — один з шедеврів Шекспіра, щодо драми Клейста, то вона справді гідна посісти місце в цьому ряду.

Драма має щасливу розв’язку: Кетхен і Веттер фон Штраль “розпізнали” одне одного після всіх перипетій, таких тяжких для дівчини, в останньому акті визнає її за свою дочку імператор і відбувається вінчання. Але до цієї розв’язки не можна підходити з тими ж мірками, що й до пресловутого *happy end* реалістичних романів, як це робили радянські літературознавці

й закінчували тим, що закидали Клейстові “умовність” і “фальшивість” такої розв’язки, “поступливість смакам освічених обивателів” (Н. Берковський). Насправді ж така розв’язка цілком органічна для п’єси про високе служіння любові, для героїні, близької до казкової нареченої, врешті, для твору, в якому очевидні уникнення трагедійних загострень і запрограмованість перемоги самовідданої любові Кетхен.

Зовсім інше трактування кохання — в драмі “Пентесілея”, яка всім своїм ладом тяжіє до трагедійного полюса. Тут кохання постає як ірраціональна й амбівалентна пристрасть, що поєднується з протистоянням і боротьбою закоханих, з недовірою і ненавистю. У цій драмі кохання виливається — у прямому й метафоричному значенні — у двобій “молодого бога війни” Ахілла і цариці амазонок Пентесілеї, який завершується вбивством Ахілла й самознищенням Пентесілеї.

Клейст взяв для цієї драми типово класичний сюжет із давньогрецької міфології, освячений авторитетом Гомера, але дав йому зовсім не класичну розробку. Той світ, що виник з-під його пера, не має нічого спільного з тими уявленнями про античність, що склалися наприкінці XVIII — на початку XIX ст., як про царство гармонії, де панують, за визначенням Вінкельмана, “благородна простота й спокійна велич”. І не випадково Гете рішуче відхилив цю п’єсу, запропоновану Веймарському театру. Можна сказати, що в ній Клейст заглянув у докласичну, “діонісійську” Елладу, у хтонічні глибини міфу, виступивши до певної міри попередником Ніцше і того трактування “класичної древності”, що знаходимо в його “Народженні трагедії із духу музики”.

У Пентесілеї кохання до Ахілла теж єдине і всепоглинаюче, але за законом амазонок вона має перемогти його на полі бою і як полоненого привести в свою країну. Зробити це нелегко, бо в її серці немає ненависті до Ахілла, а лише любов і ніжність. Та поряд з цим суто жіночим почуттям живе в душі цієї дівчини-воїна й цариці інше одержиме бажання — перемогти уславленого воїна і повністю заволодіти ним. Так виникає роздвоєність душі героїні, амбівалентність її почуття, що вона неспроможна подолати. В уста Ахілла драматург вкладає слова про пернаті стріли як любовні послання Пентесілеї і про битву як сватання. Від цих рис не вільний і Ахілл, але він скоряється почасти почуттям, почасти цікавості й готовий видати себе за полоненого. І тут вступає в дію ще одна ірраціональна сила, яка вище була означена як сомнамбулізм героїв Клейста. Пентесілея не пам’ятає себе, йдучи на вирішальний поєдинок з Ахіллом, вона вся у владі темної сили, що піднімається з глибин підсвідомого, і на коханого, який довірливо й без зброї йде їй назустріч, вона накидається з бойовими собаками й разом з ними оскаженіло шматує його тіло. Виникає жахлива, не вільна від патологізму сцена, яка докладно описується Клейстом:

...Вони впилися в нього, в груди, в шию.  
Він падає — так, що земля тремтить,  
Качаються клубком в калюжі крові,  
І захиляючись в крові, питає він:  
“Пентесілеє, та невже все це —  
Те ложе руж, що ти пообіцяла?”

Переклад авт.— Д. Н.

Ця драма Клейста сповнена того первісного хаосу, про який багато писали німецькі романтики, але на відстані абстракцій, уникаючи прямого погляду в його темні глибини, його конкретики. Клейст наважився це зробити, в його драмі вирує якась дика енергія, вибухають несамовиті пристрасті, в яких амбівалентно зливаються любов і ненависть, ніжність і жорстокість, ерос і смерть. Дія розгортається невпинно, суцільним бурхливим потоком, відразу набираючи високої напруги, яка не спадає до кривавої розв’язки.

Слід ще зазначити, що та енергія, якою сповнена драма “Пентесілея”, має тілесний характер, тілесного походження й ті буйні пристрасті, що вирують в ній: це ті хаотичні, водночас життєтворчі й руйнівні сили, що закладені в тілі. Герої драми цілком поглинуті цим життям, вони повністю скоряються його імпульсам та вимогам, що лишаються на рівні підсвідомого. Німецькі романтики, передусім енські, викликали хаос лише для того, щоб силою духу перетворювати його в космос, упорядкований і гармонізований світ. У Клейста ж відсутня подібна інтенція, в його драмі маємо скоріше своєрідний апофеоз цього хаосу, для вираження якого драматург знаходить відповідну трагедійну мову, експресивні засоби і барви.

До середнього періоду творчості Клейста належить також комедія “Розбитий глечик” (1806) — єдиний його твір, що мав певний успіх у сучасників і був поставлений на сцені Веймарського театру, яким керував Гете. Найвище оцінювався він радянським літературознавством, яке вбачало в ньому твір, де драматург впритул наблизився до реалізму. Справді, у цій комедії маємо реалістичні зарисовки з життя німецького села (хоч Клейст з міркувань, пов’язаних із цензурою, і переніс дію в Голландію XVII ст.), типів селян та представників адміністрації, але це зовсім не означає, що “Розбитий глечик” писався в параметрах реалістичної художньої системи. Нагадаємо, що подібні прориви до реалістичності, тобто до безпосереднього зображення життєвої конкретики, запрограмовані в системі романтизму, який виступав проти “абстрагованості” класицистичного зображення людини та її життєвого середовища і вимагав відтворення “місцевого колориту”, тобто їх змалювання в історичній, локальній чи побутовій конкретиці.





▲ Ілюстрація до комедії  
“Розбитий глечик”.  
Адольф Менцель

“Розбитий глечик” має простий і суто комедійний сюжет: сільський суддя Адам, пробравшись поночі у спальню дівчини Єви, розбив мальований глечик, і мати Єви подала до суду, який має виявити й покарати винуватця. Комізм ситуації в тому, що слідство в цій справі проводить сам суддя Адам та ще й у присутності окружного інспектора Вальтера. Він вдається до хитрувань, намагаючись звалити провину на інших, але робить це незграбно, з селянською простакуватістю, так що, зрештою, всім стає ясно, хто є справжній винуватець. В комедії панує стихія гумору, який часом набуває сатиричної забарвленості, хоч автор зовсім не ставив за мету створення соціальної сатири. Загалом же “Роз-

битий глечик” — явище спорадичне у Клейста, який, до речі, вважав, що комедія не є магістральним шляхом ні його творчості, ні драматургії взагалі.

Але треба ще звернути увагу на структурні новації в цій п’єсі. Її можна розглядати як попередника “драми з аналітичною композицією”, котра була введена в європейську драматургію Г. Ібсенем і набула великого поширення наприкінці XIX і в XX століттях. Структурна своєрідність цього жанрового різновиду полягає в тому, що основна подія, яка в класичній драматургії становила кульмінацію п’єси, тут переноситься в передісторію, відбувається до підняття завіси, а на сцені показуються й аналізуються її наслідки. Саме так і побудований клейстівський “Розбитий глечик”, з усіма формальними ознаками п’єси з аналітичною композицією.

Автор тут вводить у європейську літературну практику суд і судове слідство не тільки як тему, але і як сюжетну структуру твору. На сцені від початку до кінця — судовий процес з його перипетіями. Це і тема п’єси, і її фактура. А це означає, що в “Розбитому глечик” вперше у новій європейській літературі сповна реалізуються літературно-художні потенції, закладені в такій специфічній публічній процедурі, як судовий процес. Можна сказати, що Клейст є відкривачем шляху, на який часто звертатимуть письменники XIX і XX століть. Тут можна згадати “Червоне й чорне” Стендаля й “Холодний дім” Діккенса, “Воскресіння” Толстого й “Братів Карамазових” Достоевського, “Американську трагедію” Драйзера й “Стороннього” Камю і ще багато інших творів.

На пізній творчості Клейста виразно позначилися драматичні події тогочасної історії Німеччини, які викликали різкі зрушення в його свідомості й громадсько-політичній позиції. Письменник болісно пережив поразки

Пруссії й Австрії у війнах з Наполеоном у 1807 і 1809 рр., розцінивши їх як національну катастрофу й приниження. І якщо до цього він уникав громадсько-політичного життя, то при перших проявах національно-визвольного руху в Німеччині приєднується до нього з притаманним йому запалом і пристрасністю. Він видає газету “Берлінські вечірні листки”, в якій веде антинаполеонівську агітацію, виступає в ролі публіциста, складає “Катехізис німця”, в якому войовничий патріотизм переходить часом у шовінізм, пише палкі патріотичні вірші. Цей перелом проявився і в драматургії Клейста, передусім в *історичній драмі “Армінієва битва”* (1808).

У цій драмі Клейст звернувся до сюжету з історії древніх германців, їхніх воєн з Римською імперією. Він під його пером перетворився у прозору паралель до ситуації, в якій перебувала сучасна Німеччина. Водночас ця паралель підказувала вихід із ситуації й агітувала за вибір німцями цього виходу. Драма відтворює завоювання давньої Германії легіонами римського полководця Квінтілія Вара, опір завойовникам, організований вождем херусків Армінієм (Германом), і їх розгром та винищення у знаменитій битві в Тевтобурзькому лісі 9 року н.е. В драмі римське завоювання давньої Германії пов’язується з наполеонівським підкоренням Німеччини, самі римляни — з французами-латинцями, а з усього робиться висновок, що німцям потрібен новий Арміній, який би організував таку ж безпощадну боротьбу з завойовниками та їх вигнання.

Клейстова “Армінієва битва” — суворий і жорстокий твір. Як писав О. Дейч, “жорстокий талант Клейста, позбавлений тут будь-якої стриманості, малює залізний характер Армінія, фанатика ідеї звільнення вітчизни, безпощадного месника її ворогам. Арміній з корінням вириває із серця найменші ростки співпереживання й людяності, коли це стосується римлян-завойовників. Ніхто у світовій драматургії не наважувався зобразити з такою послідовністю сцени тотального винищення ворогів”. Можна ствердити, що в цих сценах пафос захисту вітчизни переростає в пафос винищення ворога. Тут Клейст теж заглядає в хтонічні глибини історії, їх ірраціональний хаос, але на цей раз — в пошуках витоків патріотичного почуття, його найглибшого коріння і знаходить їх в тьмяних глибинах німецьких лісів і душі древніх германців. Тут намічається небезпечна ідеологічна тенденція, яка далі набуде розвитку в найреакційніших течіях німецької думки й літератури.

Остання драма “*Принц Гамбурзький*” (1810) писалася в тій же суспільно-політичній і психологічній атмосфері, що й попередня, але в ній відсутня пряма антинаполеонівська агітація. Національно-патріотична ідея тут знаходить інше вираження — в апології пруської державності, на яку письменник покладав головну надію у справі звільнення й відродження Німеччини. Носієм цієї ідеї виступає в драмі курфюрст Фрідріх-Вільгельм III, переможець шведів у битві при Фербелліні (1673), а сама ця битва

є кульмінаційною сценою твору. Та названа ідея не є в ньому єдиною, до того ж вона тісно пов'язується з морально-етичною проблематикою, що надає їй далеко не однозначного звучання.

Принц Фрідріх Гамбурзький — герой зовсім іншого типу, ніж Арміній, скоріше всього це схильний до містичного світосприймання мрійник, близький до характерних для Клейста “героїв-сомнамбул”. Отже, “Принц Гамбурзький” є поверненням до тих драм Клейста, які становлять серцевину його драматургічної творчості, але поверненням тільки до певної міри.

Заглиблений у суб'єктивні переживання і мрії, принц Гамбурзький, призначений командиром пруської кінноти, неухважно слухає розроблений курфюрстом план битви. Він кидає кінноту в бій всупереч плану, і саме завдяки цьому битва була виграна, але принц постає перед воєнним судом як порушник воїнської дисципліни, і його прирікають до страти. Курфюрст вбачає в його діях романтичну імпровізацію, з якою він як державний діяч і полководець примиритися не може, бо це, зрештою, розрахунок на випадок і особисте щастя. Спершу принц Гамбурзький піддається емоційному пориву й поводить себе недостойно, далі ж у спокійному роздумуванні визнає правоту курфюрста. Тобто, визнає вищість державного обов'язку, який у цій драмі Клейста зближується з моральною філософією Канта і набуває значення категоричного імперативу. Але тепер, після перелому у свідомості принца, смертний вирок втрачає сенс, і курфюрст милує його. А це, зрештою, означає, що конфлікт між романтичною суб'єктивністю, в основу якої закладено принцип особистісної свободи, й ідеєю державного обов'язку та дисципліни вирішується автором на користь останньої.

Німецьким літературознавством давно вже зафіксовано, що образ принца Гамбурзького значною мірою автобіографічний — в тому розумінні, що в ньому втілено характер самого Клейста, його суперечливі риси і їх примхливе поєднання. Ірраціоналіст і мрійник, схильний до меланхолії і того ж “сомнамбулізму”, він виявляв у своїй натурі й протилежні риси — сильну волю й непохитність духу, своєрідний прагматизм, здатність іти до кінця у прийнятому рішенні, і все це відбилосся в його останній драмі.

Значним і оригінальним, хоч і не таким же масштабним, явищем німецької романтичної літератури є проза Клейста, — його *повісті й новели*. Всього їх у Клейста вісім, і всі вони були написані в останній період життя, у 1807 — 1811 рр. В них письменник іде від давньої традиції європейської новелістики, від Боккаччо й Сервантеса, і виступає як блискучий майстер-оповідач. Він дотримується традиційного розуміння новели як розповіді про якісь неординарні події із зосередженням уваги на їх перебігу й перипетіях; звідси яскраво виражена фабульність новел. Все це було незвичайним для німецької романтичної прози, яка переносила акцент на емоційно-ліричне ставлення до зображуваного, його поетичне переживання. Незвичайним для

німецької романтичної прози є і стиль новел цього письменника — чіткий і сухуватий, дуже динамічний, зосереджений на подіях і вчинках героїв, без психологічного аналізу й ліричних відступів.

Але це зовсім не означає, що проза Клейста виходить за межі романтичної літератури. Вона залишається в параметрах цієї літератури, в її основі — суто романтичне світосприймання в його специфічно клейстівському варіанті. Світ новел Клейста, як і його драматургії, — світ ірраціональний і катастрофічний, в нього щомиті можуть увірватися руйнівні сили, що діють з безпощадністю й невмолимністю фатуму, будь то землетрус у новелі “Землетрус в Чилі” чи захоплення фортеці ворожим військом в “Маркізі д'О.”, повстання негрів-невільників у “Зарученні в Домінго” чи феодалська сваволя в “Міхаелі Кольгаасі”. Тут теж проявляється інтерес письменника до таємничого й незвичайного, його присутність відчутна в новелах, і не тільки в їхній емоційно-психологічній атмосфері, але й у “логіці” розгортання подій та в долях героїв.

Найвідомішим прозовим твором Клейста є *повість “Міхаель Кольгаас”* (1808 — 1810), в основу сюжету якої покладено дійсні події, вичитані автором із старовинної хроніки XVI ст. Цей сюжет автор трактує в дусі традиції творів про “чесних бунтівників”, що склалася в літературі “Бурі та натиску” (“Гец фон Берліхінген” Гете, “Розбійники” Шиллера та ін.). Над героєм повісті Міхаелем Кольгаасом, торговцем кіньми, вчинив несправедливість і насилля юнкер Венцель фон Тронка. Не добившись справедливості в суді, який відхилив його скаргу, Кольгаас розпочинає “приватну війну” зі своїм кривдником, як це велося в середньовічній Священній Римській імперії. Причому, керується він не захистом своїх майнових інтересів, а почуттям справедливості, наруга над якою стала для нього справжньою життєвою катастрофою.

Клейст поставив у повісті проблему права в житті людини, органічного зв'язку правового почуття з її моральною природою. Саме в цьому закладена драматична колізія твору, який завершується трагічно. Кольгаас стає ватажком розбійників, але, прагнучи до торжества справедливості, своїми самоправними діями порушує закони і підриває її основи. Письменник приводить свого героя до глибокої моральної кризи, і він добровільно йде на страту. У фіналі рішенням суду курфюрста справедливість встановлена, юнкер фон Тронка повертає Кольгаасу вороних жеребців, але в цей же час бунтівникові відрубують голову на пласі.

У 1811 р. Клейст переживає чергову духовну й душевну кризу, й до нього повертається думка про самогубство. Він знайомиться з якоюсь Генрієттою Фогель, немолодою і невилковно хворою жінкою, яка заохочує його разом покінчити з життям. Цей спільний намір було здійснено 21 листопада 1811 р. на Ваннському озері в околиці Берліна: Клейст застрелив супутницю, а потім самого себе. Так трагічно-абсурдно обірвалося життя геніального німецького письменника-романтика в zenіті розквіту його творчості.

## 1.7. Е.Т.А. Гофман

(1776 — 1822)

Творчість Гофмана належить до третього етапу німецького романтизму, що збігається з періодом Реставрації, і є її найповнішим та найхарактернішим виявом. За своїми ідейно-естетичними засадами й провідними тенденціями вона істотно відрізняється як від енського, так і від гейдельберзького романтизму, і значною мірою є якісно новим утворенням німецької романтичної літератури. Ще за життя Гофман досягнув широкого визнання як на батьківщині, так і за її межами. Власне, він був єдиним німецьким письменником-романтиком, хто свого часу завоював велику популярність в усій Європі і чия творчість чинила значний вплив на інші літератури, стала важливим фактором європейського літературного процесу.

У контрасті з європейським визнанням і славою Гофмана перебувало ставлення до нього в німецькій літературній науці, яка довго не могла підібрати ключів до оцінки його творчості. Над нею тяжіла загальна схема розвитку німецького романтизму, за якою його вершина — ранній романтизм, енська школа, далі ж відбувається зниження його рівня й занепад. Вважалося, що цим процесам підвладна й творчість Гофмана, в ній схильні були вбачати, як писав відомий літературознавець Й. Шерр, “типовий продукт того внутрішнього розпаду, який в епоху реакції замінив ідейну й творчу міць класиків німецької літератури”. В сучасному німецькому літературознавстві поширений підхід до Гофмана як письменника бідермаєру.

Ернст Теодор Амадей Гофман народився 1776 р. в Кенігсберзі (нині Калінінград), центральному місті Східної Пруссії, в чиновницькій родині (своє третє ім'я Вільгельм він згодом поміняв на Амадея на честь Моцарта). Через кілька років після народження майбутнього письменника батьківська родина розпалася і його вихованням займався дядько по материній лінії, сухий і педантичний чиновник, що став згодом одним із “прототипів” образів бюрократів-філістерів у творах небожа. Гофман закінчив юридичний факультет Кенігсберзького університету, після чого протягом усього життя, щоправда, з деякими паузами, служив по юридичному відомству — і служив не без успішно, робив кар'єру й досягнув високих посад у пруському департаменті юстиції. Але, як свідчить у своїх спогадах Т. Г. фон Гіппель, друг Гофмана з юнацьких літ, “душа його була віддана мистецтву”, він мріяв сповна віддатися йому, та водночас розумів, що мистецтво “не може забезпечити його хлібом”. У цьому — коріння духовного розладу й роздвоєності митця, що глибоко позначилися на його творчості.

Гофман був напрощуд багатогранно обдарованою людиною. Передусім це всесвітньовідомий письменник. Менше знають про те, що він був також

вдатним композитором, автором численних музичних творів: сонат, квінтетів, тріо, однієї симфонії, яка виконувалася під час його служби у Варшаві (1804 — 1806). Створив він також три опери, з яких принаймні одна, “Ундіна”, поставлена на берлінській сцені в 1816 р., є помітною віхою на шляху становлення романтичної опери. Більше того, на першому етапі своєї творчої діяльності він віддавав перевагу музиці, а до літератури ставився, як до побічного заняття. Вже в 1813 р. перший том своєї збірки “Фантазії в манері Калло” він хоче видати анонімно, бо бажає, як зазначалося в одному з листів, щоб ім'я йому “зробив гарний музичний твір” Перелом у ставленні Гофмана до літератури, як до основної сфери творчості, відбувається десь з 1814 р., після успіху згаданої збірки оповідань та есе. Та музика й музиканти залишаються одним з основних тематичних мотивів у його творчості.

Водночас природа наділила цю людину ще й талантом живописця, який теж проявився широко й розмаїто: Гофман створював чудові театральні декорації, ілюстрації до літературних творів, портрети, пейзажні шкци, але найчастіше звертався до карикатур, які відзначаються гротескною загостреністю і дотепністю. Ними він наживав собі багато ворогів, але й самого себе він зображав у такому ж стилі.

Важливо наголосити, що в усіх мистецтвах, до яких звертався Гофман, він не був дилетантом. Відоме його зізнання в тому, що коли у нього виникає задум, він спершу не знає, в що цей задум вилється — в літературний твір, оперу чи картину. Це є свідченням того, що “в основі його задумів лежали ідейно-естетичні концепції, для втілення яких він володів величезним діапазоном засобів вираження, що дозволяло йому вперше в історії досягти вражаючих наслідків у галузі *correspondance des arts*” (І. Белза).

І ось цей митець божою милістю, митець до мозку кісток, змушений був усе життя тягнути ярмо чиновницької служби, всі його спроби звільнитися від неї і присвятити себе мистецтву закінчувалися невдачею. Звідси подвійне життя, яке вів Гофман і яким він наділяв близьких йому героїв. Сучасники знали двох Гофманів, між якими було важко, а то й неможливо налагодити зв'язок. Одного Гофмана знали ті, хто спілкувався з ним по службі: витриманого й ділового чиновника-юриста, який досконало знав свою професію і був на гарному рахунку в начальства. І зовсім іншого Гофмана знали в артистичних і літературних колах, у прославленому ним берлінському *Cafe Royal*, де йому “вино і творчість служили цілющим бальзамом від життєвих незгод”. Тут поставав романтик-фантазер, мрійник-ентузіаст з вражаюче багатого і примхливою уявою, що зневажає убогу філістерську дійсність і легко переноситься у фантастичні світи. Водночас у цьому Гофмані було щось гротескне, глибоко іронічне й навіть дещо демонічне, що загострено передано в ранній поемі М. Бажана “Гофманова ніч”, написаній





▲ Е.Т.А. Гофман.  
Автопортрет

в експресіоністичному стилі: “Тут тисячі годин, тут тисячі ночей // Реґоче й п’є схидний Амадей, // Поет злих слів і вигадок свавільних, // Король нічних, врочисто божевільних // І похоронних асамблей”.

У цьому — коріння тієї характерної особливості Гофмана, що він і близькі йому герої живуть у двох світах, реально-побутовому й уявно-фантастичному. Світах, різко протиставлених один одному і водночас взаємопов’язаних. Тема існування в двох світах, двійництва, загалом притаманна романтизмові, знаходить у його творчості нову й оригінальну розробку.

Норівняно з попередниками, трактування цієї теми зміщується у Гофмана зі сфери метафізичної в реально-життєву. У нього двійництво виникає на ґрунті дедалі гострішого усвідомлення того, що між ідеальним і реальним, життям і мрією пролягла глибока прірва, і їхній синтез, досягнення повноти буття на основі реального, в що вірили Новалис і Гельдерлін, цілком нездійснений, залишається лише ілюзорне його здійснення в уявно-фантастичному світі. Ще одне джерело теми двійництва у Гофмана — свідомість “незавершеності” особистості в сучасному світі, що дозволяє суспільству нав’язувати їй ролі й маски, котрі не відповідають її сутності, як це, зрештою, було й з ним самим.

З цим поділом світу на два світи тісно пов’язаний у Гофмана поділ усіх персонажів на дві нерівні половини — філістерів і ентузіастів. Філістери — це ті, які живуть у наявній дійсності і цілком задоволені всім, які не мають ніякого уявлення про “вищі світи” і не відчують ніякої потреби в них. За філістерами абсолютна більшість, з них, власне, й складається суспільство. Це бюргери, чиновники, комерсанти, люди “корисних професій”, які приносять вигоду й достаток, люди з твердо встановленими поняттями й цінностями, що базуються на утилітарному підході до всього сущого. В цьому світі сповна панують обивательська житейська проза й бездуховність.

Філістерам протиставлені у Гофмана ентузіасти, які живуть в іншій системі координат. Над ними не мають сили ті поняття й цінності, за якими ведеться життя у світі філістерів. Наявна дійсність викликає у них відразу, до її благ вони байдужі, живуть же духовними інтересами й мистецтвом. В цілому притаманний романтизмові захист духовності, її абсолютної цінності складає суть і пафос образів гофманівських ентузіастів: вони — її захисники й поборники в світі, де торжествує буржуазна проза й меркантильність.

Ентузіасти у Гофмана — це майже всі без винятку митці: поети, художники, актори і особливо музиканти. “Я як вищий суддя, — говорить капельмейстер

Крайслер, дуже близький авторові герой, — поділив весь рід людський на дві нерівні частини: одна складається тільки з добродіїв, але поганих або й зовсім немужикантів, інша — із справжніх музикантів”. Цей поділ Крайслера пов’язаний з тим особливим місцем, яке Гофман відводив музиці в системі мистецтв і в світобудові. Він поділяв загальну думку німецьких романтиків, що музика є найромантичнішим мистецтвом, квінтесенцією мистецтва, і водночас вважав, що вона — “санскрит природи”, бо природа сама поклала себе на музику і через музику виражає свій внутрішній лад і свою таємницю. Тому для нього світ музики й світ немужикального були великими антитезами, сповненими глибокого змісту, як і похідні від них поняття “музикант” і “немужикант”.

І чи не найтрагічнішим є для Гофмана те, що філістери витісняють ентузіастів із реального життя, відводять їм у ньому жалюгідну роль, залишаючи їм дарство фантастичного. Де митців філістери ставляться з презирством як до “несерйозних людей”, які “посвятили все своє життя справі, котра служить лише для насолоди й розваги; їх слід вважати нижчими істотами і терпіти їх можна тільки тому, що вони miscere utili dulci. Жодна людина зі здоровим глуздом і зі зрілими поняттями не стане навіть найкращого митця цінувати так же високо, як гарного канцеляриста чи навіть ремісника... Деякі з цих бідолашних мрійників надто пізно виліковуються від своєї омани і впадають у своєрідне безумство, яке неважко розгледіти в їхніх судженнях про мистецтво”.

Ці мотиви голосно звучать у збірці “Фантазії в манері Калло”, де зібрані твори Гофмана, написані з 1808 по 1814 рік. Центральною фігурою збірки є вже згадуваний капельмейстер Крайслер, який пізніше перейде в роман “Житейська філософія кота Мурра”. Справжній гофманівський ентузіаст, безмежно відданий своєму мистецтву, музиці, Крайслер живе в реальній німецькій дійсності, світі, де безроздільно панують філістери. Йому немає місця в цьому світі, він приречений у ньому на самотність і страждання.

Романтизм був першим художнім напрямом, в якому визначилася й набула значного поширення тема мистецтва й митця в їхньому співвідношенні з суспільством і суспільним життям. При цьому у романтиків, насамперед і особливо у німецьких, трактування цієї теми набрало антитетичного характеру, осмислювалася вона у протиставленнях духу й життя, мистецтва й дійсності. Романтики гостро відчували матеріально-утилітарний характер та спрямованість нової цивілізації (в цьому, власне, суть гофманівського “філістерства”) і палко виступили на захист духу й мистецтва. Дійсність поставала в їхніх творах не тільки чужою, а й глибоко ворожою мистецтву, а митець перетворювався на фігуру неприкаяну й трагічну. Таким і є гофманівський Крайслер, який ніде не може знайти надійного притулку і якого світ філістерів, вже в романі “Житейська філософія кота Мурра”, доводить, зрештою, до божевілля.



▲ Титульний лист першого тому першого видання "Фантазій в манері Калло"

У "Фантазіях в манері Калло" виразно проявилися деякі характерні риси поезики й стилю Гофмана. Пояснюючи у вступі до першого тому збірки, чим привабило його мистецтво Жака Калло, французького барокового живописця й графіка першої третини XVII ст., він характеризує і свій стиль, його оригінальні риси. Мистецтво Калло, зазначає Гофман, "іде далі правил живопису, його малюнки, скоріше, можна назвати відображенням всіх дивних фантастичних явищ, викликаних чарами його найзавищої фантазії". І навіть у малюнках, взятих із життя, "завжди відчувається його своєрідний, глибоко індивідуальний почерк, що надає його фігурам і групам щось дивно знайоме й водночас чуже". Відзначається також "іронія, що висміює людину", і "комізм, під покривом якого серйозний і вдумливий спостерігач відкриває тасмичні натяки", тобто риси, органічно властиві самому Гофману.

Фантазія Гофмана в усьому її багатстві й винахідливості розкривається в повісті-казці "Золотий горнець" (1814) — одному з найвідоміших його творів. Тут виразно проявляється ще одна її істотна властивість: за всієї своєї капричозності, вона пов'язана з життям, з реальною дійсністю. Як писав Гейне про Гофмана, протиставляючи його Новалісу, він "зі своїми примхливими карикатурами завжди й незмінно тримається земної реальності". Сам Гофман заявляв: "Я гадаю, що основа небесної драбини, по якій фантазія піднімається у вищі сфери, має бути так закріплена на життєвому ґрунті, щоб кожен міг піднятися драбиною слідом за автором. Тоді, як би високо не піднявшись у фантастичне царство, він все ж буде бачити, що це царство пов'язане з життям і є, власне, його чудесною частиною".

Ця пов'язаність реального і фантастичного лежить в основі художнього даду повісті, у своєрідній двоплановості його образів: сирій архіваріус Ліндгорст в іншому, фантастичному плані, — могутній Саламандер (дух вогню), пересічна вулична торговка Ліза перетворюється на могутню чарівницю, породжену силами зла. І як зазначив у своїй монографії про Гофмана відомий український вчений А. Шамрай, "подібна ж навмисна двоплановість спостерігається не тільки в зображенні центральних конфліктів, але навіть при опису звичайнісінького умеблювання кімнаток, де розгортається дія".

Дія твору відбувається в сучасності, в місті Дрездені, котре описане з такою точністю, що за цим описом, як кажуть німецькі дослідники, можна реставрувати топографію тогочасної столиці Саксонії. Герой твору студент Анзельм належить до тих героїв Гофмана, що живуть у двох світах, точніше ж

він знаходиться на роздоріжжі між двома світами, і за його душу ведеться між ними запекла боротьба. Перший із цих світів, реально-побутовий, представлений конректором Паульманом, його дочкою Веронікою і реєстратором Геєрбандом; це світ гофманівських філістерів з усіма їхніми характерними ознаками. Другий, романтично-фантастичний світ — це архіваріус Ліндгорст, його дочка, золотисто-зелена змія Серпентина та дві її сестри; власне, це їхнє інобуття, а їхній дійсний світ — фантастична Атлантида, царство гармонії і краси.

Головний герой повісті Анзельм далеко відходить від стереотипу романтичного героя. Він не виявляє ні сили духу, ні палких пристрастей, він цілком залежний від дії зовнішніх сил. Це досить буденна фігура, дивак і невдаха, але в душі він поет, що й відкриває йому доступ у романтично-фантастичний світ. Боротьба за його душу, що велася між Веронікою і Серпентиною й тими силами, що стояли за ними, завершується перемогою Серпентини, що в плані символічному прочитується як перемога поетичного покликання героя.

Основний сенс твору Гофман розкриває в останніх рядках, де архіваріус Ліндгорст звертається до автора з такими словами: "Годі, годі, мосьпане! Чого ви побиваетесь? Хіба ви самі не були щойно в Атлантиді і не маєте там принаймні гарненького хутирця як поетичного маєтку вашої душі? І взагалі, хіба ж Анзельмове щастя — щось інше, як не життя в поезії, якій відкривається найглибша таємниця природи — священна єдність усіх речей?"

Фантастика Гофмана набирає відчутно іншого змісту й характеру в наступний період його творчості, коли з'являються такі твори, як "Нічні повісті" (1816), роман "Еліксири диявола" (1815 — 1816), повісті "Пригоди Сільвестрової ночі", "Магнетизер" та ін. Із неї зникає елемент іронічної гри, що іскриться насмішливим гумором, натомість з'являється похмурий "готичний" колорит, атмосфера зловісності й страху. У творах Гофмана цього періоду оживає традиція "готичного роману", що дружно констатується дослідниками; завершене втілення вона знаходить в романі "Еліксири диявола", який беззпідставно називають одним з кращих "пізньоготичних" романів.

У зазначених творах міняється місце дії, розігрується вона тепер не в містах чи фантастичних Атлантидах, а в феодальних замках у монастирях, князівських резиденціях, в горах і лісах. Інші тут і персонажі: не філістери, смішні у своїй обмеженості й самовдоволенні, але незлісні, і не фантазери-ентузіасти, а представники феодальних родин, обтяжених злочинами,



▲ Ілюстрація до повісті-казки "Золотий горнець"



▲ Портрет А. фон Шаміссо. Так, мабуть, Гофман бачив романтичного митця. Е.Т.А.Гофман

ченні-відступники, двійники й привиди. В цих творах висловлено й інше світосприйняття, його домінуючий мотив — “неподільне панування над людською долею безпощадної у своїй жорстокості демонічної стихії. Людина, яка потрапляє під її згубний вплив, видається Гофманові “сліпою іграшкою безжалісного фатуму”. “Героєві цих творів не судилося знайти ніде спокою, йому загрожують страшні привиди, таємничі нічні голоси сковують йому душу жахом, страх смерті не дає йому ані хвили відпочинку” (А. Шамрай).

“Чорні” романи й повісті Гофмана говорять про всесилля зла, повинь зла, яка проникає всюди — в князівські покої, затишні бюргерські будиночки, замки родовитих аристократів, під монастирські склепіння. В повісті “Майорат” розповідається про жахливу ворожнечу між братами-аристократами, яка

завершується тим, що один брат вбиває іншого, і на його нащадків падає прокляття, їх переслідує привид вбивці. Кошмарної фантастики сповнена ініца з “нічних повістей” Гофмана, “Пісочна людина”, оповідання “Магнетизер” та інші твори. Концентроване втілення ці мотиви, “нічна сторона” буття й людської душі, знайшли в романі “Еліксири диявола”, про який Гейне писав у “Романтичній школі”, що в ньому “зосереджене все найстрашніше й найжахливіше, що тільки може придумати людський розум”.

Розквіт творчості Гофмана припадає на останній її період, що розпочинається десь з 1818 р. і завершується смертю письменника в 1822 р. До цього періоду належать збірка повістей і оповідань “Серапіонові брати” (4 томи, 1819 — 1821), повість-казка “Малюк Цахес” (1818), яка залишилася поза збірками, роман “Житейська філософія kota Мурра” (1821) та деякі інші твори. На цьому етапі знаходять продовження й поглиблення ідейно-тематичні мотиви, що виникли раніше, з’являються також нові, остаточно визначається його гротескно-фантастичний романтизм. Особливий інтерес автор виявляє до соціально-філософських і соціально-психологічних аспектів суспільного життя й людської особистості. Його геніальність чи не найпереконливіше розкривається в тому, що він чутливо вловив і густро передав певні закономірності й тенденції життя нового, буржуазного суспільства, особливо небезпечні для людської особистості. Це ті аспекти творчості Гофмана, які найбільше наближають її до нашого часу.

Передусім Гофман вловив процес відчуження людини, що тоді досить виразно почав проявлятися. Це були, за словами письменника, прояви “принципу механістичності”, що проникав не тільки в “зовнішнє життя” людини,

але і в її внутрішній світ. Мається на увазі те, що людина почала все більше втрачати самодостатність і перетворюватися на функцію у світі зречевлених, механістичних відносин, ставати якоюсь подобою машини. “Ми є нічим іншим, як гарно влаштованими машинами, призначеними для обробки якоїсь матерії”, — писав Гофман. Під його пером дійсність почала набувати змісту якогось складного грандіозного механізму, позбавленого духовного начала, який зводить людину до рівня механічних сил і функцій. Як зазначав Н. Берковський, “держава, армія, бюрократія, казенні методи виховання, товарно-грошові відносини, юридичні норми, — все це у Гофмана ... постає як сучасні засоби перетворення людини на ляльку, а суспільство — на зібрання механізмів...”

Тому так поширені у Гофмана образи ляльок і автоматів, тому з’являється в його творах тема театру маріонеток, що є відображенням театру життя. Зречевлення людини, її підкореність “механістичному принципу” загострено передається тим, що в інтерпретації автора речі присвоюють людські якості та функції, “одухотворюються” й починають повелівати “вінцем творіння”, як гуманісти Відродження називали людину. Відбувається протиприродна “підміна”, яка до підвалин руйнує гармонію життя.

Подібне сприйняття життя і людини вимагало відповідного арсеналу художніх засобів, іншого, ніж у енських чи гейдельберзьких романтиків. “Неприродність” життя, його зміщення і “підміна”, його контрасти і гримаси найадекватніше можна було передати за допомогою гротеску й сатиричної фантастики, гіперболи й карикатури, примхливого поєднання іронії й патетики. Але найуживанішим і найефективнішим художнім засобом стає у Гофмана гротеск, який він розуміє глибше й органічніше, ніж, наприклад, Віктор Гюго (“краса, підкреслена потворністю”). За своєю суттю і первісною природою гротеск — це вільне й примхливе поєднання різних образів і мотивів, вільна гра з ними, виключне ігнорування раціоналістичної розсудливості й зовнішньої правдоподібності. Генетично гротеск пов’язаний з міфологічним світосприйняттям, в ньому знаходили вираження органічність і амбівалентність міфічного мислення. Пізніше в літературі він став одним із найуживаніших сатиричних засобів, як, наприклад, у Свіфта і Вольтера. У Гофмана він зберігає зв’язок зі своєю первісною природою і водночас успішно виконує сатирично-викривальні функції.

У ньому плані дуже характерним твором Гофмана є повість-казка “Малюк Цахес”, яка повністю складається з образів-гротесків, гротескних ситуацій і вся є узагальненим гротескним образом німецької дійсності. Гротескне є карликове князівство Керепес, в якому розігрується дія, гротескні князі Пафнутій і Барсануф, їхній двір і бюрократія, гротескна політика Просвіти, яка була запроваджена князівським декретом. До речі, цей захід віддалено нагадує добре відомі грандіозні експерименти по перебудові суспільства,



що проводилися в колишньому Радянському Союзі. “Перш ніж розпочнемо Освіту, — вирішують у Гофмана князь і його міністр, — себто перше ніж вирубаємо навколишні ліси, зробимо ріку судноплавною, розведемо картоплю, направимо школи, понасаджуємо тополі та акації, навчимо молодь співати на два голоси вранішніх та вечірніх пісень, прокладемо шосе і накажемо прищепити віспу, треба буде вигнати з країни всіх людей небезпечних наст-роїв, що самі не слухаються розуму та й інших з глузду зводять”.

З усією повнотою і яскравістю проявляється в цій повісті-казці й така характеристична риса Гофмана, як введення романтичних фантазмагорій у світ повсякденної дійсності, де й розігрується вся гротескно-смішна чортівня. Та як говорить автор у передмові, “цілий арсенал безглуздя й чортівщини не може створити духу казки, який полягає тільки в глибокій її основі, в головній думці, викликаній яким-небудь філософським явищем життя”.

“Філософське явище життя”, яке в даному випадку привернуло увагу письменника і лягло в основу головної думки твору, — явище дуже масштабне й складне, фундаментальне для життя суспільства. Це той загадковий феномен, завдяки якому одні люди можуть відчувувати в інших людей їхню працю й таланти і ставати в їхній свідомості не тими, ким вони є насправді. В повісті-казці Гофмана ці загадкові сили втілені у вогненно-блискучих волосинках, якими добра фея Розабельверде наділила маленьку й злу потвору Цахеса, схожого на альрауна. Під магічною дією цих волосинок люди не бачать справжнього Цахеса, він видається їм красенем, уособленням розуму й талантів. Водночас магія цих волосинок відчужує у людей і переносить на Цахеса наслідок їхньої праці й зусиль, їхні достоїнства і таланти. Без завершення університетського курсу Цахес призначається чиновником з важливих доручень і робить блискучу кар’єру, стає першим міністром у князя Барсануфа. Інший чиновник складає розумні доповіді, а заслуга приписується Цахесу. Заїжджий скрипаль-віртуоз дає чудовий концерт, а аплодисменти дістаються Цахесу. Поет Бальтазар читає гарні вірші, а всі захоплюються талантом Цахеса, і все це сприймається ним, як належне. Сила цих волосинок така велика, що Цахесом присвоюється все: багатство, влада, таланти, навіть кохання чарівної Кандіди, нареченої поета Бальтазара.

Яка ж сила уособлюється в цих волосинках Цахеса? Пряма й однозначна відповідь тут неможлива, бо це теж романтичний образ-символ, що приховує не одне значення. Своїм кольором ці волосинки нагадують золото (в російському перекладі повісті-казки вони й названі золотими), і це наводить на думку, що йдеться про золото, гроші і їхня влада над людьми й суспільством, їхня дія “відчуження” і “присвоєння”, про яку йшлося вище. Але цим гофманівська “ієрогліфіка” не вичерпується, можливі й інші тлумачення. Подібну дію з неменшим успіхом чинить бюрократичний апарат, який має

не менші можливості “відчуження” й “присвоєння”, і цьому теж можна знайти підтвердження в повісті. Даються й інші, філософські й філософсько-психологічні, витлумачення “феномена Цахеса”.

У цьому творі теж маємо два світи і персонажів, що належать до двох світів, але тут ця тема розгорнута в іншому плані, ніж у повісті-казці “Золотий горнець”. Тут передусім важливо те, що на поета Бальтазара, який представляє “ентузіастів”, дія золотих волосинок не поширюється, він бачить справжнього Цахеса і дивується “загальному божевіллю”. Справжнього Цахеса бачить також італійський скрипаль, а це, зрештою, означає, що влада золотих волосинок у Гофмана не безмежна, вона безвідмовно діє лише в світі філістерів і не поширюється на світ ентузіастів. Думка письменника тут цілком прозора: Цахеси з’являються там, де встановлюються механістичні відносини між людьми, засновані на диктатурі матеріальних цінностей, і неможливі там, де вищими цінностями визнаються дух і природа.

Саме поет Бальтазар і знешкоджує Цахеса. За підказкою і підтримкою доброго чарівника Проспера Альпануса він вириває з голови Цахеса золоті волосинки, і всі відразу ж прозрівають, що тягне за собою загибель цієї злої потвори. Не варто за всіма фінальними подіями повісті шукати якое іносказання, прихований алегоричний зміст. Натомість, слід згадати, що кожен жанр має свої вимоги, яким скоряється митець. Жанр казки передбачає щасливий кінець, де карається зло й винагороджується добро, що й робить на свій лад Гофман у фіналі “Малюка Цахеса”.

Чотири томна збірка “Серапіонові брати”, що з’явилася у 1819—1821 рр., об’єднала, в основному, пізні твори Гофмана, хоч поряд з тим до неї увійшли й деякі твори попередніх періодів. Згодом літературознавці закидали письменнику, що в ній багато розважальних речей, але це не зовсім справедливо, бо переважають тут твори іншого змісту, та й розважальність у Гофмана далеко не однозначна. До “серйозних творів” відносять “Майстра Мартіна”, “Чужу дитину”, “Фалунські копальні”, “Артусову залу”, “Радника Креспеля”, “Лускунчика”, “Королівську наречену” тощо, до “розважальних” — “Синьйора Форміку”, “Взаємозалежність подій”, “Мадемуазель Скудері” та ін., хоч цей поділ досить умовний. Загалом, збірці властива тематично-жанрова строкатість, що знаходить в ній і композиційну закріпленість.

Спираючись на традицію, що йде від новелістики Відродження, від “Декамерона” Боккаччо, і на її пізніше продовження, “циклічні новели” в німецькій літературі кінця XVIII—початку XIX ст. (“Бесіди німецьких емігрантів” Гете, “Гексамерон” Віланда, “Фантазуе” Тіка), Гофман надає своїй збірці досить чіткої композиційної організації. Всі новели розповідаються групою друзів, які влаштовують літературні вечори, ведуть розмови і обговорення, що є композиційним обрамленням збірки. Своїм взірцем і патроном

вони обрали пустинника Серапіона, ранньохристиянського святого, який відзначався незвичайною силою уяви, духовного видіння, що затьмарювало реальність. В “Серапіонових братах” Гофман вивів самого себе і кількох своїх близьких берлінських друзів; кожен із “серапіонів” читає новели, яким прищепив певні тематичні відмінності.

У науковій літературі зазначалося, що це “зображення співдружності творчо обдарованих людей, які цілими вечорами читають художні твори і обговорюють їх, так типізовано тут, що здається вихопленим із життя”.<sup>1</sup> Не випадково ж “серапіонове братство” згодом не раз ставало прототипом реальних явищ літературного життя. Досить згадати товариство “Серапіонові брати” в Петрограді 20-х років, гурток А. Комарова в 30-ті роки. Як писав А. Шамрай, “якесь відлуння “Серапіонових братів” чулося і в літературному житті бурхливих 20-х років на Україні”.

Як вершина творчості Гофмана багатьма критиками й літературознавцями оцінювався його роман “Житейська філософія kota Мурра”, і для цього є серйозні підстави. Тут знайшли розвиток характерні гофманівські теми й мотиви, особливості поетики й стилю, і водночас маємо в романі й дещо нове для творчості цього письменника. Можна сказати, що “Кіт Мурр” є найбільш “реалістичний” твір Гофмана, в тому розумінні, що в ньому, за винятком деяких побічних епізодів, відсутня фантастика, тут обидва світи, філістерський і поетичний, змішуються в одну, реально-життєву площину. Цікава трансформація відбувається і з образом доброго чарівника в особі майстра Абрагама: всі свої чудеса він творить на основі законів механіки й оптики, сам же не зазнає ніяких метаморфоз, тобто теж залишається в реально-життєвій площині. Словом, у даному романі атрибутивне для творчості Гофмана протиставлення філістерів і ентузіастів не “унаочнюється” протилежністю реально-життєвого і поетично-фантастичного світів, ентузіасти тут не мають своїх Атлантид чи Джинністанів. Але від цього назване протиставлення аж ніяк не послаблюється.

Це різке протиставлення в романі “Житейська філософія kota Мурра” ефектно здійснюється композиційними засобами. У зв’язку з цим необхідно сказати, що композиція — це не тільки побудова твору, розміщення його компонентів, а й інтерпретація тематичного матеріалу. За допомогою композиції розставляються акценти, щось висувається на перший план, а щось залишається в тіні, встановлюється певна ієрархія цінностей. Композиція “Kota Мурра” підпорядкована завданням загостреного протиставлення названих світів та іронічно-пародійної подачі філістерського світу, до якого зводиться, зрештою, наявна дійсність.

<sup>1</sup> Шамрай А. П. Ернст Теодор Амадей Гофман. — К., 1969. — С. 172.

Композиційний прийом, до якого вдався Гофман у романі, означений в його повному заголовку: “Житейська філософія kota Мурра, вкупі з фрагментами біографії капелмейстера Йоганнеса Крайслера, які випадково вціліли в макулатурних листках”. А у зверненні до читачів “видавець” Гофман пояснює, як сталася ця “плутанина”: пишучи свій твір, кіт Мурр виривав листки з книги, яка лежала на столі його господаря, і “в простоті душевній використовував їх почасти для підкладки, почасти для просушки сторінок”, в друкарні ж проявили недбалість і набрали цю суміш як один текст. Ось таким чином в одному творі примхливо переплелися “мурріана” й “крайслеріана”, а в результаті, склалася не просто двопланова, а скоріше двох’ярусна композиція, де нижній ярус становить “мурріана”, а верхній — “крайслеріана”. Ці два яруси різні за своїм змістом, за генезою і стилем: “крайслеріана” тяжіє до високого трагедійного полюса, “мурріана” — до комедійно-пародійного, генетично вона пов’язана з тваринним епосом.

У цьому романі Гофман знаходить найадекватнішу форму для зображення світу філістерів, форму комедійно-пародійну, що йде від тваринного епосу. Адже ті фундаментальні риси, якими у нього характеризується цей світ, — низького, тваринного походження, вони пов’язані з шлунком, “природними інстинктами”, етикою егоїзму. Ця сутність не долається і не знімається всією тією вченістю, якої набирається кіт Мурр, виявляючи рідкісні таланти в освоєнні філософії, науки й літератури, бо при всьому тому “інтереси шлунку” лишаються центром його життя (“То наш невимолений фатум! О апетит, ім’я тобі — Кіт!”). Річ у тім, що вченість Мурра не переростає в духовність, не міняє його сутності, вона — у владі “первісних інстинктів”, і як би високо не злітала його “крилата думка”, вона незмінно повертається до ситої їжі, теплої постелі й приємних пригод на горіщі та даху.

Ще відвертіше, в грубій формі, проявляється ця сутність в інших представників “котячо-собачого царства”, змальованого в романі. Це царство, “мурріана”, охоплює все тогочасне німецьке “офіційне суспільство”: тут коти представляють бюргерство й бюргерську інтелігенцію, а собаки — дворянство з вищим чиновництвом. Сатира Гофмана набирає майже універсального розмаху, в її кривому концентруючому дзеркалі знаходять відображення і структура тогочасного німецького суспільства, і специфічні відносини між різними його верствами.



▲ Композитор Крайслер “Кіт Мурр” Гофмана



▲ "Кіт Мурр"

Дія роману, точніше "крайслеріани" (бо у "мурріани" свій, суто побутовий художній простір, що включає кімнату, горище та двір) відбувається в карликовому князівстві Зігхартсвайлері, до того ж князівстві фіктивному, бо після вигнання Наполеона воно було включене у "велике герцогство". Проте князь Ірней зберіг свій титул, двір і бюрократичний апарат, він нібито править так, як і раніше правив, а добрі бюргери робили вигляд, ніби все лишилося по-старому і "продовжували жертвувати собою ради вдоволення двора". Словом, все тут фікція, гра, театр маріонеток, що зійшов зі сцени й підмінив життя. Князь Ірней, його придворні й чиновники — це маріонетки, ляльки, що розігрують свої ролі за написаним сценарієм, до того ж у переважній більшості ляльки з коротким заводом, на кілька кроків. Тут цілком торжествує "принцип механістичності", що є ворогом життя, відчуження і знеособлення людини.

Але і в цьому світі маріонеток плетуться підступні інтриги, розігруються жорстокі людські драми. Таку всеохоплюючу, звичайно, в масштабах Зігхартсвайлера, інтригу плете радниця Бенцон, фаворитка князя, яка заради того, аби зберегти свою владу при дворі, прагне віддати дочку Юлію за зовсім ідіотичного принца Ігнація, "приреченого на все життя лишитися дитиною". І це стає найтяжчим ударом для Крайслера, який покохав цю чарівну, духовно близьку йому дівчину.

Як зазначалося, Крайслер перейшов у роман із "Фантазій в манері Калло" і набув у ньому остаточної завершеності — завершеності образу романтичного героя, характерного для творчості Гофмана і значною мірою для всього німецького романтизму. Він не є титаном і бунтарем, що кидає виклик усій світобудові, його героїзм — у високій духовності, у безкомпромісній вірності й служінні їй своїм мистецтвом. Саме це й піднімає Крайслера над середовищем, що його оточує, раз і назавжди протиставляє йому. Це добрий геній, який духовно збагачує людей своєю музикою, хоч часто він буває різким у поводженні, іронічним і саркастичним у своїх судженнях та оцінках. Але іронія і сарказм у Крайслера — це засіб самооборони у світі філістерів і маріонеток, засіб оборони духовних цінностей від натиску цього світу.

Недооцінювана на батьківщині, творчість Гофмана завоювала найширше визнання за її межами й стала фактором значної й тривалої дії в європейській і американській літературах. Їй належить визначальна роль у формуванні гротескно-фантастичної течії в романтизмі, яка набула значного поширення

в 10 — 30-х роках минулого сторіччя. Вплив Гофмана, його імпульси тією чи іншою мірою проявилися у творчості таких видатних і різних письменників, як Едгар По і Бодлер, Бальзак і Діккенс, Гоголь і Достоевський. Нова хвиля інтересу до Гофмана і його впливу піднялася наприкінці XIX і в першій половині XX сторіч, теж захопивши, поміж інших, таких видатних і різних письменників, як О. Уайльд і Г. Манн, Ф. Кафка й М. Булгаков.

## 1.8. Г. Гейне

(1797 — 1856)

Можна сказати, що Генріх Гейне є не тільки найзначнішою, а чи й не найхарактернішою постаттю пізнього німецького романтизму. Еволюція його творчості виразно відбиває істотні закономірності й тенденції розвитку німецької літератури 20 — 40-х років, коли в ній відбувалися бурхливі й складні процеси. В літературу він прийшов на межі 20-х, коли ще були живими й дієвими традиції раннього романтизму, і його поетична творчість, в основному, розвивалася в рідній, прокладеному фольклорно-народною течією. Різкий поворот настає в 30-ті роки, коли зростає громадсько-політична активність поета, він все більше проймається радикальними настроями і на початку 40-х проголошує себе "барабанщиком революції". В його творчості цього періоду публіцистика тиснить поезію, і річ тут не лише в тому, що він пише переважно публіцистичну прозу, — його поезія теж значною мірою стає публіцистичною. В останній період життя й творчості — період "матрацної могили" — Гейне повертається до ліричної поезії, яка набуває нового змісту й звучання.

Водночас слід сказати, що творчість Гейне, особливо 30 — 40-х років, не вкладається в рамки романтизму, навіть найширше трактованого. Це був період в історії німецької літератури, коли романтизм у формах, ustalених в попередні періоди, переживав кризу, коли письменники активно шукали нові шляхи й форми творчості. Це далеко не завжди означало розрив з романтизмом, його світоглядними засадами й естетикою, — пошуки продовжувалися, і в їх параметрах, зокрема в німецькій літературі, теж настає час взаємодії романтизму з утопічним соціалізмом. Паралельно спостерігається розвиток реалістичних тенденцій, зокрема у письменників групи "Молода Німеччина", Г. Бюхнера тощо. На цей же період припадає розквіт бідермаєру в німецькій літературі й мистецтві, і всі ці різномірні елементи й інтенції нерідко примхливо перепліталися у творчості багатьох тогочасних німецьких митців, в тому числі й Гейне.





▲ Генріх Гейне.  
Портрет  
М. Оппангейма

**Початок творчого шляху.** Народився Генріх Гейне 1797 р. в Дюссельдорфі на Рейні в небагатій єврейській родині торгівця сукном. У той час Рейнська область була окупована Францією і освіту він починав у ліцеї, відкритому французами. Після їх вигнання і приєднання Дюссельдорфа до Пруссії різко змінилася ситуація й перспективи підлітка на майбутнє, він залишає ліцей і переходить у комерційне училище. В 1816 р. батьки відправляють його в Гамбург, до багатого дядька, банкіра Соломона Гейне, де він мав пройти школу ділової людини.

В домі Соломона Гейне поет провів три роки; почувався він тут незатишно, на становищі бідного родича, в середовищі, яке було йому чужим. Тут же він пережив першу інтимну драму, кохання до кузини Амалії, яка ним зневажила й вийшла заміж за прусського аристократа. Цим нерозділеним коханням і породженими ним болісними переживаннями інспірована рання поезія Гейне, з якої згодом склався цикл *“Страждання юності”*.

Пересвідчившись, що з *“непутящого хлопця”* комерсант не вийде, Соломон Гейне дав згоду на вступ небожа до університету, власне, погодився його утримувати під час навчання. У 1819 р. Гейне вступає до Боннського університету, через рік переводиться до Геттінгенського, а завершує курс в Берлінському університеті. Навчався він на юридичному факультеті, але юриспруденція його не приваблювала, незрівнянно більше захоплювала його поезія; здається, ні разу в житті він так і не скористався отриманим дипломом юриста. Саме в університетські роки завершується становлення Гейне-поета. Наприкінці 1821 р. в Берліні вийшла *перша збірка поета під скромною назвою “Вірші Г. Гейне”*, яка не лишилася непоміченою і мала схвальні відгуки критики. Весною 1823 р., перед закінченням університетського курсу й від’їздом із Берліна, побачила світ *друга його книга, збірка поезій з двома драматичними творами — “Трагедії з ліричним інтермецо”*.

Ці дві трагедії, *“Альмансор”* і *“Вільям Раткліф”*, на сюжети з історії арабської Іспанії і Шотландії, обрамляли ліричну збірку. Самі вони є найзначнішими і не дуже вдалим спробами Гейне в драматичному жанрі, який не відповідав складові його обдарування. Обидві ці трагедії — це скоріше драматизовані ліричні балади, ніж дійсно драматичні твори. В 1826 р. Гейне публікує свій перший значний прозовий твір, *“Подорож на Гарц”*, яким відкривається його *чотиритомна збірка прози “Подорожні картини”* (1826 — 1831). Через рік з’явилася знаменита поетична збірка *“Книга пісень”*, яка увібрала все краще з його поетичного доробку кінця 10-х і 20-х років.

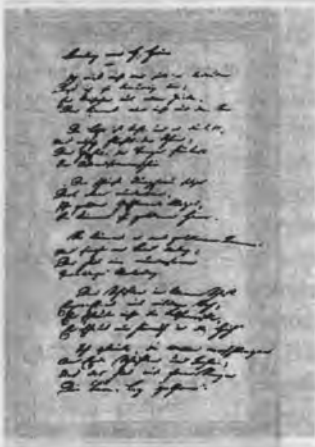
**“Книга пісень”.** Складається збірка з чотирьох циклів — *“Страждання юності”*, *“Ліричне інтермецо”*, *“Знову на батьківщині”* й *“Північне море”*; як окремих підрозділ, включено до неї вірші з *“Подорожі на Гарц”*. Створювалися цикли в різний час: перший з них — це згадувана збірка 1821 р., другий — це *“ліричне інтермецо”* з книги 1823 р., до третього й четвертого увійшли поезії, що створювалися в 1824 — 1826 рр. А це означає, що в своїй сукупності *“Книга пісень”* відбиває еволюцію поетичної творчості Гейне кінця 10-х і 20-х років. Збірці притаманна певна тематична єдність, яку, проте, не слід перебільшувати. Провідною у трьох циклах виступає тема кохання, однак у кожному із них вона набуває різної ліричної інтерпретації, в останньому, четвертому, циклі на перший план виходить тема природи. Існують значні відмінності між циклами й на художньо-стильовому рівні: в цьому плані складають єдність два центральні цикли, близькі до них деякі розділи першого циклу, останній же цикл і на цьому рівні цілком від них відрізняється. Та слід сказати, що обличчя *“Книги пісень”* і її слава визначаються саме центральними циклами, на них переважно засновуються уявлення про цю збірку та її оцінки.

Ці ж цикли дали й назву збірці *“Книга пісень”*. В ній переважна більшість віршів орієнтована на народну поезію, на ритмомелодику, образність і стиль німецьких народних пісень. Тут Гейне йде в руслі німецького народно-фольклорного романтизму, прокладеному гейдельберзькими романтиками, продовжує традицію Брентано, Ейхендорфа, Уланда, В. Мюллера та інших поетів. Як і в народних піснях, невіддільних від музичного виконання, в поезіях *“Книги пісень”* живе дух музики, вони на рідкість мелодійні, і цим пояснюється їхній незвичайний успіх серед композиторів. За кількістю перекладів на музику збірка *“Книга пісень”* не має собі рівних у світовій поезії. За підрахунками німецьких учених, на кінець XIX ст. нараховувалося близько півтори тисячі музичних творів на тексти й мотиви з цієї збірки, в тому числі таких видатних композиторів, як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Р. Вагнер, Ф. Мендельсон, Е. Гріг, П. Чайковський, М. Лисенко та ін.

І все ж було б спрощенням вважати, що гейнівська *“Книга пісень”* є завершеним втіленням народно-фольклорного романтизму. На відміну від гейдельберзьців чи В. Мюллера, Гейне не прагнув проінтегруватися цілісним народним світовідчуттям, на змістовому рівні він далеко від нього відходить.



▲ Генріх Гейне.  
Обкладинка першого видання  
“Книги пісень”



▲ Генріх Гейне. “Лорелея”.  
Автограф

Сам він писав про це у листі до Мюллера так: “Які чисті, які ясні ваші пісні, і всі вони — пісні народні. В моїх віршах, навпаки, певною мірою народна тільки форма, а їхній зміст належить “цивілізованому” суспільству, скутому умовностями”. Далекий від народнопісенного ліричний герой збірки, за своєю природою він є скоріше німецьким інтелігентом того часу, який свої почуття й переживання виливає в дещо відсторонених і поетично абстрагованих народнопісенних формах і образах. Вірші “Ліричного інтермецо” Гейне називав то “маленькими сентиментально-лукавими пісеньками”, то “гумористичними піснями в народному дусі”, тим самим вказуючи й на те, що в них велику роль відіграє іронія та елемент артистичної гри.

Серцевину “Книги пісень” складає цикл “Ліричне інтермецо”, який відзначається найбільшою сюжетно-тематичною єдністю. В ньому послідовно відтворюється вся історія кохання поета від його зародження “в чарівний місяць май” (такий зачин є традиційним в європейській поезії з часів трубадурів та Петрарки) і до її драматичної розв’язки — виходу коханої заміж за іншого й страждань самотнього поета. Через усі поезії циклу чітко проводиться сюжетна лінія розвитку переживань, це ніби своєрідний любовний роман, що складається з ліричних мініатюр.

На відміну від першого циклу, тут кохання не є якоюсь ірраціональною і фатальною силою, що несе страждання і загибель, тут воно постає як суто людське почуття, що приносить і щастя, і муки. Воно відтворюється в динаміці, в розмаїтті відтінків, у наближенні до життєвої конкретики, хоч орієнтація на народнопісенну поетику й ставить свої вимоги та визначає межу на цьому шляху. Менше піддається їй ліричний герой, який не тільки віддається почуттям і страждає від них, він здатен також їх аналізувати й підніматися над ними за допомогою іронії. Більш умовний і узагальнений, в стилі народної поезії, образ коханої цілком позбавлений конкретно-індивідуальних рис. У неї ніжне й чарівне личко, очі як фіалки, лілейні руки, але все це фольклорні стереотипи, з яких не складається живий індивідуалізований образ.

В такому ж умовно-узагальненому стилі дається й тло, на якому розгортається любовна драма поета. Соціальний антураж тут відсутній, ліричний герой перебуває наодинці з природою, яка за допомогою фольклорного паралелізму стає співучасницею його переживань. Але природа в цьому

й наступному циклах — це близька до людини мальовнича й інтимна природа, яка легко перетворюється в декорацію. Зникає відчуття органічної єдності людини з природою як “живим космосом”, містичної приналежності до її глибинного таємничого життя, що було так характерно для раннього німецького романтизму.

Слід сказати, що зазначені риси засвідчують зв’язок “Книги пісень” Гейне з мистецтвом бідермаєра, характеризують її як примітне явище цього мистецтва.

У циклі “Знову на батьківщині” відбулося значне зміщення змісту у повсякденно-побутову площину, що недавно в нас трактувалося як зростання “реалістичного елементу” в творчості Гейне і навіть як свідчення його переходу на позиції реалізму. Але ж це зміщення супроводжується суто романтичним приземленням названої сфери, її підкресленою тривіалізацією і рішучим іронічним відстороненням від неї. Словом, Гейне підходить до цієї сфери як романтик і дає їй інтерпретацію, характерну для романтизму. Важко погодитися і з тим, що даний цикл був кроком у творчому поступі поета. Насправді маємо в ньому більше дотепності, іронічної гри, але водночас і послаблення ліризму та переспівування самого себе. Звичайно, це не поширюється на всі вірші циклу, є в ньому і справжні перлини ліричної поезії; насамперед, це стосується знаменитого вірша “Не знаю, що стало зі мною...” на мотив Лорелеї, введений у німецьку романтичну поезію К. Brentano і підхоплений багатьма поетами. Гейне переключив цей баладний мотив у глибинно ліричний план, у нього “казка старих часів” стає метафорою, що передає душевний стан поета.

І за змістом, і за формою окремо стоїть у “Книзі пісень” цикл “Північне море”, в якому цілковито домінує тема природи. Навіяний він був поету перебуванням на морському курорті Нордерней влітку 1825 і 1826 рр. Море було сприйняте й пережите ним як втілення віковичних стихій природи, як вихід в макрокосм із тісного й задушливого міщанського світу, котрий все тісніше обступав його в попередньому циклі. Це і є та проблемно-тематична нитка, що пов’язує цей цикл з усією збіркою.

Цикл “Північне море” наповнений величними, яскраво-живописними картинами природи, від яких не віє холодом об’єктивності. Вони у Гейне романтично ліризуються, переломлюючись у внутрішньому світі поета, збагачуючись його духовним і душевним досвідом. Поетична експресія досягається не лише живописно-пластичною виразністю картин та образів, а й тим, як вони осмислюються й переживаються поетом. Водночас ці картини й образи олюднюються, власне, Гейне творить маленькі міфи з притаманним їм антропоморфізмом, тобто перенесенням людських рис і відносин на світ природи. “Сяло в небі колись // Вірне подружжя // Бог-сонце й богиня-Селена, // А навкруг золотились зірки, // Їхні маленькі безгрешні діти. // Та язика зашипіли отруйні — // І розлучились у ворожнечі // Щире подружжя — Сонце й Селена”, — такий зачин “Заходу сонця”, однієї з найкращих

поезій циклу. Але антропоморфізм Гейне іронічний: мобілізуючи художній потенціал, закладений в міфологічному світосприйнятті, поет свідомий неможливості відродження цього світосприйняття в його спонтанності й органічності, і звідси неминучість іронічного обігрування антропоморфічних мотивів.

В останньому циклі “Книги пісень” Гейне повністю відмовляється від народнописених розмірів і форм, неадекватних його змісту, і звертається до верлібру (вільного вірша). Верлібр — вірш, що не має обов’язкової чи наскрізної міри повтору, компонентами якої в німецькій (як і в українській) поезії виступають стопа, склад, наголос, рима, клаузула тощо. У верлібрі міра повтору змінюється, змінюються й названі компоненти організації вірша, тут особлива роль, за відсутності розміру й рими, належить інтонаційно-синтаксичному ладові поетичної мови. Все це створює виняткове ритміко-інтонаційне багатство та розмаїтість верлібру і відкриває найширший простір для вільного, не скутого чітко організованою віршовою формою висловлювання думок і почуттів в їхніх найтонших відтінках і несподіваних переходах. Всі ці можливості, закладені у верлібрі, блискуче використовує Гейне в останньому циклі “Книги пісень”. Він мав усі підстави сказати про цей цикл: “Ці вірші належать до найсамобутнішого, що я написав”.

*Проза Гейне* не мала такого значення й розголосу, як його лірична поезія, але вона була примітним і оригінальним явищем тогочасної німецької літератури, і тому необхідно хоча б стисло її охарактеризувати. Розпочалася вона романом “Бахарахський рабин”, над яким Гейне працював у 1824 — 1825 рр. Це була одна з перших спроб у німецькій літературі в жанрі історичного роману, який завдяки Вальтеру Скотту набув тоді величезної популярності в усій Європі. Але з історичним романом Гейне спіткала невдача, і він звертається до прози іншого типу — жанру *подорожнього нарису*, поширеного в німецькій (і не лише німецькій) романтичній літературі. Це є проза вільної форми, що дозволяє невимушено поєднувати зарисовки з дійсності, роздуми на різні теми, ліричні зізнання та імпровізації, що переростають у вірші. Ще наприкінці 1824 р. Гейне завершив перший твір цього жанру, “Подорож на Гарц”, яким була започаткована його чотиритомна прозова збірка “Подорожні картини”. В цьому творі вимальовується своєрідна манера Гейне-прозаїка, що характеризується примхливим поєднанням інтимно-особистого й громадсько-політичного, проникливого ліризму й гострої публіцистичності. Сюжетну канву твору складає подорож по Гарцу, гірському району в середній Німеччині, але справжнім центром твору є сам поет, його думки й реакції на явища дійсності, почуття і переживання. Саме вони й визначають зміст твору, надають йому яскраво вираженого лірично-публіцистичного характеру.

Дещо осторонь стоїть у “Подорожніх картинах” твір “Ідеї. Книга Le Grand” (1827), який, власне, не є “подорожною картиною”, якщо не розуміти

її метафорично, як подорож у часі, в дитинство та юність автора і водночас у недавню історію Європи. В цьому творі Гейне ніби поставив за мету продемонструвати всю силу й багатство своєї романтичної фантазії, масштаби й розмаїття свого внутрішнього світу. “Книга наробить багато галасу, — писав він в одному з листів, — і не тому, що в ній багато скандального й особистого, а тому, що там висловлені ідеї, якими цікавиться весь світ. Наполеон і Французька революція зображені в ній на весь зріст”. “Книга Le Grand” була викликом режиму Реставрації, в ній ставиться питання: під знаком яких ідей буде розвиватися історія? І дається на нього недвозначна відповідь: під знаком ідей, які надихали Le Grand’a, барабанщика французької революційної і наполеонівської армій.

За формою цей твір — ліричний монолог, звернений до Евеліни, яка є образом-символом нерозділеного кохання поета. Така форма дозволяла Гейне висловити філософсько-історичні й політичні ідеї в потоці спогадів та сповідей і тим самим дещо пом’якшити чи закамуюфлювати їхню викличну гостроту. Водночас це надавало названим ідеям глибоко особистісного змісту — переживання не без відтінку ліричної задушевності.

*Гейне у Франції. Публіцистика і поезія 30-х років.* На початку 30-х років, після чергової невдачі з влаштуванням на державну службу, Гейне вирішує виїхати до Франції і здійснює цей намір у травні 1831 р. виявилось, що Німеччину він залишив назавжди, хоча спершу в його плани це не входило. Слід сказати, що до Франції і французів Гейне ставився з великою симпатією ще з юнацьких років, і в Париж він їхав не без душевного піднесення, посиленого Липневою революцією 1830 р. Переїзд до Парижа відіграв величезну роль у долі поета і глибоко позначився на його творчості, надавши їй значною мірою іншого характеру й спрямування.

Спочатку Гейне надовго, ледве не на півтора десятиліття, майже повністю відходить від ліричної поезії, переключившись на публіцистику й журналістику. Він дописує до аугсбурзької “Альгемайне Цайтунг”, знайомлячи своїх співвітчизників з громадсько-політичним, а згодом і культурним життям французької столиці. Водночас, певною мірою усвідомлюючи себе в Парижі посередником між двома країнами, Гейне не тільки знайомить німців з життям Франції, а й французів з життям Німеччини. Але характерно: якщо у “Французьких справах” на перший план він висував суспільно-політичний аспект, розповідав переважно про суспільно-політичні процеси й події, то французів він прагнув знайомити передусім з філософією та літературою їхнього східного сусіда, зі згадуваною вище “духовною революцією”, в якій він вбачав своєрідну паралель до французької політичної революції. У своїх нарисах “До історії релігії і філософії в Німеччині” (1834) та “Романтична школа в Німеччині” (1833) Гейне виступив, у загальному плані,



продовжувачем справи, яку розпочала Ж. де Сталь у знаменитій книзі “Про Німеччину” (1810), написаній за допомогою А. Шлегеля, але ідейні акценти розставлені у нього зовсім по-іншому.

У книзі мадам де Сталь, яка боролася з диктаторським режимом Наполеона, німецька філософія і література кінця XVIII—початку XIX ст. розглядалися як породження свободи духу в цій країні, що не знає поліцейського контролю над умами. У Гейне ж “філософська революція” в Німеччині трактується в душі радикально-демократичної опозиції, як прихована, неусвідомлювана навіть її творцями, підготовка до німецької політичної революції. Згодом він так прокоментував перший з названих творів: “Я не міг дати французам докладний виклад наших різних систем (філософських — авт.) ..., але я видав їм таємницю остаточного висновку, що лежить в основі всіх цих систем і є повною протилежністю тому, що ми досі називали страхом Божим”.

Таким же публіцистично загостреним, відверто тенденційним є нарис “Романтична школа в Німеччині”. Тут Гейне віддає належне талантові деяких німецьких романтиків та окремим їхнім творам, але в цілому німецький романтизм у тих формах, в яких він склався наприкінці XVIII—початку XIX ст., виявляється для нього неприйнятним і піддається запереченню. Генетично він його пов’язує з середньовіччям, це, як твердиться в нарисі, “відродження поезії середніх віків”, визначальною рисою якої є християнський спиритуалізм. На думку автора нарису, цей романтизм перебуває у безнадійному розладі з сучасністю, з її світоглядними засадами, з її суспільними й духовними потребами і її поступом.

Але це рішуче заперечення “романтичної школи в Німеччині” зовсім не означало розриву Гейне з романтизмом як широкою естетико-художньою системою, в якій представлені й інші течії та школи. Самого себе він продовжує вважати романтиком, але іншого типу й складу. На цьому етапі еволюції в його творчості все відчутніше дають себе знати поширені в пізньому романтизмі утопічні тенденції, специфічний синтез романтизму й утопічного соціалізму.

Десь із січня 1832 р. Гейне разом з Лістом починає відвідувати сенсімоністські зібрання, вивчати їхнє “нове Євангеліє”, заводить знайомство з Базаром і Анфантемом, “верховними отцями” сенсімоністських організацій. Втім, соціальне вчення сенсімоністів не викликало у нього ентузіастичного ставлення, набагато більше зацікавили його філософські й філософсько-естетичні аспекти цього вчення. Під їхнім прямим впливом формується концепція “нового еллінізму”, яка стане домінантою його світогляду й естетики середнього і, до певної міри, пізнього періодів життя та творчості. Від сенсімонізму бере початок історіософія Гейне, його погляд на історію як чергування “спіритуалістичних” і “сенсуалістичних епох”.

Перші з них характеризуються запереченням матеріального в ім’я духовного, аскетичним ставленням до матеріально-чуттєвого світу, його принад і краси. Сутність “сенсуалістичних епох” — у визнанні первинності матеріально-чуттєвого світу й права людини на насолоду всіма благами, що пропонує земля, “цей чудовий божий сад”. Сучасність трактується Гейне як переломна епоха, перехід від тисячолітнього панування спиритуалізму до “нового еллінізму”, нової сенсуалістичної епохи, на цей раз покликаної здійснити заповітні прагнення всього людства до щастя й вдоволення всіх його потреб. Тут історіософський сенсуалізм Гейне набуває виразно утопічно-соціалістичного забарвлення в душі сенсімонізму.

Та “нове еллініство” Гейне — це не тільки філософсько-соціальна ідеологема, а й, до певної міри, його нова естетична програма. На думку Гейне, в мистецтві теж постійно борються дві лінії — спиритуалістична й сенсуалістична, та, що йде від Біблії, і та, що йде від Гомерових поем. Спіритуалістичне мистецтво зневажає світ кінечного, матеріально-чуттєву реальність, воно шукає в ній прихований духовний зміст і прагне виразити його мовою символів та алегорій. Сенсуалістичне мистецтво характеризується визнанням земного, чуттєвого світу як єдиної та вищої реальності й прагненням передати його в образах, сповнених чуттєвого змісту й краси.

Поетичне вираження гейнівське “нове еллініство” знайшло у перших двох циклах (“Нова весна” й “Різне”) його другої, після “Книги пісень”, великої збірки “Нові поезії” (1844), яка складається з кількох циклів, різних за змістом. В її перших циклах, як і в “Книзі пісень”, головною темою є кохання, але трактується воно тут по-іншому, в душі “нового сенсуалізму”, що розкріпачує почуття й тіло. Водночас кохання вже в “Новій весні”, ближчій до “Книги пісень”, повністю вводиться в сферу побуту, і тут виявляється, що за такого повороту це не така вже й багата тема. Воно втрачає ліричну глибину й напругу, перетворюється в приймну гру, чуттєву насолоду, — через романтизм і штормерство Гейне ніби перекидає місток до поезії рококо. Сам автор у пролозі до циклу порівнює свої нові поезії з “амореттами”, амурчиками, які сповивають героїв гірляндами з квітів. До речі, ці амурчики є характерними атрибутами мистецтва рококо, його емблемою.

Але найбільш відверто, навіть викличне, “новий сенсуалізм” демонструється в циклі “Різни”, де вже в заголовку закладена грайлива двозначність: важко сказати, що мається в ньому на увазі — різні поезії чи різні жінки з паризьких бульварів, живі й заземлено-побутові образи яких малює поет. Весь цей цикл проймає ідея “емансипації плоті”, яка проповідувалася в сенсімоністському “третьому заповіті”.

Найповніше й найчіткіше концепція “нового еллінізму” висловлена Гейне в книзі “Людвіг Берне” (1840), яка є памфлетом на письменника-публіциста

й громадсько-політичного діяча, лідера німецької радикальної демократії 30-х років. Передаючи історію свого зближення з Берне, а потім розриву та ворожнечі з ним, Гейне особливу увагу приділив світоглядним моментам, прагнучи показати, що їхній розрив викликаний не якоюсь сваркою, а глибокими світоглядними розбіжностями. Так з'являються в цьому блискуче написаному, хоч і значною мірою несправедливому й злому творі два стилізовані образи: самого Гейне, "елліна", і його антипода, "назаряна" Берне, носіїв "сенсуалістичного" й "спіритуалістичного" світоглядів. До слова, ця антитеза світоглядних систем проходить через всю пізню творчість Гейне, а своє розгорнуте поетичне втілення вона знайшла в його передсмертній поезії "Снилося мені літньої ночі".

Малюючи досить умовний образ Берне-"назаряна", Гейне наголошує на таких його рисах, як доктринерська вузькість світогляду, нахил до однозначного й прямолінійного мислення, а також до фанатизму, з яким той проповідував ідеї зрівняльної демократії. Але особливо неприйнятним, твердить автор памфлету, виявився для нього політиканський утилітарний підхід Берне до філософії й мистецтва, те, що в Гегелі він вбачав передусім "неримованого холопа", а в Гете — "холопа римованого", в обох же разом — тільки перешкоду на шляху до демократичної Німеччини. "Вже тоді у Франкфурті, — наголошується в творі, — ми сходилися лише в сфері політики, але зовсім не в сферах філософії, мистецтва й природи, цілком для нього недоступних".

Книга Гейне про Берне викликала в Німеччині справжню бурю, всенімецький скандал. Найзавзятіше нападали на її автора з боку ліберальної і радикальної інтелігенції, звинувачуючи його не тільки в непорядності, в тому, що він атакував мертвого суперника (Берне пішов із життя у 1837 р.), а й у зраді ідеалів свободи й демократії. Відголоси цієї бурі, полеміка Гейне з його опонентами звучать в поемі "Атта Троль", створеній восени 1841 р. "Я написав маленький гумористичний епос, який викличе великий галас... Поміж нами, це найзначніше з усього, що я написав у віршах: безліч натяків на сучасні відносини, зухвалий гумор... Словом, я мав на меті дати щось цілком оригінальне, викликати галас, який перекриє все, що було в минулому. Герой мого маленького епосу — ведмідь, єдиний серед сучасних героїв, кого я вважаю гідним оспівування. "Божевільний сон літньої ночі", — так характеризував поет цей свій твір у листі до Г. Лаубе.

Знайомлячись із твором, відразу помічаємо незначущість і випадковість його сюжету. Головний герой тут справді ведмідь Атта Троль, який разом зі своєю дружиною чорною Муммою танцював на площі піренейського курортного містечка. Одного разу йому пощастило розірвати ланцюг і втекти в гори, де він лежить у своїй берлозі, проповідує рівність усіх істот і наставляє дітей у "класовій етиці", в ненависті до людей-аристократів. Поет з якимось

Ласкаро йде на полювання в гори, вони вбивають Атта Троля й приносять його тушу. Справді, весь зміст і сенс цього незвичайного твору — в "безлічі натяків на сучасні відносини", події і людей, у різких випадках та іронічному обігруванні реальностей тогочасного політичного, ідейного й літературного життя.

В образі Атта Троля примхливо поєднуються риси "бернеанця", радикала-демократа й соціаліста, який проповідує абсолютну рівність, коли "...осел в нас // Вищим буде урядовцем, // Лев при тому часом мусить // До млина мішки возити", і риси націоналіста-тевтомана, який мріє про відновлення старонімецької простоти життя й чистоти звичаїв і ненавидить все іноземне, особливо французьке. Слід зауважити, що подальша історія Німеччини підтвердила можливість такого симбіозу в феномені націонал-соціалізму. Але цим діапазон "арабесок" і "натяків" поеми не вичерпується, в них охоплюються й інші явища та події життя тогочасної Німеччини. Зокрема, дісталось в поемі "швабам", поетам "швабської школи", співцям ідилічної патріархальності й душевної простоти, безнадійно далеким від сучасності.

Поема "Атта Троль" цікава й тим, що в ній Гейне виступає на захист поезії від політики, від намагань різних партій підпорядкувати її своїм інтересам та цілям, що посилюлися в умовах революційного піднесення передберезневого періоду. Як він писав згодом у передмові до третього видання поеми (1856), "тоді процвітала так звана політична поезія... Музи дістали сувору вказівку віднині не тинятися без діла, а служити батьківщині, — приміром, маркитантками свободи або ж прачками християнсько-німецького національного духу... Тоді, як ніколи, треба було обстоювати невід'ємні права духу, надто поезії". Пафосом цього "обстоювання прав духу" й пройнята вся поема, його втіленням є навіть композиція, не кажучи про стиль. Написана вона в підкреслено вільній манері, як "остання вільна пісня романтизму":

Літня мрія! фантастичний,  
Без мети мій спів, так само,  
Як життя усе й кохання,  
Як творець і всі створіння!

Не цнотливая він шкапа,  
Не робочий кінь мішанський  
І не огир він партійний,  
Шо в нестямі рже й басує!

Переклад Лесі Українки

А в заключному, двадцять сьомому розділі поет характеризує свій твір майже в експресіоністичному стилі: "Безум в мошкарі мудрія! // Мудрість,

що у безум впала! // Стогін смерті, що зненацька // Перетворюється в регім!" Поему Гейне давно вже зіставляють з комедіями Арістофана, в яких теж примхливо поєднуються реальність і фантастика, серйозність і сміх, що легко переходить у викриття й знування, "глибина безсоромності й політ мислі", як визначив Г. Брандес головну схожість між давньогрецьким комедіографом і німецьким поетом.

**Творчість передберезневого періоду. Поема "Німеччина. Зимова казка".** У передберезневий період, коли в Німеччині назрівала революція 1848 р., Гейне не тільки захищав "права духу" від політики, а й сам виступав як політичний поет і дав блискучі зразки політичної поезії. Загальне демократичне й революційне піднесення охоплює і його, витісняючи, хоч і не до кінця, притаманний йому скептицизм, навіваючи віру в можливість близького здійснення "священних ідеалів" свободи, рівності й братерства. Різко критикуючи соціально-політичний радикалізм Берне, сам він у цей період нерідко виступає його глашатаєм. Водночас дедалі більше він переймається соціалістичними ідеями, залишаючись здебільшого на сенсімоністських позиціях. Взимку 1843 — 1844 рр. він зближується з К. Марксом, який у той час перебував у Парижі. Очевидно, під впливом розмов з Марксом був написаний відомий вірш Гейне "Сілезькі ткачі", в якому звучить ідея пролетаріату як "могилиника буржуазії" і визволителя людства від соціального гніту й політичного деспотизму. Але зближення Гейне з Марксом було короткочасним і, всупереч твердженням марксистського літературознавства, значного й тривалого впливу на його творчість не мало.

Свої поезії на політичні теми Гейне об'єднав у цикл "Сучасні вірші", який є заключним у згадуваній збірці "Нові поезії". Та він продовжував виступати з поезіями на ці теми й після виходу у світ названої збірки, і ці поезії теж об'єднують під назвою "Сучасні вірші", бо за своїм змістом і стилем вони є продовженням цього циклу, але, зазвичай, не включають до збірки "Нові поезії".

У циклі "Сучасні вірші" та його продовженні Гейне виступає переважно як політичний сатирик, спрямовуючи вістря сатири проти німецьких коронованих правителів, прусського короля Фрідріха-Вільгельма IV ("Китайський імператор" і "Новий Александр") і баварського короля Людвіга I ("Хвалебні пісні королю Людвігу"), проти засилля в Німеччині феодально-католицької реакції. Дістається від нього й неповороткому "німецькому Міхелю", який ніяк не може пробудитися від багатівікового сну й усвідомити свої реальні інтереси, зображені в душі "нового сенсуалізму". Висміюються ним німецькі політичні поети передберезневого періоду за притаманний їм надмір патетики й абстрактність ідеалів, за те, що, піднімаючись на крилах пафосу, вони

втрачають з поля зору грішну землю. До "сучасних віршів" входять також поезії-декларації ("Доктрина", "Тенденція", "Стривайте", "Гімн"), у яких Гейне репрезентує себе як "барабанщика революції".

До першого видання збірки "Нові поезії" входила також поема "Німеччина. Зимова казка", але майже одночасно вона вийшла окремою книгою, і до наступних видань збірки Гейне її вже не включав. Однак поява цієї поеми разом із "Сучасними віршами" виправдана, вона не тільки близька до політичної поезії Гейне передберезневого періоду, але є її беззаперечною вершиною. Поштовхом до її написання послужила подорож на батьківщину, до Гамбурга, яку поет здійснив восени 1843 р. Щоправда, з Парижа (точніше, з Гавра) він добирався до Гамбурга морем, а повертався суходолом через німецькі міста й землі. Цей зворотний маршрут і покладений в основу поеми, але в ній він "обернений", тут поет мандрує від франко-прусського кордону до Гамбурга. Написана поема вже в Парижі на початку 1844 р.

За своїми жанровими ознаками цей твір — поема-подорож, поема-паломництво, тобто, її можна віднести до жанрово-тематичного різновиду, поширеного в європейській романтичній літературі після байронівського "Чайльд-Гарольда". Але справа в тім, що сам "сюжет мандрів" у поемі Гейне значної ролі не відіграє. Власне, це лише нитка, на яку нанизуються різномірні епізоди й пасажи. Зображально-нарративна сторона в цій поемі теж дуже ослаблена, в ній, як і в "Атта Тролі", домінує суб'єктивно-публіцистичний зміст, реакції автора на реальності й події тогочасного німецького життя, ті ж "відгуки на сучасні відносини". Як писав її творець у листі до видавця Кампе, поема "в дуже нешанобливій і особистій формі виражає бродіння нашої німецької сучасності. Поема політична й романтична..."

Найхарактернішою особливістю цієї поеми є поєднання нищівної сатири й високого позитивного пафосу. Під час її написання Гейне, як ніколи, був охоплений очікуванням близької революції, котра мала, як він сподівався, докорінно змінити Німеччину, покінчити з пережитками феодального середньовіччя, привиди якого постійно переслідують його на німецькій землі. Ось це очікування близької очищувальної бурі, з одного боку, загострювало в поемі сатиричну критику, надавало їй розмаху й упевненості, з іншого — окрилювало у ствердженні позитивних ідеалів і цінностей. Цей високий тон у розгортанні двох головних взаємопов'язаних мотивів поеми задається вже в першій пісні, де поет, перетнувши німецький кордон, слухає пісню дівчини-жебракки про земні страждання й потойбічну винагороду, породжену віками рабства, і пропонує на противагу їй "чудову пісню — пісню нову":



Чудову пісню — пісню нову,  
О друзі, я буду співати!  
Ми хочемо царство небесне тут,  
На цій землі, збудувати.

Ми шастя хочемо на землі,  
Уже нам годі муки;  
Хай пузо ледаче не стравить того,  
Що створять трудяші руки.

Переклад Л. Первомайського

Слід зауважити, що ця “чудова пісня — пісня нова” є не чим іншим, як перекладеним на вірші “новим євангелієм” сенсімоністів. Малюючи утопічну картину щасливого майбутнього, Гейне користується сенсімоністською лексикою: “царство небесне на землі”, “ледаче пузо” (панівні класи), “трудящі руки” (робітники) тощо, а загалом названа картина вимальовується в лініях і барвах його “нового сенсуалізму”.

Але поема “Німеччина” — це, передусім, сатира широкого проблемно-тематичного діапазону. В ній Гейне викриває реакційні монархічні режими німецьких держав і передусім Пруссії (“треба перш за все вирвати кігті у Пруссії”, — говорилося у варіанті передмови до поеми), застарілі, обтяжені феодалними пережитками німецькі порядки, архаїчні установи, неподолане серед німецької інтелігенції замилювання середньовіччям, вузький націоналізм і тавтономанство, виховувані в народі століттями підневільного життя сервілізм і віроповідданство, його наївну віру в добрих і справедливих монархів. За всім цим стоїть прагнення поета пробудити політичну самосвідомість німецького народу, який має стати силою, що сама вирішує свою долю.

Поема “Німеччина” теж є оригінальним художнім явищем із своєю структурою. Сам поет визначив її як “поему політичну й романтичну”, в ній він мобілізував для вираження складного й масштабного змісту весь арсенал романтичної поетики — міфи, пророцтва, легенди, символи, алегорії, параболи, сни, видіння тощо. Вони органічні для поеми, за їх допомогою досягається повна свобода поетичного вислову, вільний політ творчої фантазії, вихід на обшири думки й історії, невимушене охоплення різних сфер життя, що було б немислимо, якби автор зосереджувався на реалістичному сюжеті мандрівки й сумлінно описував усе побачене й пережите.

**Останній період творчості. “Романсеро”.** Вдруге глибокі зміни у творчості Гейне настільки значні, що можна говорити про перелом у ній, відбулися наприкінці 40-х — початку 50-х років. Передусім, вони були викликані

тяжкою хворобою поета (паралічем верхньої частини тіла), що вразила його влітку 1845 р. (її симптоми проявлялися й раніше), а через три роки була вражена й нижня частина. У 1848 р. прокотилася чутка про смерть Гейне, насправді ж він зліг, за його висловом, у “матрацну могилу”, в якій провів вісім років повільної агонії. Та, терплячи тяжкі муки, паралізований і майже зовсім сліпий, він продовжував творити. Ці муки загострювалися драматичним поворотом історії, невдачею німецької революції 1848 р., на яку Гейне покладав великі надії, торжеством ненависних йому політичних сил. “Новини, що приходять з моєї батьківщини, поглиблюють мої страждання”, — писав він у листі влітку 1848 р.

На цьому етапі Гейне повністю повертається до поезії, яка була його справжнім покликанням. Але це не було повернення до традицій “Книги пісень” — його поезія на цьому етапі набуває іншого, глибоко драматичного змісту, іншої, переважно трагічної, тональності. Цей період творчості Гейне представлений, передусім, збіркою “Романсеро” (1851), яка є його третьою, після “Книги пісень” і “Нових поезій”, етапною поетичною збіркою. “Третій стовп моєї слави, — писав Гейне, — можливо, теж буде із гарного мармуру і навіть ще з кращого мармуру”. Щодо назви збірки, то вона, за його ж словами, “з’явилася тому, що тон романсу домінує у віршах, які тут зібрані”. Але тут маються на увазі не вокальні п’єси, поширені в музичній культурі XIX ст., а іспанські романси, поезії ліро-епічного змісту середньовічного походження.

Збірка “Романсеро” складається з трьох частин, з “Історій”, “Ламентацій” і “Єврейських мелодій”. “Тон романсу” найбільше витримується у першій частині, в “Історіях”, де переважають сюжетні поезії, що тяжіють до епічної розповіді і нерідко нагадують віршовані новели чи навіть повісті (“Поле битви під Гастінгсом”, “Поет Фірдоусі”, “Відліпуцлі” та ін.). Поезії другого циклу, “ламентаций”, тяжіють до ліричного жанру, в них душевний стан поета, думки і настрої, які ним тоді володіли, знаходять безпосереднє втілення. “Єврейські мелодії” близькі до “Історій”, а вирізняються вони тим, що в них ідеться про долю єврейського народу та його духовну субстанцію; ця тема знову почала хвилювати Гейне під кінець його життя. В цілому ж домінує у збірці суб’єктивно-ліричний первісток, і її “сюжетні поезії” є, зрештою, не чим іншим, як опосередкованим, якоюсь мірою параболічним вираженням внутрішнього світу поета, його духовних і душевних станів. Водночас, у першій і якоюсь мірою в другій і третій частинах збірки він здійснює своєрідний поетичний огляд історії людства і в пісні валькірій підбиває невтішний підсумок цього огляду: “Не врятовує героя // Ні шолом, ні чесна зброя. // Ось лежить він на землі, // А мерзотник у сідлі”.

Французський критик Легра влучно назвав збірку “Романсеро” “золотою книгою переможених”. Це визначення було прийняте й радянським літературознавством, але в ньому з’явилася тенденція звуження змісту цього мотиву, зведення його до переможених у суспільно-політичній борні, в революції 1848 р. У Гейне він незрівнянно ширший, можна навіть сказати — універсальний. В “Романсеро” йдеться про переможених долею, про всіх, хто потерпів у житті поразку з об’єктивних чи суб’єктивних причин, хто страждає і гине. Йдеться тут і про англосаксів, переможених у битві під Гастінгсом і поневолених норманами (“*Загинув у полі достойний муж, // Негідник звитягу святкує. // Мерзотники й ланці шматують наш край // І плач наш за волею — всує*”), і про танцівницю Помаре, яка в розквіті таланту й слави захворіла на сухоти й померла у злиднях, і про мавританського князя Боаділа, “хороброго воїна, переможеного лиш долею”, який навіки залишає Гранад, захоплену іспанцями, і про двох польських шляхтичів, колишніх повстанців, зломлених і переможених злигоднями еміграції, і про англійського короля Карла I, який з волі поета співає дитині вугляра, своєму майбутньому катові, коліскову пісню, сповнену покори невблаганній долі.

В усіх цих “історіях” закладений і глибоко особистісний зміст, в них поет висловлював те, що найбільше його хвилювало в “матрацній могилі” і найбільше йому боліло. Створювалися ці поезії в незвичайних умовах, за зізнанням автора, “серед них є й такі, що я їх бурмотів як заклинання, щоб стишити свої болі”. І не тільки болі фізичні. Окремі мотиви “Романсеро” знайшли продовження в поезіях, написаних Гейне в останні роки життя.

**Гейне й українська література.** Давно помічено, що долі великих поетів в іншомовних літературах дуже не схожі між собою: одні з них проходять осторонь певних літератур, істотно їх не зачепивши, а пістет до них носить переважно умоглядний характер, бо створюється він не перекладачами, а критиками й літературознавцями. Для української літератури в минулому столітті такими поетами лишилися Шеллі й Кітс, Гюго й Леопарді. Інші поети викликають активний інтерес, їх багато перекладають, вони включаються в національний літературний процес і стають його складниками. Таким поетом для української літератури став і Генріх Гейне.

Його поезії почали перекладати українською мовою у 50-х роках минулого століття, а ще раніше, з 30-х років, він був відомий з російських перекладів. Та фундаторами справжнього засвоєння Гейне українською культурою стали Іван Франко і Леся Українка, які одночасно, у 1892 р., опублікували збірки перекладів його творів. Франко виявив посилений інтерес до політичної поезії Гейне, переклав поему “Німеччина”, а Леся Українка віддала перевагу його ліричній поезії, “Книзі пісень”, переклала також його поему

“Атта Троль”. Перекладали Гейне, окрім цього, Б. Грінченко, М. Вороний, Олександр Олесь, Б. Лепкий, С. Чарнецький та інші українські поети кінця XIX — початку XX ст. Слід згадати й про те, що поезія Гейне відгукнулася в творчості деяких українських митців слова, зокрема, в політичній поезії Франка та ліричній поезії Лесі Українки й Олександра Олесь.

Багато перекладали Гейне в радянській Україні. Це перекладання заохочувалося компартійним керівництвом, оскільки за Гейне склалася міцна репутація “поета німецької революційної демократії”. У 20-х роках особливу активність на цій ниві проявляв Д. Загул, який на початку 30-х видав чотиритомник його “Вибраних творів” у своїх перекладах. До цієї справи прилучилося чимало українських поетів різних поколінь, окремі поезії й цілі цикли Гейне відтворювали М. Рильський, М. Бажан, А. Малишко, С. Голованівський, Д. Павличко та інші. Але особлива заслуга тут належить Л. Первомайському, який переклав поему “Німеччина”, багато поезій з різних збірок і цілі їх цикли. Без перебільшення можна сказати, що творчість Гейне давно й глибоко увійшла в українську літературу.



Літературна спадщина Гейне в Україні  
Літературна спадщина Гейне в Україні

ФРАНЦУЗЬКИЙ  
РОМАНТИЗМ







## Розділ 2

ФРАНЦУЗЬКИЙ  
РОМАНТИЗМ

Романтизм був універсальним художнім напрямом і в тому розумінні, що він охоплював літературу й мистецтво різних країн Європи та Америки.) Але це не означає, що існував якийсь наднаціональний і надрегіональний романтизм як більш-менш визначена структура, що порізному проявлялася в національних літературах. Скоріше маємо справу з романтизмами — німецьким і англійським, французьким і російським, українським та іншими, які розвивалися в різних умовах, відповідаючи на виклики життя, що дуже різнилися між собою, виходячи з різних культурних і художніх традицій. Звідси глибокі відмінності між ними як на змістовому рівні, так і в художніх системах. Водночас у них проявлялися, з різною мірою визначеності, спільні або близькі риси й тенденції і, зводячи їх до спільного знаменника, можна говорити про романтизм як типологічний феномен.

Повною мірою це стосується й французького романтизму, який був своєрідним утворенням у контексті європейського романтизму. Ця його **своєрідність обумовлювалася різними чинниками**, серед яких вкажемо найістотніші. Передусім, це **суспільно-історичний чинник**, те, що французький романтизм розвивався в країні, де відбулася велика буржуазна революція, де суспільно-політичне життя вирувало й відзначалося великою напруженістю, що проявилася в революціях 1830 і 1848 рр. Звідси більша втягненість французької романтичної літератури в суспільно-політичне життя й боротьбу, вищий рівень її заангажованості порівняно з німецькою чи англійською. Слід зазначити, що ця втягненість проявлялася в різних формах: як у формі прямої участі письменників у суспільно-політичному житті (Шатобріан, мадам де Сталь, Констан, Гюго, Жорж Санд), так і в гостроті реакцій на це життя, пристрасності його негаций (Віньї, Мюссе, Нерваль, Бодлер).

(Не менш важливо брати до уваги традиції національної культури й те культурно-історичне середовище, в якому формувався й розвивався французький романтизм. Як відомо, Франція є тією країною, в якій у XVII—XVIII ст. найповніше розвинувся й пустив найглибше коріння класицизм, і по всій Європі ще на початку XIX ст. його ототожнювали з французькою культурою, вбачаючи в ньому її модель. Та й в самій Франції впродовж усього XIX ст. не бракувало письменників, митців, есеїстів, які вважали класицизм за художню систему, іманентну національній культурі. Так само у Франції найповніше розвинулося Просвітництво в його суто раціоналістичному варіанті (Вольтер та його школа), яке в естетико-художній сфері дотримувалося класицистичних орієнтацій. Всім цим зумовлювалася, з одного боку, гострота боротьби французького романтизму з класицизмом, яка досягла апогею в 20-ті роки, а з іншого — набагато значніша пов'язаність з ним, у тому числі в поезиці й стилі.)

(Тому процес становлення романтизму у французькій літературі відбувався іншими шляхами і в інших формах, ніж у німецькій чи англійській літературах, з паузами й ретардаціями. Як зазначалося вище, у Франції другої половини XVIII ст. преромантизм теж набув значного розвитку, досить тут згадати руссоїзм та його фундаментальну роль у формуванні світоглядно-естетичних засад романтичного руху. Водночас у французькій літературі розвивався неокласицизм, причому на цьому етапі вони не протистояли один одному, а склали своєрідну художню систему, в якій поєднувалися неокласицистичні й преромантичні елементи, досить тут згадати творчість Андре Шенье.

Ця рівновага похитнулася під час Революції, яка відбувалася в античних шатах і з античними фразами на устах; відповідно в літературі починає задавати тон так званий революційний класицизм. У наступний період Консульства й Імперії (1799 — 1814) класицизм зберігає свої позиції і статус офіційно визнаного й підтримуваного мистецтва. Сам Наполеон, від волі й уподобань якого залежало тоді багато, був вихований на зразках класицизму й до романтизму ставився неприхильно.) До того ж, класицизм відповідав його державницько-політичним ідеалам як мистецтво, що характеризується духовною дисципліною і художньою впорядкованістю.

Отже, під час диктатури Наполеона романтизм опиняється у становищі мистецтва, певною мірою опозиційного існуючому режиму.) Причому ця опозиційність у письменників, яких традиційно вважають зачинателями французького романтизму, мала різну ідеологічну забарвленість: республікансько-прогресистську — у мадам де Сталь та Констан і консервативно-роялістську — у Шатобріана. Загалом же в той період класицизм пов'язувався у свідомості французів з Просвітництвом і революцією, тоді як романтизм асоціювався з феодально-середньовічним минулим. Поширений був також погляд на



▲ Т. Жеріко. “Наполеон на Аркольському мості”

романтизм як чужоземне мистецтво, запозичуване з Німеччини і несумісне з французькою культурою та її традиціями; цей погляд підтримувався Наполеоном, про що свідчить хоча б заборона, накладена ним на знамениту книгу мадам де Сталь “Про Німеччину”.

Словом, розвиток романтизму в період Консульства й Імперії гальмувався, і це теж відіграло свою роль у тому, що його становлення у французькій літературі затягується і завершується значно пізніше, ніж у сусідніх літературах, в період Реставрації (1814 — 1830), а розквіт відбувається у 20 — 30-х роках.

У зв'язку з цим виникає питання періодизації французького романтизму, заплутане в літератур-

ознавстві ХХ ст. Історики літератури, які зливають преромантизм з романтизмом, починають історію французького романтизму з середини ХVІІІ ст., від Руссо, і доводять її до середини ХІХ ст., до революції 1848 р. Наприклад, у тритомній “Історії романтизму в Франції” М. Суріо в першому її томі розглядається “Романтизм за старого режиму”, тобто до революції 1789 р., в другому томі — романтизм у періоди Імперії та Реставрації, у третьому — періоду Липневої монархії (1830 — 1848). Ті вчені, які слідом за П. Ван Тігемом відділяють преромантизм від романтизму, історію останнього починають з межі століть, у них “епоха романтизму” — це час від 1799 до 1848 р. В радянському літературознавстві була канонізована періодизація, за якою “епоха романтизму” втискувалася в рамки 1799 — 1830 рр., а після 1830 р. за цією схемою починалася “епоха реалізму”.

Ця періодизація потребує серйозних коректив, щоб привести її у відповідність з реальним історико-літературним процесом. По-перше, необхідно належною мірою враховувати, що у французькій літературі періодів Консульства та Імперії відбувалося, власне, становлення романтизму, і творчість письменників, які вважаються його зачинателями (Шатобріан, мадам де Сталь, Констан, Сенанкур), здебільшого ще мала преромантичний характер. На цьому наголошують такі авторитетні вчені, як П. Ван Тігем, Р. Веллек, Б. Реїзов та ін. По-друге, епоху романтизму у французькій літературі не можна обмежувати 1830 р. вже тому, що справжній його розквіт у Франції розпочався лише у 20-х роках і тривав у наступні два десятиліття. Нагадаю, що Гюго переходить до романтизму у 1826 р., перша збірка Мюссе побачила світ у 1830 р., Жорж Санд публікує свій перший роман 1831 р., в цей же період приходить до романтизму Нерваль.

Художній системі французького романтизму притаманні істотні відмінності. До них відносимо те, що в ньому не була розвитку фольклорно-

народна течія. Це пояснюється більшою його відірваністю від народної культури. Натомість інтенсивно проявилася “байронічна течія”, яка була реакцією романтиків на “обмануті сподівання”, на “царство крамаря”, що встановилося в країні після великих революційних потрясінь. До істотних типологічних рис французької романтичної літератури слід віднести й активний розвиток соціально-утопічних тенденцій, особливо на пізньому етапі. Філософсько-ліричний струмінь притаманний творчості багатьох французьких романтиків, але він набував у них різного втілення, поєднуючись то з релігійно-містичним умонастроєм (Ламартін), то з песимістичним стоїцизмом (Віньї), то з філософським пантеїзмом (пізній Гюго “Споглядань” і “Легенди віків”) (Специфічно французьким утворенням (хоч до нього й можна знайти паралелі в інших літературах) є *піторескний* або *живописний романтизм*, який виник у другій половині 20-х і в подальшому еволюціонував до “парнаської школи” 50 — 70-х років. Помітним явищем був і “несамовитий романтизм”, генетично пов'язаний з “тотичним романом”; він мав також значного впливу Гофмана і набрав поширення у 20 — 30-х роках (Ш. Нодьє, Ж. Жанен та інші), проявившись і в творчості Гюго, Бальзака й навіть молодого Флобера).

Однією з найважливіших особливостей французької романтичної літератури був інтенсивний розвиток реалістичних тенденцій, які у 30 — 40-ві роки вилилися в реалістичний напрям у творчості Бальзака, Стендаля, Меріме. Однак не слід при цьому забувати, що в той час реалізм розвивався всередині романтичного руху і в тісному взаємозв'язку і взаємодії з ним. І у Бальзака, і у Стендаля — у кожного на свій лад — поєднувалися реалістичні й романтичні елементи, витворюючи цілісні й неповторні індивідуальні стилі. Ці письменники брали активну участь у романтичному русі і вважали себе романтиками, навіть “справжніми романтиками” — на противагу іншим романтичним течіям. Після виходу в світ трактату “Расін і Шекспір” Меріме писав його авторів, своєму другові:

”Сподіваюся, тепер не будуть більше називати романтиками панів Гюго, Ансло та їхню братію”. Але Меріме помилився: справжніми романтиками були все ж Гюго та його “братія”, вони ж з Стендалем торували шлях реалістичному напрямку.

Звичайно, романтизм і реалізм — різні літературні напрями, але не слід перетворювати їх у художні полярності, як це у нас раніше робилося, ігноруючи те, що їх зближувало й об'єднувало, особливо в першій половині ХІХ ст. Обидва у 20 — 30-х роках розумілися як учасники спільного художнього руху, представники “нового мистецтва”, котре називали романтизмом, протиставляючи його “старому мистецтву” — класицизму. Існували й фундаментальні естетико-художні принципи, які об'єднували їх у протистоянні класицизму та його запереченні. Так, класицизм зображував життя

під знаком вічності, як щось абсолютне й незмінне, за нормами класичної давності, нове мистецтво переносило акцент на його історичну мінливість і локальну своєрідність. Невипадково все більшого значення набувала для нього проблема “місцевого колориту”. Класицистична поетика сходила, зрештою, до зображення типів, типового з високим рівнем абстрагованості від життєвої конкретики, “нове мистецтво” в центр уваги ставить видове, індивідуальне, своєрідне. Доречно тут згадати концепцію в сучасній західній науці, за якою романтизм і реалізм у літературі першої половини XIX ст. складають синтетичну художню систему, що витісняла застарілу класицистичну, і цю систему, за пропозицією італійського вченого У. Боско, можна було б назвати “реалістичним романтизмом” чи “романтичним реалізмом”.

**Специфічними рисами позначена й жанрова система французької романтичної літератури та її еволюція.** Тут впадає у вічі, що романтизм найраніше проникає в прозові епічні жанри, які класицисти вважали маргінальними й не включали в жанровий канон. Цікаво, що молодий Гюго, сповідуючи класицизм у поезії, свої перші романи пише в романтичному дусі, під впливом “готичного роману”. Дещо пізніше романтизм поширюється в поезії, особливий успіх випадає на долю *баллади*, в якій тоді вбачали мов би емблематичний романтичний жанр фольклорно-середньовічного походження. Популярним був також жанр елегії, передусім завдяки Ламартіну, розквітає інтимна лірика, що не вкладається у традиційні жанрові форми. Юстаним оплотом класицизму залишається у Франції театр, і до його штурму романтики вдаються вже наприкінці 20-х років. Щоб заволодіти театральною сценою, необхідно було створити романтичну драматургію, провідним жанром якої стає вже не трагедія, а драма (в жанровому значенні слова) на історичні чи умовно-історичні сюжети. У період Реставрації посилено розвивається у французькій літературі історичний роман, пов’язаний з розквітом романтичної історіографії, його яскравий спалах припадає на другу половину 20-х років.

## 2.1. Період Консульства і Першої імперії

Це був період становлення французького романтизму, коли він ще не став домінуючим художнім напрямом. Кількісно у французькій літературі цього періоду переважав класицизм, котрий користувався офіційною підтримкою і мав такі опори, як академія і театр. Залишалася в силі й просвітницька традиція, що виразно проявлялося як у світоглядно-естетичній сфері, так і в тогочасній художній практиці. Творчість письменників, яких справедливо вважають зачинателями романтизму у Франції, в тому числі Шатобріана і мадам де Сталь, в основному ще носила преромантичний характер. Але

романтизм був напрямом, якому належало найближче майбутнє і в французькій літературі. І, як виявилось, її найвищі цінності були в той час створені письменниками, пов’язаними з романтизмом.

### 2.1.1. Ж. де Сталь

(1766 — 1817)

Для Жермени де Сталь характерний особливо тісний зв’язок із просвітницькою традицією. Можна сказати, що вона, донька швейцарського банкіра Ж. Неккера, який був перед революцією міністром фінансів Луї XVI, виїшла з глибин французької просвітницької культури і все життя не поривала зв’язків з нею. В салоні її матері збиралися кращі уми французької столиці, і ще в юні роки вона спілкувалася з Дідро, Д’Аламбером, Бюффоном, Грімом та іншими просвітителями. Згодом, вже будучи дружиною барона де Сталья, шведського посла в Парижі, вона створила власний салон, де збиралася інтелектуальна еліта, яка дотримувалася ліберальних ідей, що йдуть від просвітницької ідеології.

Творчість мадам де Сталь близька до Просвітництва не тільки за ідейними тенденціями, а й за її типологією і складом. Як і в багатьох французьких просвітителів, зокрема Вольтера, Дідро й Руссо, художні твори складають тільки певну її частину. До “золотого фонду” французької і європейської літератури входять лише два її романи, “Дельфіна” (1802) і “Корінна” (1807). В молодості вона написала кілька повістей і драму “Джен Грей”, в 10-х роках — ще дві трагедії, проте всі ці твори помітними літературними явищами не стали. В її літературній спадщині теж переважають трактати, нариси, есе на теми суспільно-політичні, філософські, моральні, естетичні тощо. Деякі з них, як трактат “Про літературу в її зв’язках з суспільними установами” (1800) чи книга “Про Німеччину” (1810), мають пряме відношення до літератури і свого часу мали значний вплив на її розвиток.

З ентузіазмом зустріла мадам де Сталь революцію 1789 р., однак через її радикалізацію вона дедалі більше від неї відходила, а якобінську диктатуру сприйняла як загибель революційних ідеалів свободи й справедливості. Однак вона ніколи не заперечувала величезного історичного значення французької революції як глибинного перевороту в розвитку суспільства. Незмінно залишалася вона прибічницею республіканського ладу, що ставило її в опозицію як до королівського уряду, так і до якобінської диктатури, а згодом перетворило на непримиренного ворога наполеонівського деспотизму, боротьбу з яким вона не припиняла до падіння імперії. Ця “дуель мадам де Сталь з Наполеоном”, що тривала півтора десятиліття, прославила її не



менше, ніж творчість, та й творчість її значною частиною з цієї “дуеллю” пов’язана. Як пише Ж. Десбаш, сучасна французька дослідниця, Коппе, замок батька письменниці у Швейцарії, де вона періодично ховалася від гніву Наполеона, став, як раніше Ферне, маєток Вольтера, “центром інтелектуального життя цілого покоління” і “генеральним штабом тих, хто наважувався кинути виклик Наполеону”.

Однак з часом Коппе і навіть Австрія перестали бути надійним притулком для мадам де Сталь, і вона в 1812 р. довгим шляхом, через Україну, Росію й Швецію, виїжджає до Англії. На батьківщину вона повернулася 1816 р., де через рік померла внаслідок нещасливого випадку (крововиливу в мозок, викликаного падінням на східцях).

Жермена де Сталь рано досягла духовної зрілості, вже в п’ятнадцятилітньому віці вона написала “Роздуми про скасування Нантського едикту”, а в двадцять два роки опублікувала “Роздуми про творчість і характер Ж.-Ж. Руссо”, що відзначаються самостійністю суджень. У 1796 р. з’явився її великий трактат “Про вплив пристрастей на щастя людей і народів”, де вона розвиває свої улюблені думки про пристрасті, які, з одного боку, можуть бути згубними як для індивідуумів, так і для цілих народів, з іншого — без них неможливі високі помисли й діяння, неможливий ентузіазм, яким надихаються у своїх звершеннях як особистості, так і народи. Особливе місце й роль серед пристрастей вона відвела коханню. У трактаті порушується також питання про щастя, і свої міркування на цю тему письменниця завершує висновком, що воно полягає “в надії без страху, в активності без суєти, в любові без непостійності”.

На порозі XIX ст. мадам де Сталь завершує *трактат “Про літературу в її зв’язках з суспільними установами”*, який став важливою віхою на шляху розвитку французької естетичної і літературно-теоретичної думки. Спираючись на ідейну спадщину Просвітництва, вона прагнула простежити, як умови життя народів і передусім існуючі суспільні установи, соціально-політичний лад впливають на розвиток літератури, її зміст і характер. Поставивши своїм завданням показати обумовленість літературних структур структурами суспільства, мадам де Сталь заклала в своєму трактаті основи соціології літератури, яка набула розвитку вже з другої половини XIX ст.

Поділяючи просвітницьку віру в прогрес, мадам де Сталь послідовно проводить у трактаті ідею поступального розвитку літератури, прагнучи довести, що в міру вдосконалення суспільних установ має вдосконалюватися й література. Слід сказати, ця пряmlinійна настанова часто приводить її до суперечностей з історією літератури, до натяжок і голосливих декларацій, за якими не стоїть реальний зміст; наприклад, в ім’я ідеї прогресу їй доводиться в античному світі римську літературу ставити вище давньогрецької. Але в загальнотеоретичному плані це був принциповий відхід від

класицистичної доктрини, яка засновувалася на постулаті абсолютної цінності класичного естетичного ідеалу, і передумовою “узаконення” інших типів і систем художнього мислення й творчості, передусім романтичного.

Значне місце у трактаті мадам де Сталь посіла порівняльна характеристика “південної” і “північної” літератур, тобто літератури, пов’язаної з антично-класичною традицією, з притаманним їй відчуттям та розумінням форми, і літератури, що йде від середньовіччя й фольклору кельтських та германських народів, за якою у той час закріплювалося найменування романтичної. Мадам де Сталь високо оцінює “північну поезію”, її оригінальність і своєрідні чари, розвиває у трактаті й інші ідеї, характерні для преромантизму. Водночас вона далека від того, щоб порвати з класичною традицією, навпаки, авторка вважає її іманентною французькій культурі й французькому “смаку”. Специфічна компромісність її естетико-літературної позиції наочно розкривається у ставленні до Расіна і Шекспіра, які у Франції через певний час стануть уособленнями діаметрально протилежних художніх систем, класицизму й романтизму. При цьому Расін піддаватиметься рішучому запереченню, а Шекспір стане прапором нового, романтичного мистецтва. Для де Сталь Расін залишиться вищим втіленням французького смаку, неперевершеним майстром жанру трагедії, яка під його пером досягла можливої досконалості. Щодо Шекспіра, то він в її очах великий передусім змістом своїх трагедій, глибоким знанням людських пристрастей і характерів, але йому бракує довершеності форми.

Від трактату “Про літературу...” доцільно зразу перейти до *книги “Про Німеччину”*, яка є другим із творів де Сталь, що відіграли особливо значну роль у становленні французького романтизму. Ця книга була прямим наслідком того, що її авторка, гнана переслідуваннями Наполеона, не раз відвідувала Німеччину, де знайомилася з письменниками й філософами (Гете, Шиллером, братами Шлегелями, Фіхте та ін.) й активно займалася вивченням німецької духовної культури. Велику допомогу надавав їй у цьому А. Шлегель, з яким вона тривалий час, з 1804 по 1808 р., постійно спілкувалася (за рекомендацією Гете він був запрошений виховувати її дітей). Власне, старший Шлегель був її гідом у світі німецької культури.

Хоча Франція і Німеччина — сусідні країни, у той час французи мали поверхові й туманні уявлення про духовну культуру їхнього східного сусіда. Окрім нерозвиненості в той час комунікацій у сфері культури, тут відіграла роль і така обставина, як гегемонія французької культури в Європі XVII — XVIII ст., яка породжувала зверхнє ставлення до культур інших народів та інертність в їх освоєнні. Книга де Сталь “Про Німеччину” була першим сильним ударом по цій французькій культурній автаркії, який поклав початок її руйнуванню в епоху романтизму. Причому це були свідомі й цілеспрямовані

дії письменниці, яка надавала важливого значення культурному взаємозближенню народів у їхньому русі шляхом прогресу. “Народи повинні допомагати один одному в путі, — пише вона в книзі “Про Німеччину”, — і жоден не повинен відмовлятися від досягнень, які він може отримати від інших народів”.

Для Франції принципово важливим було те, що книга мадам де Сталь знайомила з розвинутою романтичною культурою Німеччини. Щоправда, розуміння німецького романтизму її авторкою було далеке від адекватності, в його сприйнятті й трактуванні де Сталь виходила з кола своїх соціально-моральних та естетичних ідей і завдань. Ще у трактаті “Про літературу...” вона висловила думку, що необхідною умовою успішного розвитку літератури є політична свобода. Ця гостра ідея, спрямована проти режиму Наполеона, знайшла розвиток і обґрунтування у книзі “Про Німеччину”. Розглядаючи цей твір, необхідно належно мірою враховувати, що в німецькій літературі й філософії письменниці хотілося знайти підтвердження своїм уявленням про те, якою має бути справжня література, справжня духовна культура. Для цього їй доводилося абстрагуватися від реальних суспільно-політичних умов феодально роздробленої Німеччини й від певних ідеологічних моментів німецької філософії і літератури. Порівняно з “новітнім режимом” наполеонівської Франції, де література була поставлена під поліцейський контроль, Німеччина справила на мадам де Сталь враження країни, де існує духовна свобода. З цього вона виводить кращі якості й риси німецької літератури й усієї духовної культури.

Водночас, хоч і в певному діапазоні й під певним кутом зору, книга мадам де Сталь відкривала французам німецьку романтичну літературу й філософію. Особливо важливий у цьому плані її одинадцятий розділ “Про класичну й романтичну поезію”, який згодом увійшов до теоретичного арсеналу французьких романтиків. Вперше у Франції вона вводить поняття “романтизм” і “романтичний”, протиставляючи їм поняття “класицизм” і “класичний”. У їх трактуванні вона йде за німцями, передусім за А. Шлегелем, який розробив це питання в “Лекціях про драматичне мистецтво й літературу”. Мадам де Сталь теж виводить романтизм із середньовіччя, головними формотворчими чинниками романтичного світосприйняття і творчості теж вважає християнство, рицарську літературу й фольклор новоевропейських народів. Оскільки вони складають живу основу художньої культури цих народів, це робить романтизм живим мистецтвом, здатним розвиватися й удосконалюватися. “Тільки романтична література, — твердить де Сталь, — здатна ще удосконалюватися, бо її коріння в нашому власному ґрунті, і одна вона може прорости й оживати; вона відповідає нашій вірі; нагадує про нашу історію; за походженням вона є давньою, але не античною”.

Романтизм мадам де Сталь розуміє широко, залучаючи до нього все новоевропейське мистецтво, що протистояло класичній чи, скоріше, класицистичній традиції. Як романтиків вона трактувала Гете й Шиллера, що ввійде в норму французької романтичної критики й літератури. У трактуванні романтичної літератури вона виділяє такі її якості й риси, як активність суб’єктивно-особистісного первістка, зверненість не стільки до розуму, скільки до душі й серця, тобто її емоційну наснаженість, природність зображення й безпосередність переживання, здатність передавати національний дух і колорит.

Книга “Про Німеччину” була написана вже після того, як в авторки з’явилися головні художні твори, романи “Дельфіна” й “Корінна”. Звідси враження, що в освоєнні романтизму естетико-літературна думка письменниці випереджала її художню практику, тісно пов’язану з просвітницькою і неокласицистичною традицією. Особливо це стосується її першого роману. В додатку “Кілька слів про моральну мету “Дельфіни” письменниця виражає суто просвітницьке утилітарно-моралізаторське розуміння завдань і функцій літературного твору: він має передусім слугувати “очищенню звичаїв”, підвищенню морального рівня суспільства шляхом змалювання зразків, гідних наслідування, і засудження того, що збиває з шляху чесноти. “У Річардсона спитали, — пише де Сталь, — чому він прирік Кларису на такі жахливі нещастя. Тому, відповів він, що я не міг пробачити їй втечу з батьківського дому. Я б теж могла сказати з усією щирістю, що не пробачила Дельфіні її кохання до одруженого чоловіка, хоч це почуття й залишилося цнотливим”. Водночас письменниця захищає право людини, тим більше жінки, на самобутність, на несхожість зі стереотипами середовища, і цінує ці риси у своїй героїні. Загалом зміст та емоційний пафос твору далеко відходять від наведених моралізаторських настанов.

Не тільки за своїм змістом, а й формою роман “Дельфіна” пов’язаний з літературою сентименталізму. Написаний він, як і “Клариса” Річардсона й “Нова Елоїза” Руссо, в епістолярній формі, тобто у формі листів, якими обмінюються його герої, насамперед Дельфіна і її коханий Леонс. Та й у сприйнятті сучасників і наступних поколінь роман закріпився в одному ряду з названими романами Річардсона й Руссо, тобто творами літератури сентименталізму.

Дія роману відбувається під час французької революції, що бачимо з датування листів: перший датований 12 квітня 1790 р., а останні — вереснем 1792 р.; заключний розділ дається як розповідь від автора на основі зібраних відомостей про долю головних героїв. Але революція безпосередньо в романі не відображена, вона лише обговорюється в деяких листах, і тут відчувається втома й розчарування письменниці, той її стан, те ставлення до революції, які були властиві їй у час написання твору, у 1800 — 1802 рр. В одному

з варіантів заключного розділу роману Дельфіна і Леонс гинуть у вирі революції (як ледве не загинула сама де Сталь у сумнозвісній “версеневі дні” 1792 р.).

В романі “Дельфіна” переважає морально-психологічний зміст, такого ж характеру і конфлікт, покладений в його основу. Головні герої Дельфіна й Леонс палко кохають одне одного, але їхні почуття постійно наштовхуються на перепони, які вони не можуть подолати: на високе поняття аристократичної честі у Леонса, одруженого стараннями матері на кузині Матильді, і на моральне сумління Дельфіни, яке не дозволяє будувати щастя на стражданні іншої і змушує її піти в монастир. Але між закоханими є й істотні відмінності: Леонс перебуває в злагоді із середовищем і бездумно скоряється його вимогам та умовностям, тоді як Дельфіна не може з ними примиритися й протестує проти них. Однак не слід перебільшувати й перетворювати її в романтичну героїню-бунтарку, як це раніше у нас практикувалося. Протестуючи проти середовища й моральних законів, несправедливих до жінки, Дельфіна залишається далекою від того, щоб піддати їх дійсно романтичному, тобто тотальному запереченню, та й автор не наділяє її тією духовною висотою і силою, які уможливають таке заперечення. За всього її розуму й вільнолюбства, Дельфіна залишається звичайною жінкою.

Якщо роман “Дельфіна” тяжіє до сентименталістської традиції, то роман “Корінна”, що з’явився через п’ять років, має виразно преромантичний характер. За цей час відбулися значні зрушення у світогляді й естетиці письменниці, вона побувала в Німеччині й почала вивчати німецьку літературу, здійснила подорож по Італії, яка й надихнула її на другий роман. Певними рисами його героїня близька до Дельфіни (коріння цієї близькості — в самій де Сталь, яка втілювала себе в обох героїнях), але є між ними й істотні відмінності: деякі риси, які лише намітилися в Дельфіні, в образі Корінни знайшли повне, можна навіть сказати, патетичне вираження.

Корінна — це вже незвичайна, виняткова особистість, природа щедро дарувала їй “всі таланти”, передусім талант геніальної поетеси, в ній поєдналися сильний інтелект і палкі пристрасті, які її спалюють. Її кохання до Освальда Невілла, англійського аристократа, позначене фатальністю, що теж її зближує з романтичними героїнями. Ще важливіше в цьому плані вказати, що образ Корінни (чого не спостерігалось в образі Дельфіни) має тенденцію до переростання в символ — символ поезії, краси і, найперше, її вітчизни Італії. Невипадково роман має подвійну назву (“Корінна, або Італія”), в ньому два центральні образи — Корінни й Італії, образи зближені, взаємопроникні. Як писав Констан у нарисі про мадам де Сталь, “Італія відображена в Корінні, Корінна — дочка цього неба, цього клімату, цієї природи”. Та насамперед у цьому образі письменниці прагнула втілити дух Італії та її культури, національний характер і темперамент. Цим своїм романом

мадам де Сталь започаткувала культ Італії у французькій літературі доби романтизму, який буде підхоплений і продовжений Жорж Санд і Гюго, Стендалем, Мюссе та іншими романтиками.

Лорд Невілл, коханий Корінни, теж уособлює дух і характер своєї батьківщини, Англії, котра трактується в романі як контраст Італії. Співвітчизник Оссіана наділяється меланхолією, яка його гнітить і від якої його рятують Корінна та Італія. Натомість Невілла притаманні й інші риси своєї батьківщини — “здоровий глузд” та практицизм, і, повернувшись на батьківщину, він зраджує Корінну й одружується з Люсіль, дівчиною зі свого кола й середовища. Та за це йому довелося поплатитися нещасливим особистим життям і каяттям.

Певною мірою до художньої творчості мадам де Сталь належить книга “Десять років вигнання”, яка писалася в 1812 — 1813 рр., а опублікована була у 1821 р. В ній знайшла продовження й завершення згадувана “дуель мадам де Сталь з Наполеоном”, у другій її частині письменниця розповіла про подорож з Австрії до Швеції. Ця книга викликає у нас інтерес і тим, що в ній відбилися враження від подорожі де Сталь по Україні влітку 1812 р. Перетнувши австрійсько-російський кордон біля Бродів, вона через Волинь, Київ і Чернігівщину попрямувала до Москви; отже, значна частина України потрапила в її поле зору. Природа України враження на письменницю не справила, вона здалася їй надто рівнинною і монотонною. Вразив її Київ своєю мальовничістю і контрастністю: “Дерев’яні хатини на зразок сільських і серед них раптом піднімаються палаци й особливо храми, що їх зелені й золоті куполи якимось по-особливому чарують погляд”. Однією з перших серед письменників та митців Заходу мадам де Сталь звернула увагу на красу й мелодійність українських народних пісень, які вона почула під час мандрівки по Україні. Найбільший інтерес вона виявила до простого народу, до українських селян; їй у них сподобалося все, вона навіть знайшла, що й вигляд вони мають “елегантний і приємний”. Але передусім її привабили їхні моральні й душевні якості: людяність, безпосередність, релігійність, поєднання життєрадісності й меланхолії (це вона знаходила і в українських народних піснях), стоїчне ставлення до страждань і смерті.

На батьківщині мадам де Сталь мала репутацію письменниці, яка перетворила на своєрідну професію відкриття інших народів та розкриття їхньої душі. До цієї мети вона йшла різними шляхами, про що свідчать, з одного боку, книга “Про Німеччину”, а з іншого — роман “Корінна, або Італія”. Душу українського народу вона сподівалася пізнати через простий люд, вникнення в його світовідчуття. Панівна верства, дворяни у цьому плані їй не цікавили, вона вважала їх за людей, що перейняли європейську культуру й втратили національну самобутність.



## 2.1.2. Б. Констан

(1767 — 1830)

З-поміж письменників, що входили до групи мадам де Сталь або групи Коппе, виділяється **Бенжамен Констан де Ребек**, який теж є однією з ключових постатей у розвитку французької суспільно-політичної думки й літератури періоду Консульства та Імперії. Говорячи про групу Коппе, маємо на увазі не тільки й не стільки особисті зв'язки письменників, скільки їхню типологічну близькість, передусім щільний зв'язок із просвітницькою традицією. Втім, Констан і Ж. де Сталь були не тільки однодумцями, між ними існували й найтісніші особисті зв'язки, тривалий час, з 1796 по 1811 р., вони перебували у громадянському шлюбі.

У діяльності Констана центр ваги ще більше, ніж у мадам де Сталь, зміщений у сферу суспільно-політичної думки й ідеології. Він теж був переконаним республіканцем, що привело його до опозиції режиму імперії, проти якого він виступав не менш послідовно і теж зазнав переслідувань. У його творчому доробку переважають трактати, есе, статті на суспільно-політичні й морально-політичні теми; серед цих його творів найвідомішими є трактати “Про дух завоювань та узурпації в їх зв'язках з європейською цивілізацією” (1814) та “Принципи політики” (1815). Безперечно, Констан належить до найвидатніших представників ідеології лібералізму у Франції початку ХІХ ст., коли вона інтенсивно формувалася, спираючись на ідеї Просвітництва. Його самохарактеристика звучить як вираження символу віри лібералізму: “Сорок років я захищав один і той же принцип, принцип свободи в усьому — в релігії, в філософії, літературі, індустрії, політиці. Під свободою я розумів торжество індивідуальності як над авторитарністю, яка б хотіла правити за допомогою деспотизму, так і над масами, які заявляють про право підкорити меншість більшості”.

Літературно-художня творчість посідає в доробку Констана порівняно скромне місце, але об'єктивно вона стала значним і продуктивним явищем у розвитку тогочасної французької літератури. Складається вона, власне, з перекладу драматичної трилогії Шиллера “Валленштейн”, який є скоріше твором за мотивами шиллерівської трилогії (1808), і роману “Адольф” (1806) — важливої віхи на шляху розвитку психологічного роману.

Робота Констана над перекладом “Валленштейна” Шиллера яскраво показує, як важко відбувався у Франції, надто у драматургії й театрі, перехід від класицизму до романтизму. Констан поділяв невдоволення станом французької драматургії, її провідного жанру — історичної трагедії з її однолінійністю образів, її тирадами й алюзіями, на які переноситься смисловий центр твору. Він хотів збагатити французький театр здобутками німецького

й англійського театрів і реформувати його. В них знаходив природніше й правдивіше змалювання життя, зображення характерів у їхній повноті, в поєднанні людських чеснот і слабкостей. Але при цьому він не замажувався на класицистичну основу французького театру: класицистичну художню систему вважав такою, що відповідає французькій ментальності й культурі. Він прагнув лише до “покращення французького театру”, але виявилось, що зробити це зовсім не просто, що його система активно виштовхує чужорідні елементи. Робота над перекладом звелася до нескінченних “узгоджень” та “доробок”, так що зрештою від шиллерівського “Валленштейна” в ньому майже нічого не залишилося. Такими скромними виявилися наслідки цієї першої, преромантичної спроби реформування французького театру.

Значно вільніше почувався Констан, пишучи роман “Адольф”, тобто виступаючи в неканонізованому жанрі, що допускав свободу самовираження. Власне, це був перший психологічний роман у літературі ХІХ ст., який, не будучи за своїм стилем романтичним твором, йшов однак у річищі найважливіших завдань і прагнень романтичної літератури. А саме — у відкритті “внутрішньої”, “суб'єктивної людини”, в розкритті глибини й складності її внутрішнього життя. За своїм змістом і структурою роман Констана відповідає відомому визначенню Гегеля, за яким “дійсним змістом романтичного служить абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою — духовна суб'єктивність, яка осягає свою самостійність і свободу”.

Сюжет роману Констана відзначається крайньою зовнішньою простотою і водночас великою внутрішньою складністю. Це історія кохання Адольфа й Елеонори від його зародження до драматичної розв'язки, смерті героїні. Але точніше було б сказати, що дійсний сюжет твору складає блукання головного героя в лабіринті своєї душі. Написаний роман у “суб'єктивній формі”, це “рукопис, знайдений у паперах невідомого”, як гласить його підзаголовок, проте це не стільки лірична сповідь, характерна для романтичної прози, скільки нещадний самоаналіз, здійснюваний досить-таки раціоналістично.

Як і романтичним героям, Адольфові властива презирлива відчуженість від суспільства, зосередженість на собі, егоцентризм і егоїзм. Ріднить його з ними й “сум'яття почуттів”, внутрішня роздвоєність, постійні переходи з одного емоційного стану в інший. Але у Констана герой не ставиться на романтичні котурни, його душевні стани не оповиваються серпанком загадковості, вчинки не наділяються рисами фатальності, — вони піддаються тверезому й прискіпливому аналізу, який розкриває також їхню прозаїчну вмотивованість. Адольф бажає віддатися почуттям, які “піднімають душу над буденним”, але перевірку таким почуттям він не витримує. І головна причина — в ньому самому, в його роздвоєності: він не здатен ні віддатися беззастережно любові до Елеонори й зневажити практичними інтересами, кар'єрою, ні

рішуче порвати з нею заради цих інтересів. Пояснення всьому цьому автор, зрештою, схильний шукати — і це теж пов'язує його з просвітницькою традицією — в людській природі, в тому, що людина взагалі позбавлена внутрішньої цілісності й “майже ніколи не буває ні цілком щирою, ні цілком облудною”.

### 2.1.3. Ф. Р. де Шатобріан

(1768 — 1848)

Значну роль у становленні й розвитку французького романтизму відіграв Франсуа Рене де Шатобріан, який виступив водночас із Ж. де Сталь та її групою. Але його ідейно-художні шукання розвивалися в іншому напрямі, і йому судилося стати зачинателем інших течій і тенденцій у французькій романтичній літературі. Якщо для згаданої групи був характерний тісний зв'язок з Просвітництвом, еволюція його дискурсів і структур та їх трансформація, то творчість Шатобріана була, передусім, реакцією на Просвітництво й розривом з ним. Її пафос полягав, зрештою, в реабілітації та апології “допросвітницьких” цінностей, насамперед християнства та духовної культури, на ньому заснованої.

Постать Шатобріана не слід спрощувати й перетворювати його на зачинателя “реакційного романтизму” у французькій літературі — на протигагу зачинательниці “прогресивного романтизму” мадам де Сталь, як це робилося в радянському літературознавстві. Подібні дефініції, засновані на політико-ідеологічних критеріях, є чимось зовнішнім до художнього процесу й науково безплідним. Та й з цього погляду Шатобріан є постаттю неоднозначною, він прожив довге життя і пережив немало світоглядних метаморфоз.

Безперечно, магістральний розвиток його творчості пролягав в означеному напрямі, але не варто на цій підставі кваліфікувати його як реакціонера. І ним, і всім романтизмом здійснювалося те, що можна назвати “запереченням заперечення”. Адже Просвітництвом було заперечено й відкинуто немало духовних та художніх цінностей, пов'язаних із середньовічною та християнською культурою, і їх реабілітація та поновлення романтиками (у Франції передусім Шатобріаном та його школою) було необхідним і плідним для повноти розвитку духовної культури, в тому числі й літератури.

Звертаючись до Шатобріана, варто належною мірою брати до уваги ставлення до нього на батьківщині, яке є разючим контрастом тому, що панувало в колишньому СРСР. У Франції традиційно вбачають у ньому одну з центральних постатей літератури епохи романтизму, великого письменника-класика. Генерал де Голь навіть заявляв, що Шатобріан є таким же уособленням французької літератури, як Данте — італійської, Шекспір — англійської чи Гете — німецької.

Народився Шатобріан 1768 р. у Бретані на заході Франції в аристократичній родині. В молодості великий вплив мав на нього Руссо, крізь призму руссоїзму дивився він тоді як на природу, так і на суспільство. Початок літературної творчості Шатобріана відноситься до кінця 80-х років, коли була написана віршована ідилія “Сільське кохання” і зроблені начерки роману “Начези”. Начези — це назва індіанського племені в Північній Америці. Роман мав зобразити “природну людину”, що живе в гармонії зі світом і не знає зла цивілізації. Згодом Шатобріан розповів у передмові до першого видання повісті “Атала”: “Я був ще зовсім молодим, коли задумав написати епопею про людину природи або зобразити звичай дикунів... Я накидав дещо з цього твору, але скоро помітив, що моїм описам бракує правдивості і що мені, щоб створити правдиві образи, необхідно, за прикладом Гомера, відвідати країну, яку я хотів зобразити”.



▲ Франсуа Рене де Шатобріан.  
Портрет Жіроде

Такою була принаймні одна із спонук подорожі до Північної Америки, в яку Шатобріан відбув у 1790 р. Мандри первісними лісами і преріями Америки (тоді європейцями була обжита лише порівняно неширока смуга вздовж атлантичного побережжя), зустрічі з індіанцями залишили глибокий слід у пам'яті письменника і тривалий час жили його творчість. Ці враження, зокрема, формували притаманне Шатобріану нове відчуття природи і його пейзажний живопис, які вразили сучасників своєю незвичайністю. В Америці він писав “Начезів”, а завершив цей великообсяговий рукопис уже під час еміграції в Лондоні. До нього входили також повісті “Атала” й “Рене”, але в їх першому варіанті, дуже відмінному від остаточного. Розпочатий як роман, цей твір був перероблений в епопею, що віддалено нагадує якусь “індіанську “Іліаду”, а загалом він залишився непомірним за розміром і аморфним рукописом, з якого автор багато брав для наступних творів, зокрема для “Есе про революцію” і “Тенія християнства”.

На батьківщину Шатобріан повернувся у 1792 р., коли Французька революція наближалася до кульмінації. Він застав свою родину у стані бідуня — на неї вже поширився гнів “революційного народу”. Без ентузіазму приєднався Шатобріан до роялістської армії принца Конде, яка виступила проти республіки, а після невдачі цього виступу емігрував у 1793 р. до Англії, де провів сім років.

В еміграції Шатобріан написав “Есе про революцію” (1797), оцінюване в радянських підручниках як “контрреволюційний трактат”, ледь не як політична програма контрреволюційного дворянства. Насправді ж це есе, ці роздуми у вільній, підкреслено суб'єктивній формі, написані Шатобріаном ще



▲ Ілюстрація до твору Шатобріана

у “вільнодумний період”, дуже далекі від подібних інтенцій. Від партії контрреволюції він відмежовується, характеризуючи себе як прибічника “релігії свободи”, котрі однаково зле почуваються за будь-якого політичного режиму. Революцію, що відбувалася на його очах, він схильний осмислювати як відплату феодально-абсолютистському суспільству за його тяжкі гріхи й кричущі пороки. Критика цього суспільства, монархії і церкви, витримана переважно в руссоїстському дусі, посідає значне місце у творі. Водночас він іронізує над просвітниками, які кликали до руйнування старого ладу, але, як виявилось, нічого надійного взамін вони не змогли запропонувати. Деякі з цих “знаменитих філософів”, саркастично зауважує Шатобріан, вважали, що “під владою каналій із Сент-Антуанського передмістя можна бути щасливішим, ніж під владою версальських чиновників”.

Репрезентуючи себе як адепта “релігії свободи”, Шатобріан, однак, вважає політичну свободу чимось цілком ілюзорним. Єдина дійсна і в принципі досяжна свобода — це свобода духу й сумління, несумісна з будь-яким політичним режимом. Тут Шатобріан розвиває ідею, яка знайде жвавий відгук у романтиків. За Шатобріаном, доля носіїв такої свободи, дарованої людині природою, завжди драматична, в суспільстві вони приречені на самотність і страдання. Звідси притаманне їм прагнення до втечі від суспільства та його установ. Тут уже маємо справу з романтичною парадигмою, вихідною концептуальною схемою, до якої сходяться численні явища тогочасної літератури. І характерно, що “Есе про революції” завершується розділом “Ніч серед дикунів Америки”, де автор розповідає про те, як він вперше відчув таку свободу, скинувши з себе тягар суспільства, в лісах Америки.

В еміграції, страждаючи від злиднів і хвороб, Шатобріан переживає світоглядний перелом і з “вільнодумця” перетворюється у християнина. Якщо вірити самому Шатобріану й деяким його біографам, сталося це ледве не протягом однієї ночі 1798 р., під впливом передсмертного листа матері, отриманого ним вже після її смерті. Цей перелом, це “навернення до християнства” інтенсивно позначилися на творчості письменника, яка відчутно набуває іншого змісту й спрямованості. І якраз у цей час розпочинається період його найбільшої творчої активності.

Сам Шатобріан у своїх мемуарах, “Замогильних записках”, поділив своє життя на три періоди залежно від переважаючого роду занять. “Коли смерть опустить завісу між мною і світом, — писав він, — то побачать, що моє життя поділяється на три акти. Протягом першого, моєї молодості, майже до 1800 р., я був солдатом і мандрівником; з 1800 і по 1814 р., в часи Консульства й Імперії, я був літератором; з часу Реставрації і донині моє життя належить політиці”.

Першим масштабним виявом названого перелому став трактат “Геній християнства”, що з’явився 1802 р. Цей твір вийшов після його повернення на батьківщину у 1800 р., але він був задуманий і в основному написаний ще в Лондоні, в ньому відбилосся не тільки згадуване навернення автора, а й рух ідей серед французької еміграції. На рубежі XIX ст., зокрема, там ширилися ідеї поновлення “єдності літератури з релігією”, що й прагнув реалізувати Шатобріан у “Генії християнства”.

Повернувшись на батьківщину з еміграції, Шатобріан знаходить релігію і церкву в стані повного занепаду. Він відвідує абатство Сен-Дені, знамените в історії Франції, і бачить там таку картину: “Двері розчинені, вікна вибиті, дощ сіється в зеленуваті нефи, кудись зникли гробниці”. Запустіння Сен-Дені стає в його очах символом стану християнської релігії в пореволюційній Франції. З ентузіазмом новонаверненого береться він в “Генії християнства” за її реставрацію. Своїми завданнями в обширному трактаті він ставить: розкриття “краси християнської релігії”, як звучить друга половина заголовку його твору; доведення її необхідності для людини як духовної особистості; показ її заслуг перед культурою, її внеску в літературу й мистецтво. Трактату притаманна антивольтерівська і загалом антипросвітницька спрямованість, хоч водночас у релігійності Шатобріана вловлюється близькість до “Сповіді віри савойського вікарія” Руссо. Вона досить далека від церковного догматизму, їй властива пантеїстична забарвленість, і не випадково у клерикальних колах “Геній християнства” був сприйнятий з настороженістю й піддавався критиці.

В “Генії християнства” Шатобріан виступає проти відомої тези Вольтера “віра вбиває розум”, протиставляючи їй тезу “розум одурюється безвір’ям”. У своїй боротьбі з вольтер’янством і з апологією християнства він вдається



до доказів із природи й історії, культури й мистецтва. В його очах краса й гармонія природи є переконливим доказом існування бога: “В усьому Бог: трави, долини й гірські кедри благовістують його, комахи гудуть йому хвалу, слони на світанку сурмлять йому вітання.”

Значне місце у трактаті посідає розкриття заслуг християнської релігії перед культурою і мистецтвом. Порівнюючи тут мистецтво античності й нового часу, “християнської ери”, Шатобріан віддає перевагу останньому, хоч у своїх естетико-літературних поглядах він зберігав вірність класичним художнім ідеалам. Але в плані культурно-історичному визначальним для нього було те, що “поганське” мистецтво античності зображало людину як частку природи, поетизувало чуттєву красу й пристрасті, тоді як християнство акцентує в людині духовну сутність і красу, поєднує поезію і мораль. Поряд з тим під його впливом мистецтво трактує людину як істоту суперечливу, що поєднує в собі високе й нище, духовне й чуттєве, як осереддя конфлікту неба й землі, і розкриває в ній красу, незнану класичній давності.

До книги “Геній християнства” Шатобріан включив повісті “Атала” і “Рене”, які тоді ж вийшли й окремими виданнями. Обидві вони в новій редакції набули іншого змісту й мали ілюструвати певні ідеї, які Шатобріан розвивав у “Генії християнства”. Однак слід сказати, що в літературі й рецепції читачів ці повісті живуть окремим життям, поза контекстом цього трактату.

Дія повісті “Атала” розгортається в Північній Америці, серед диких індіанців і християнських місіонерів, на тлі незайманої природи, якій належить у творі активна роль. Молодий індіанець Шактас у сутічці з ворожим племенем був захоплений у полон, де його чекала неминуча смерть, але його рятує дівчина-християнка Атала. Вони втікають від погоні, пробираються крізь лісові нетрі, де їх підстерігають різні небезпеки, і під час цієї втечі молоді люди палко покохали одне одного. Однак на шляху до “земного щастя” перед ними постає непоборна перешкода — обітниця, яку принесла мати Атали; за цією обітницею її донька мала стати “нареченою Христа”, тобто черницею. Патетично змальовує Шатобріан жорстоку боротьбу, що розігрується в душі нещасної дівчини, боротьбу між пристрастю й християнською вірою. Не в змозі витримати цю боротьбу, Атала заподіює собі смерть, а Шактас переживає тяжку душевну кризу.

Саме тут і виявляється пов’язаність повісті “Атала” з ідеями “Генія християнства”: змалювання душевної боротьби й самозреченості героїні в контексті трактату ставало показом тієї особливої духовної краси людини, що з’явилася на ґрунті християнства. На таке сприйняття повісті розраховував автор, і був прикро вражений, довідавшись, що твір викликає іншу реакцію в читачів, протест проти безжальності “християнської ідеї”, що руйнує щастя молодих людей і прирікає героїню на загибель.

У повісті “Атала” знайшло яскраве вираження те нове відчуття природи, яке Шатобріан виніс із мандрів первісною Америкою. Тут персонажі вперше у французькій літературі постали в органічному зв’язку з природою, яка виступає ніби третім активним героєм повісті. Причому, на відміну від його колишнього наставника Руссо, який знаходив у природі силу дружню й добродійну щодо людини, Шатобріан зображує її прекрасною і величавою, але водночас стихійною і грізною, такою, що своїми масштабами безмірно переважає людину і загрожує їй загибеллю. Таке її зображення було також розривом з пасторально-ідилічною традицією, яка домінувала у сприйнятті природи протягом двох попередніх століть і у французькій літературі виявилася особливо стійкою. Романтизм ніс з собою інше відчуття і переживання природи, романтики знаходять красу у природі стихійній і дикій, безмірній і бурхливій, сповненій динаміки й контрастів, її відчуття у них суб’єктивізується й набуває ліричної експресії. Не все це можна знайти в повісті “Атала”, але в цілому вона є важливим романтичним проривом у цьому напрямі.

Повість “Атала” має сюжетне обрамлення, за формою це розповідь старого Шактаса своєму прийомному синові Рене. Водночас вона звучить і сповіддю Шактаса про те, як він, переживши тяжку душевну драму, знайшов порятунком у християнській релігії. Дізнавшись про причину смерті коханої, він посилав прокляття небу, життя для нього втрачає сенс, світ перетворюється в пустелю. Та абат Обрі обертає його у християнство, яке виліковує душу, вносить в неї примирення з життям і світом. В обрамленні особливо виразно проступає апологія християнської релігії, яка пов’язує повість з “Генієм християнства”.

Це сюжетне обрамлення охоплює й повість “Рене”, яка є вже сповіддю її героя, зверненою до Шактаса. Але драма Рене розігрується у Франції, вона інша за своїм змістом і формою вияву. В цій повісті Шатобріана немає напруженої фабули, зовнішніх ефектів, яких так багато в попередній, зате їй властива заглибленість у внутрішнє життя героя, ліризований романтичний психологізм. Порівняно з “Аталою” вона здається майже безсюжетною, в ній відсутні чітко прокреслені “подійні лінії”, а рух сюжету визначається процесами, що відбуваються в свідомості й душі героя. Почуття і настрої Рене, його меланхолія, його медитації й спогади, його переживання — ось та “матерія”, з якої створена ця повість. Події й люди, подорожі й природа слугують побудівками й предметами роздумів та резигнацій героя.

У цій повісті маємо героя того ж типу, що й у романах Константа та Сенанкура, але визначенішого у своїх характерних рисах, зближенішого з романтичною літературою. І не випадково його ставлять в один ряд з байронівським Чайльд Гарольдом, Октавом зі “Сповіді сина віку” Мюссе тощо, вбачаючи в ньому не стільки їх попередника, скільки співбрата. Рене теж властива



▲ “Смерть Атали”

відчуженість і самотність, розчарованість і розлад зі світом, ці відчуття у нього поглиблюються й інтенсифікуються і водночас набувають якогось спонтанного характеру, специфічної розпливчастості — в сенсі послаблення конкретних мотивацій, які замінюються відсиланнями до загального “стану світу”. В повісті маємо розлад героя не з конкретним середовищем, а ледве не зі світобудовою, його самотність набуває тотального характеру, розчарованість сягає самих основ буття, переростаючи у “світову скорботу”.

Нашадок аристократичної родини, що прийшла в занепад, Рене з дитячих літ страждає від самотності. На світ він з’явився ціною життя матері, батько й старший брат трималися з ним відчужено, і єдиною близькою йому істотою була сестра Амелі. Позбавлені родового гнізда, вони вирішують іти в монастир, але Рене змінює рішення і відправляється в подорож по Європі, відвідує і “класичну Італію” і “оссіанівську Шотландію”. Тут слід зафіксувати: якщо в повісті “Атала” Шатобріан дав зразки нового відчуття й переживання первісної природи, то в повісті “Рене” він робить істотні кроки в романтичному освоєнні “культурного ландшафту”, що теж мало значення для французької літератури. Цей ландшафт сприймається й переживається героєм повісті у специфічному ракурсі, як свідчення нетривкості й скороминущості всього людського, його підвладності часові й смерті: “Насамперед я відвідав древні народи, я бродив, відпочиваючи, по руїнах Греції й Риму, руїнах країн, переповнених великими й повчальними спогадами, де палаци

засипані пилом віків, а мавзолеї царів заросли терном. Сила природи й слабкість людини: билінки пробиваються через найміцніший мрамур цих гробниць, а мерці, колись у житті такі могутні, вже ніколи не зрушують їхніх плит”.

Коли Рене відбував у подорож, сестра “обняла його з поривом, схожим на радість”, і це навияло йому сумні думки про людську непостійність. Коли ж він повернувся з подорожі, Амелі починає його уникати, що прикро вражає Рене, робить тягар самотності нестерпним, і він думає про самогубство. Амелі йде в монастир, і тут Рене випадково дізнається про причину незрозумілої йому поведінки сестри. Виявляється, Амелі полюбила його “несестринською любов’ю”, і від цієї гріховної пристрасті вона втікає в монастир і хоче там заживо себе поховати. Для Рене це стає доказом того, що не існує надійних зв’язків між людьми, не існує в людському світі нічого безсумнівного, на що можна було б покластися. Герой повісті залишається цілком самотнім і неприкаяним у пустелі, що називається життям. Але Шатобріан не залишає його в такому стані, він відправляє Рене в Америку, де відбувається його релігійне відродження. Однак, на відміну від Шактаса, Рене виявляється нездатним повністю перебороти себе, звільнитися від духовного неспокою, “сум’яття почуттів” і вручити себе богу.

Повість “Рене” стала ще значнішою й знаменнішою подією в тогочасній французькій літературі, ніж повість “Атала”. Вона справила велике враження на сучасників, її художню силу змушені були визнати навіть недруги Шатобріана. Один з найнепримиренніших серед них, Констан, заявив: “Я дивлюся на цей твір як на один з найкращих із написаних французькою мовою”. А видатний критик Ш. де Сент-Бев згодом писав: “Рене є найяскравішим витвором Шатобріана, що пережив час; він є його портретом. — І нашим теж. — Хвороба Рене владарює ось уже близько сорока років; всі ми, більше чи менше, по-різному на неї хворіємо”. Можна сказати, що за своїм змістом, типом героя, домінуючим умонастроєм повість “Рене” — це вже романтичний твір, хоча у своєму стилі він ще зберігає зв’язок із класичною традицією.

Цей зв’язок ще виразніший у наступному творі Шатобріана, в *enoneï* “Мученики” (1808) на сюжет про гоніння християн у Римській імперії, написаний ритмічною прозою. Цей твір був задуманий і розпочатий як історичний роман, але у процесі роботи автор змінив його жанр і стиль, наблизивши їх до класичної епопеї. “Я не хочу ніяких змін, — проголошує тут Шатобріан, — не хочу запроваджувати в літературу ніяких новацій, я схилиюся перед древніми, я вважаю їх нашими вчителями й цілком приймаю закони, стверджені Аристотелем, Горацієм і Буало”.

Проте зміст “Мучеників” інший, ніж у класичних епопеях, якими надихався автор. Розповідаючи про давніх християн і ті переслідування, яким їх піддавали в Римській імперії за часів імператора Діоклетіана, Шатобріан

продовжував апологію християнської релігії, її духовної краси й величі, розпочату “Генієм християнства”. Але слід сказати, що в цій “християнській епопеї” немало також сторінок і цілих розділів, які передають красу язичницької античності, її світовідчуття, овіяного духом епікурейства. Зображуючи в епопеї, за його ж визначенням, зіткнення язичницького і християнського світів, Шатобріан не зміг зректися першого на славу другого, не зміг не піддатися його чарам, хоч, очевидно, й всупереч намірам. Сучасні йому критики й деякі пізніші дослідники навіть твердили, що античність зображена у нього яскравіше й привабливіше, ніж християнство. Водночас він наповнив картини античності романтичним томлінням, оповив їх меланхолійним серпанком, в якому розпливаються класичні контури, одухотворяється її тілесна краса.

Читачами й критиками “Мученики” були сприйняті як “твір з тезою”, котрій підпорядковується його зміст, тобто твір, не позбавлений упередженості й штучності. Сент-Бев, який так високо оцінив повість “Рене”, писав про “Мучеників”: “Це не тільки надумана епопея, плід вченості й роздумів; її особливість полягає в тому, що вона створена спеціально для підтвердження теорії, на доказ певної системи”. І слід визнати, що це судження не позбавлене підстав.

У 1810 р. була написана повість Шатобріана “Історія останнього з Авенсерахів”, опублікована 1816 р., в 1811 р. — “Подорож із Парижа в Єрусалим”, що належить до жанрового різновиду “подорожнього щоденника”. Третій період життя Шатобріана, після 1814 р., був відданий політиці. Але в цей час він писав свої мемуари, “Замогильні записки”, видані вже посмертно. Їх можна віднести до найзначніших явищ цього жанру у французькій літературі, таких як “Мемуари” герцога Сен-Сімона та “Сповідь” Руссо.

## 2.2. Періоди Реставрації і Липневої монархії

Становлення романтизму у французькій літературі завершується вже в період Реставрації, коли в суспільно-політичному житті країни ще раз відбуваються круті зміни. Після розгрому Наполеона союзними військами у Франції поновлюється монархія Бурбонів, дворянська за своїм характером, проте король Луї XVIII змушений був прийняти конституцію, за якою зберігалися певні, хоч і дуже обмежені, завоювання буржуазної революції. В країні не вщухала гостра політична боротьба, ультрароялісти прагнули до повного поновлення старого режиму, ліберали домагалися розширення конституційних свобод. Великі зміни відбуваються в цей час і в літературному житті Франції: романтизм наступає і стверджується як домінуючий художній напрям, класицизм здає одну за одною свої позиції.

Водночас змінюються місце й роль цих напрямів у суспільному й художньому житті країни, зокрема, їхні ідеологічні знаки. Якщо в попередній період французи схильні були пов'язувати класицизм з Просвітництвом та революцією, а романтизм — із середньовічно-християнською культурою та іноземною духовною інвазією, то тепер вони їх бачать в іншому світлі. Режим Реставрації теж виявляв відверті симпатії до класицизму як мистецтва, що стверджує авторитет і порядок, тоді як романтизм починають пов'язувати із “сум'яттям умів”, духом бунтарства й заперечення і так аж до відомої формули Тьєра: “Романтизм — це революція”. Звичайно, симпатії тепер повністю віддаються “старому класицизму”, класицизму “віку Луї XIV”, тобто часів розквіту феодально-абсолютистської монархії. Таким чином, класицизм знову ніби набуває статусу офіційного мистецтва, його підтримує королівський двір, його опорою стає академія.

А це також означало, що романтизм стає мистецтвом, опозиційним до режиму Реставрації, хоч у переважній більшості романтики 20-х років були людьми, далекими від політики. Але у сприйнятті громадськості романтизм дедалі більше асоціюється з лібералізмом, в його боротьбі з нормативною естетикою класицизму починають вбачати політичний опозиційний зміст, а штурм романтиками театру, останнього оплоту класицизму, в 1829 — 1830 рр. розцінюється як революційна акція. Постановка драми Гюго “Ернані”, що відбувалася в січні 1830 р. й супроводжувалася колотнечею серед глядачів, у наелектризованій атмосфері Парижа була сприйнята як передвістя революції.

Все це здійснювалося вже молодим поколінням романтиків, яке прийшло в літературу в 10 — 20-х роках. Із зачинателів романтичного руху у Франції мадам де Сталь пішла з життя на початку періоду Реставрації, Констан і Сенанкур відійшли від літературної творчості, Шатобріан переключився на політичну діяльність і, друкуючи раніше написані твори, декларував вірність класичним ідеалам. Власне, всі вони так і лишилися на стадії преромантизму. Винятком серед них є біба що Ш. Нодьє (1780 — 1844), який і в творчості попереднього періоду був ближчий до романтизму, ніж його імениті сучасники. Про це свідчить його найвідоміший твір, роман “Жан Сбогар” (1812), в якому впливи німецького романтизму поєднуються з традицією “готичного роману”. В період Реставрації він брав активну участь у літературному житті, в 1824 р. навколо нього і журналу “Глоб” створюється один із найзначніших гуртків романтиків.

Загалом же в період Реставрації таких гуртків (сенаклів) з'явилося в Парижі чимало, і вони відіграли важливу роль у консолідації романтичного руху та його боротьбі з класицизмом. Найзначніший із них виник у 1827 р., до нього увійшли як молоді, але вже відомі письменники-романтики В. Гюго, А. де Віньї, Ш. де Сент-Бев, А. Ламартін, так і наймолодші — А. де Мюссе,



Ж. де Нерваль, А. Дюма та інші. Провідна роль належала в ньому Гюго. Саме цей “Сенакль” і розгорнув наприкінці 20-х років знамениту “романтичну битву” з класицизмом, яка завершилася захопленням останнього його бастиону — театру.

До цього “Сенаклю” входили не тільки письменники, а й романтики в інших мистецтвах — живописці Е. Делакруа, Е. Деверіа, Л. Буланже, скульптор Д. д'Анже, композитор Г. Берліоз та інші. А це означає, що у 20 — 30-ті роки романтизм стає не лише провідним напрямом у французькій літературі, а й охоплює інші мистецтва, переживає свій розквіт.

Проте у французькій літературі періоду Реставрації було й немало письменників, творчість яких протікала поза романтичним рухом. Не кажемо про численних епігонів класицизму, який протягом названого періоду поступово сходив зі сцени. Поза романтизмом лишався П. Л. Кур'є (1772 — 1825), який прославився своїми памфлетами, спрямованими проти режиму Реставрації. В них він сміливо й дотепно викривав політичну систему режиму, поліцейське свавілля і засилля цензури, негідну роль клерикалів у суспільному житті, зовнішньо-політичні акції королівського уряду, як то придушення іспанської революції, і водночас брав під захист “нижчі класи”, жертви економічного визиску й соціальної несправедливості. У своїх памфлетах Кур'є вдавався до народної мови з її простотою і прямою вислову, але в цілому йому притаманні орієнтації на французьку класицистичну прозу, на чіткість і ясність її стилю.

**Ж.-П. Беранже** (1780 — 1857), знаменитий поет-пісняр, теж не належав до романтичного напрямку. Хоча він творив в іншому жанрі, ніж Кур'є, між ними є немало спільного. Це, передусім, їхня заангажованість, ненависть до режиму Реставрації, активна участь у суспільно-політичному житті й боротьбі. Як і памфлети Кур'є, пісні Беранже, принаймні значна їх частина, теж ставали явищами не тільки літературного, а й громадсько-політичного життя. Поету-пісняреві доводилося змінювати памфлетиста в камері паризької в'язниці Консежері. В період Реставрації Беранже прославився передусім своїми політичними піснями, але великою популярністю користувалися також інші його пісні, в яких він у фривольному стилі оспівував вино, кохання та інші чуттєві втіхи життя, і серед новинок паризької моди, що приходили тоді в інші європейські столиці, були й “останні пісеньки Беранже”.

Свій творчий шлях Беранже розпочав на початку XIX ст. в річищі класицизму, офіційного мистецтва Першої імперії. Працював він тоді у “високих жанрах”, писав оди й дифірамби, пробував свої сили в епічній поезії. Але через певний час переконується, що ці жанри й загалом “високе мистецтво” не відповідають складові його обдарування, і наважується на відчайдушний крок — на спалення всього написаного. “Ніщо не горить так яскраво, як полум'я рукописів, кинутих мужньою рукою у вогонь”, — сказав він згодом.

Після цього “самоспалення” Беранже звертається до неофіційного “демократичного” жанру пісні, в якому знаходить своє покликання. Водночас він підносить пісню, яка тоді у Франції перебувала на узбіччі літератури, до рівня справжньої поезії і надає їй художньої довершеності. Але слід зауважити, що це була не фольклорна пісня, яку в той час підносили німецькі романтики, а пісня літературна, що культивувалася поетами-піснярами (шансон'є), які об'єднувалися в групи, такі як “Погрібець”, до якого входив спершу Беранже. В цих піснях панувала анакреонтика, але здебільшого грівазна й вульгаризована, розрахована на невибагливий смак.

Дебютом Беранже в жанровому різновиді політичної пісні була пісня “Король Івето” (1812), сповнена прозорих натяків-випадів на внутрішню й зовнішню політику Наполеона, зокрема на його нескінченні завойовницькі війни. Але справжнього розквіту цей жанровий різновид поезії Беранже набуває в період Реставрації, коли вона справді стає голосом французької демократії. Ці його пісні набувають характеру політичної сатири, чим вони теж близькі до памфлетів Кур'є. В них він піддає нищівній насмішці аристократів, які повернулися у Францію в обозі інтервентів і, нічого не зрозумівши й нічому не навчившись, вимагають повернення усіх своїх привілеїв і повного відновлення старого ладу (“Супліка породистих собак”, “Маркіз де Караба”, “Пагінець знатного роду” та ін.), церкву й клерикалів, які були головною ідеологічною опорою режиму Реставрації (“Святі отці”, “Місіонери”, “Смерть диявола”), систему поліцейських стежень і доносів (“Юда”, “Стій...”, “Провокатор”). Сатира Беранже поширюється й на інституцію монархії (“Карл IX, простак”), він пророкує повну деградацію Франції, якщо на троні залишаться Бурбони (“Майбуття Франції”), віщує близький крах режиму Реставрації (“Червоний чоловічок”). У цілому період Реставрації — це апогей творчості Беранже і апогей його слави.

Беранже захоплено вітав Липневу революцію, оспівав її в “Липневих могилах”, але буржуазну Липневу монархію він не прийняв. Поет розійшовся зі своїми колишніми спільниками, лідерами лібералів, які тепер стали при владі (“Моїм друзям, що стали міністрами”, “Відмова”). Творча активність Беранже продовжується в перші роки Липневої монархії, розширюється тематичний діапазон його пісень, охоплюючи нові явища й реалії суспільно-політичного життя Франції. Об'єктами його викриття стають нові хазяї життя, буржуа (“Слимаки”, “Черв'яки”), дух збагачення й наживи, який охопив країну зверху донизу: “все призначається на продаж, все стало товаром — патенти, клятви, стиль” (“Бонді”). В полі зору поета — тяжке життя простих людей, жертв безжального визиску й несправедливості, про них він розповідає емоційно й не без сентиментальної розчуленості (“Жак”, “Руда Жанна”, “Старий бурлака”).

Однак, слід сказати, що поезія Беранже і в період її розквіту не зводилася до пісень на суспільно-політичні теми. Через усю його творчість проходить патріотична тема любові до батьківщини й гордості за її роль в історії людства, любові, що не зливалася з його політичними ідеями й пристрастями. “В мені патріотизм, — зізнавався поет, — завжди стояв над політичними доктринами”. І в своїй останній передсмертній пісні він прощається з Францією, лише до неї звернені його думки й почуття; залишаючи світ, він вболіває за неї і її майбутнє:

*Вже скоро, Франціє. Я подих смерті чую,  
О мати дорога! Нехай твоє ім'я,  
Ім'я улюблене останнім прокажу я.  
Чи хто любив тебе відданіше, ніж я?  
Я вихваляв тебе, не вміючи читати,  
І нині в смертну мить, знесилений украй,  
Про тебе буду я, конаючи, співати,  
Ти ж пошануй мене сльозою і — прошай!*

Переклад М. Зерова

Варто ще торкнутися питання про типологію творчості Беранже. Безсумнівно, вона розвивалася поза романтичним напрямом, хоч і зазнавала певних його впливів. У нас ще недавно поезію Беранже зараховували до реалізму, засновуючись на її тематичному рівні, нерідко близькому до життєвої емпірії. Та коли розглядати цю поезію як мистецтво слова, то впадає у вічі її пов'язаність з класицистичною традицією (яка, нагадаємо, в “низьких жанрах” цілком допускала виходи в емпіричну дійсність). Структура пісень Беранже раціоналістична в своїй основі, загостреній, чітко вираженій думці; афоризму й дотепу в цих піснях належить визначальна роль.

У принципі зберігається в Беранже й класицистичний підхід до слова, яке мало бути семантично чітко окресленим і прозорим. Залишалось йому чужим і прагнення романтиків до розширення поетичного словника шляхом мобілізації всіх ресурсів французької мови, збагачення його неологізмами, діалектизмами, архаїзмами тощо. Щоправда, він широко вдавався у своїх піснях до просторіччя, але це інша річ, що допускалася класицистичною традицією в “низьких жанрах”.

Створений Беранже і доведений до досконалості жанр пісні, зокрема політичної, став передусім набуток французької демократичної поезії XIX ст. Тут у нього з'явилися численні учні й послідовники від його молодших сучасників Е. Моро й П. Дюпона до поетів Паризької комуни Е. Потье й Ж. Б. Клемана. Та слід сказати, що за своїм художнім рівнем, поетичною майстерністю пісні Беранже залишилися неперевершеними.

В Україну поезія Беранже прийшла в першій половині XIX ст. Вона була відома Шевченкові, який належав до її шанувальників. Ще популярнішою, значною мірою завдяки російським перекладам, вона стає в другій половині століття, передусім серед демократичної інтелігенції. Першими її перекладачами в Україні виступили П. Грабовський і В. Самійленко. У 20-ті роки її перекладали поети групи неокласиків — М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, досягнувши високого рівня у відтворенні оригіналу. Ці переклади були опубліковані у збірці пісень Беранже українською мовою, що вийшла 1930 р. Згодом збірки пісень Беранже виходили в 1957 і 1970 рр., остання значною мірою складається з перекладів І. Світличного.

### 2.2.1. А. де Ламартін

(1790 — 1869)

Роль і значення Альфонса де Ламартіна обумовлені тим, що він був першим визначним поетом-романтиком у французькій літературі. Тут необхідні два уточнення: перше — видатним поетом-романтиком за відомих “слабкостей” його поезії, і друге — взагалі першим у Франції романтиком в повному історико-типологічному значенні слова. У Ламартіна були підстави згодом написати, що коли він входив у вітчизняну літературу, “тільки й чути було голоси про непоправний занепад, про повну смерть і покійницький холод цієї загадкової діяльності людського духу, що зветься поезією”.

І справді, він застав французьку ліричну поезію в тяжкому, ледве не агонізуючому стані. Пануюча в Першій імперії духовна й психологічна атмосфера аж ніяк не сприяла самозаглибленню особистості, зосередженості на житті душі. Цій атмосфері іманентною була класицистична поезія, замішана на риторичі й “громадянському пафосі”, римовані дискурсії Вольтера та його послідовників. Письменники-преромантики, про яких йшлося вище, виступали в прозових жанрах і до поезії не вдавалися, якщо не рахувати окремі віршові вправи Шатобріана. Але це не означає, що романтична поезія Ламартіна виникла на порожньому місці: її появу готувала проза Руссо й особливо Шатобріана, в якій віяли романтичні умонастрої, а також іноземні впливи — “Пісні Оссіана” й Байрон, Гете й німецькі романтики, з якими Ламартін знайомився за книгою Ж. де Сталь “Про Німеччину”.

Син збіднілого дворянина, Ламартін виховувався в єзуїтському коледжі, згодом перебував на дипломатичній службі. У 1820 р. з'явилася його перша збірка “*Поетичні медитації*”, яка мала великий успіх у читачів і прославила автора. Цей успіх був продовжений і поглиблений збіркою “Нові поетичні медитації”, що вийшла 1823 р. За п'ять років, які пройшли від падіння



▲ А. де Ламартін  
у лютому 1848 року

Наполеона до появи першої збірки Ламартіна, атмосфера в країні відчутно змінилася, її освічені кола дозріли для сприйняття іманентно-романтичних мотивів та умонастроїв. Ця збірка, хоча в ній і присутні певні релікти старої поетичної традиції, в цілому була глибоким проривом романтичної ліричної поезії у французьку літературу. Після надто тривалого у Франції панування класицизму, художня система якого не сприяла розвиткові ліричної поезії, з'явилися дійсно ліричні вірші, лад яких визначається не правилами красномовства, а життям почуттів, їхнім рухом і їхньою гармонією. І хоч певні риторичні прийоми наявні в цій поезії, вже не риторична настанова є в ній визначальною, а лірично-сповідальна.

Основним змістом “Поетичних медитацій” і їх продовження є життя душі ліричного героя, якого з повним правом можна назвати романтичним. Це герой усамітнений, він сторониться “натовпу” та суєтності і живе такими реальностями буття, як природа і кохання, життя і смерть, Бог і нескінченність. Він їх сприймає й переживає як загадку, він ставить питання і шукає відповіді, залишаючи їх, однак, у невизначеності, переносючи акцент на сам пошук істини, що лишається утаєною. Цей умонастрій, характерний для романтизму, Ламартін вперше у французькій літературі робить предметом поезії.

За Ламартіном, поезія має бути “тією мовою, що чується, що промовляє, що відзвучує в людській душі, що є живою душею наших найінтимніших почуттів, мелодією нашої мислі”. Вона є, передусім, самовираженням поета, найглибшим і найбезпосереднішим. “Я нікого не наслідував, — небезпідставно заявляв згодом Ламартін, — я виражав тільки самого себе, для себе ж. Це не було мистецтво, це була розрада мого серця, яке захлинулося в риданнях. Ці вірші були стогоном або криком душі. Я кадансував цей крик”.

Величезне місце в поезії Ламартіна належить природі, проте це не є пейзажна лірика у традиційному значенні слова. Ця поезія несла подальше, після Шатобріана, (поглиблення романтичного переживання природи, пов'язаного з релігійним умонастроєм) У Ламартіна природа не просто змальовується чи відчувається, а саме переживається, при цьому вона настільки зближується й зливається з почуттями, настроями, душевними станами ліричного героя, що стає їх вираженням, відлунням його скарг і волянь, екстазів і криз. Нерідко поет досягає чудової злагодженості в передачі відповідностей природи й станів душі, їх звучання в одному гармонійному акорді, як, наприклад, у вірші “Захід сонця”:

*Et dans mon âme, aussi palissant à mesure,  
Tout les bruits d'ici-bas tombaient avec le jour,  
Et quelque chose en toi, comme dans la nature  
Pleurait, priait, souffrait, benissait tour à tour !*

Ще одна постійна тема ліричної поезії Ламартіна — тема кохання, але постає вона в нього у специфічному ракурсі, як болючі й солодкі спогади про кохану жінку, про втрачене щастя, якому немає вороття. Ця тема має автобіографічну основу, кохання поета до Жюлі Шарль, молодой жінки, з якою він зблизився у 1816 р. і яка померла восени 1817 р. Концентроване узагальнено-поетичне втілення ця тема знайшла у знаменитому вірші Ламартіна “Озеро”, який історики літератури називали першим шедевром французької романтичної лірики:

*О часе, зупинись! Спиніться, о хвилини  
П'яного почуття!  
Як втримати навек це щастя безупинне,  
Найкращий день життя?*

*Та я дарма прошу хоч трохи на останок  
Спинитись мить, — не жає.  
Благаю ніч: “Спинись!”, але ясний світанок  
Уже на зміну йде.*

Переклад М. Терещенка

Кохання, поєднане з відчуттям ефемерності життя, в постійному кадрі мальовничої природи, оповитої елегійним смутком, — така постійна ситуативність ліричної поезії Ламартіна. Охоплений неспокоєм і смутком, відчуттям непевності й загубленості у прекрасному, але болісному світі, поет звертається з меланхолійними питаннями й воляннями до Бога, бо тільки він може розкрити загадки життя й сенс страждань, відкрити доступ в інші світи, в нескінченність. Порив до Бога, до нескінченності, відчуття тісноти матеріально-чуттєвого світу й прагнення скинути філософських мотивів поезії Ламартіна. Він любив на крилах релігійно-містичного екстазу підніматися в “надсвіттові сфери”, де разом з тінню землі зникають час і простір. “І доки на землі я буду ятрити рани? // Між нами спільного нічого більш нема”, —

<sup>1</sup> У вдалому російському перекладі В. Брюсова ця строфа звучить так: “И в глубине души, бледнеющей, как море, // Все звуки здешние смолкали с шумом дня, // И кто-то там, во мне, как в мире на просторе, // Рыдал, благословлял, молился за меня”.



заявляє поет у вірші “Самотність”. Названі інтенції особливо притаманні третій збірці Ламартіна “Поетичні й релігійні співзвуччя” (1830), якою завершується його творчість періоду Реставрації.

Тогочасних французьких читачів вразила музикальність поезії Ламартіна, яка є її внутрішньою органічною якістю. Іншими словами, вона не зводиться до звучності рим, асонансів та алітерацій, а витікає з основ його світосприйняття, в чому він близький до німецьких романтиків. Для нього природа була “божественним концертом”, а Бог — великим музикантом. “Природа, — писав Ламартін, — це творіння, якому він (Бог) дав ритм і мелодію”. Ліси і вітер, ріки й моря — це незрівнянні інструменти, якими виконуються мелодії й гармонії цієї музики, з якою не можуть зрівнятися навіть симфонії Моцарта й Бетховена. Ставлячи за мету перекладати цю музику на мову поезії, він нерідко називав свої поетичні твори прелюдіями, сонатами, співзвуччями та іншими музичними термінами. У своїх поезіях Ламартін виходив з традиційних розмірів, часто звертався до александрійського вірша, але приділяв велику увагу їх інструментуванню та мелодійності, надавав їм виразного, хоч і дещо монотонного звучання.

Для повноти уявлень про поезію Ламартіна важливо сказати ще і про її філософічність, на що вказують і назви його збірок. Це була не тільки особистісна лірика, а й роздуми про таємниці світобудови й глибокі проблеми буття. До характеризованих збірок входять його поеми “Бог”, “Людина” та інші, де ця проблематика знаходить концентроване вираження. В них найвиразніше проявляється притаманне поетові прагнення до своєрідного синтезу філософії, релігії і поезії. Він виношував задум грандіозного “епосу людського духу”, фрагментами якого є дві великі поеми 30-х років: “Жослен” (1836) і “Падіння ангела” (1838). Як уявляється поетові, “людина — це падший бог, який згадає про небо. // І хоч позбавлена своєї колишньої слави, // Вона береже пам'ять про свою втрачену долю. // Її бажань бездонна глибина передвіщає далеку майбутню велич. // Незавершена чи падша людина — це велика тайна”.

Під впливом Липневої революції 1830 р. відбуваються значні зрушення у світогляді й творчості Ламартіна. У сфері суспільно-політичній він стає “роялістом-конституціоналістом” і далі еволюціонує до республіканізму, у сфері творчості відмовляється від “стилю розпливчастої та незрозумілої символіки”, як скаже він сам у статті “Доля поезії” (1834), і проголошує себе прибічником поезії суспільно-корисної, “народної і прийнятої народом”, такої, що “летить до полів і хатин”. Однак це аж ніяк не призводить до підняття поезії Ламартіна на новий, вищий щабель, навпаки, вона втрачає свою оригінальність і наближається до пересічного усередненого рівня, не позбавляючись при цьому й “туманної символіки”, про що свідчать хоча б згадані поеми “Жослен” і “Падіння ангела”. Звертається він тепер і до прозових жанрів,

зокрема видає твори “Рафаель” (1849) і “Грацієла” (1852), які, власне, є мемуарами, оформленими як романи. Звертається пізній Ламартін і до історичного жанру, пише “Історію жирондистів” (1847), наближену за стилем до літературної прози. У 30-х роках він стає активним політичним діячем ліберального спрямування, а після Лютневої революції 1848 р. — міністром в уряді Другої республіки, де відігравав провідну роль.

В історії літератури Ламартін залишився передусім своїми поетичними збірками 10 — 20-х років, які були новим і оригінальним явищем тогочасної французької поезії, важливими віхами на шляху розвитку романтизму у Франції.

### 2.2.2. А. де Віньї

(1797 — 1863)

Перша поетична збірка Альфреда де Віньї, нейтрально названа “Поєми”, з'явилася 1822 р., через два роки після “Поетичних медитацій” Ламартіна. Вона знаменувала прихід у французьку літературу ще одного видатного поета-романтика, але поета зовсім іншого, який ніс із собою інші теми й мотиви, інші жанрово-стильові форми й започатковував інші тенденції в її розвитку. Життя і творчість Віньї позначені драматизмом, непросто складалася і його посмертна літературна доля.

Нащадок старовинного аристократичного роду, що мав графський титул, Віньї постійно перебував у незгоді з епохою чи, точніше, з епохами, в які йому довелося жити й творити. За ним закріпилася репутація представника “аристократичного романтизму”, і не тільки в радянському літературознавстві: ініціатива й головна заслуга тут належить французькому буржуазно-ліберальному літературознавству. Проте факти біографії і творчість Віньї не підтверджують цієї репутації, а, навпаки, суперечать їй. Як слушно зауважив один із дослідників, в літературі Віньї був не графом, а поетом, і звідси, додамо, “нестандартність” його світосприйняття й поведінки, що не вкладаються в соціологічні схеми.

Становлення й перший етап творчості Віньї протікали в період Реставрації, в поновленій дворянській монархії Бурбонів, яка, здавалося б, мала відповідати інтересам і поглядам “аристократичного романтика”, але цього не сталося. Він виявляє критичне ставлення до Реставрації, в його поезії домінують мотиви самотності, відчуженості від реальності, песимізм. Поет виявляє співчутливий інтерес до революції 1830 р., але буржуазна Липнева монархія стає для нього ще більш неприйнятною, згадані мотиви посилюються в його творчості, та й сама ця творчість після 1835 р. різко йде на спад. Він продовжує писати, але не так інтенсивно, як раніше, лише час від часу друкує нові поезії та поеми і все більше замикається в самотності.

Рання, та й не тільки рання, поезія Вінї — теж поезія медитаційна, поезія самозаглиблення і роздумів, але на інший лад, ніж у Ламартіна. Ліричний герой його поезії теж з'ясовує стосунки зі світобудовою і Богом, історією і долею, але з інших позицій і не в лірично-сповідальному ключі. Свої думки й переживання Вінї об'єктивізує, вдається до епічних і драматичних сюжетів, до ролевих ліричних героїв. Власну заслугу перед французькою літературою він бачив у тому, що "першим запровадив композиції такого типу, які подають філософські думки в епічних або драматичних формах". У цьому він спирався на здобутки інших західних літератур, що було помічено критикою, яка заговорила про "зовнішні джерела натхнення Вінї". Так, після виходу збірки "Античні й сучасні поезії" (1826), в основу якої лягла збірка 1822 р., Сент-Бев писав: "Якщо добре їх пошукати, то це Біблія, Гомер, побачений очима Андре Шеньє, Данте, можливо, Мільтон, Клопшток, Оссіан, той же Томас Мур, але все це збиралося крапля за краплею і вилилося в концентровану, витончену й потужну структуру".

Отже, поезія Вінї теж медитаційна, філософська, але вона і за формою, і за змістом глибоко відрізняється від поезії Ламартіна. Якщо Ламартіну властива певна внутрішня спорідненість з німецьким романтизмом, поширеними в ньому релігійно-філософськими умонастроями й містичними прагненнями, то поезія Вінї виявляє відверте тяжіння до байронічної течії. Характерні для цієї течії світоглядні засади, ліричні мотиви й домінуючий настрій саме у Вінї (серед французьких ліриків) знайшли найпосплідовніший прояв. І справа тут не лише в безперечному впливові англійського поета, а й в типологічній спорідненості Вінї з байронічною течією. Відчуженість від середовища, горда самота, загальний безвідрадний погляд на долю людини й людства, культ стоїчного страждання, світова скорбота, — все це звучить у Вінї голосніше й виразніше, ніж у будь-кого з французьких романтиків:

Покинь розумувати у марному свавілі,  
 Будь мужнім завжди в стоїчній простоті,  
 Без нарікань і скарг, як я, в своїм житті.  
 Благають і тремтять лиш боягузи ниці.  
 Злигоднів не цурайсь, твердий будь, наче з криші,  
 З долею змагайсь, як вся рідня моя,  
 Страждай без скарг, борись і мовчки вмири, як я.

Переклад М. Терешенка

У цих заключних рядках знаменитої пізньої поеми Вінї "Смерть вовка" (1843) виражено символ віри, якого поет дотримувався все життя, і водночас один із наскрізних мотивів його поезії.

Збірка "Античні й нові поеми" відкривається "Містичною книгою", триптихом, що складається з "Мойсея", "Елоа" і "Потопу", поем на біблійні

сюжети. Вінї теж був властивий романтичний титанізм, і в триптиху він творить титанічні образи героїв, які в гордій і трагічній самотності високо підносяться над світом та людьми. Так, у поемі "Мойсей" змальовано величний образ біблійного народного вождя й пророка, наділеного незвичайною духовною силою. Але ця вибраність не тільки підносить Мойсея над людьми, а й прирікає його на вічний холод самотності, і в монолозі, зверненому до Бога, він скаржиться на цей холод і просить "забуття у могильному сні", щоб звільнитися від нього.

До найвідоміших поетичних творів Вінї належить поема "Елоа" на сюжет про "падшого ангела", поширений у романтичній літературі ("Падіння ангела" Ламартіна, "Кінець Сатани" Гюго, "Любов ангелів" Т. Мура, "Демон" Лермонтова, почасти "Каїн" Байрона тощо). Поміж згаданих творів поема Вінї найбільше перегукується з лермонтовським "Демоном". У ній ангел Елоа, народжена зі сльози Христа, спускається в пекло до Сатани, сподіваючись врятувати його своїм коханням, але ця любов виявляється для неї згубною. Вінї творить в поемі титанічний образ Сатани, який у тотальній байдужості до світу творить зло, сам того не усвідомлюючи. Читачів вразили також "космічні пейзажі" поеми, не лише їхня неосяжність, а й колористичне багатство й тонке нюансування. "Тільки він, — захоплено писав Т. Готье, — володіє цим перламутрово-сірим кольором, цим кораловим відсвічуванням, цими опаловими прозоростями, цією синню місячного саява, що на тлі божественного білого світла стає нематеріальною".

Мотиви й настрої, що визначилися в перших поетичних збірках Вінї, залишаються домінуючими і в його пізній поезії, у збірці "Долі", що вийшла посмертно. Збірка відкривається однойменною поемою, в якій звучить мотив всесилля і всевладдя долі, яка набирає обрисів античного фатуму. "З першого дня творіння // Тяжка й могутня ступня долі // Опускається на кожну голову й кожне діяння", — такий урочистий і похмурий зачин цієї поеми, написаної "дантівським розміром", терцинами. Ще масштабніше й трагічніше звучать у цій збірці ідеї самотності людини у світі, відкинутаї і природою, і Богом.

На відміну від Ламартіна та багатьох романтиків, які, почувачись самотніми й чужими в суспільстві, знаходили притулок і розраду у природі, близькій і дружній людині, Вінї був далекий від цієї руссоїстської традиції. Не захопило його й притаманне багатьом романтикам пантеїстичне одухотворення природи, її наближення до людини, її олюднення до майже повного злиття життя природи й життя душі. Малоючи природу у пластичних образах і тонко нюансованих кольорах, внутрішньо він лишався відчуженим від неї. Дистанційованість від природи, об'єктивізоване її сприйняття й зображення є однією з характерних рис його поезії. Тут треба належно мірою брати до уваги те, що для Вінї, творця філософської поезії, природа — це не просто величавий чи мальовничий пейзаж, а й частина світобудови, її іпостась.

Мотив відірваності людини від природи звучить уже в поезії Вінї 20-х років, але концентрованого похмуро-патетичного виразу досягає він в його пізній поезії, зокрема в поемі “Хатина пастуха. До Єви”. Тут “людському балагану” з його суєтністю і марнославством протиставлена природа — велична, прекрасна й водночас тотально байдужа до “комедії людської”, сповнена “льодового презирства” до неї. В цій поемі природа звертається до людей з такими безжальними словами: “*Ви матір'ю звете, а я для вас — могила. // Не знаю тих, кого я вже згубила, // Не чую, хто хвалу співає в темі часу*”.

Але людина виявляється у Вінї відірваною не тільки від природи, а й від Бога. Наприкінці XIX ст. Ніцше проголосив: “Бог помер”. Цій об’яві безпосередньо передувала ідея покинутості людини Богом, яка циркулювала в романтичній літературі першої половини XIX ст., передусім серед романтиків байронічної течії, співців “світової скорботи”. Вони не були атеїстами, і “богомзалишеність людини” переживалася ними як космічна трагедія, що викликала бурхливі скарги і волання. Вінї є одним з тих поетів, у яких названий мотив прозвучав найбільш голосно й трагічно, зокрема в поемі “Оливкова гора” (1839). В ній Христос на Оливковій горі (Гетсиманському саду), охоплений страхом близьких смертних мук, молить Бога-Отця відкрити тайни людського буття, життя і смерті, добра і зла, але “*Даремно трічі він волав: // “Мій Боже!” У відповідь лиш вітер завивав*”. Згодом Вінї доповнив поему афористичним додатком “Мовчання”, в якому про- ставив всі крапки над “і”:

*S'il est vrai qu'au jardin sacré des Écritures,  
Le fils de l'homme ait dit ce qu'on voit rapporter  
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,  
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,  
Le juste opposera le dédain à l'absence  
Et ne répondra plus que par un froid silence  
Au silence éternel de la Divinité<sup>1</sup>*

Однак слід сказати, що не всі поеми з останньої збірки Вінї сповнені такого печального песимізму й стоїчної скорботи. У деяких із них поет кидає й промінь надії, зокрема в поемах “Пляшка в морі” й “Світлий дух”, які

<sup>1</sup> В. Брюсов переклав це російською мовою так:

*О если правда то, что в ночь пред страшной тайной  
Сын человеческий те произнес слова,  
И что, презрев наш мир, как выкидыш случайный,  
Слепа, глуха, нема над нами синева; —  
Путь справедливости: презрительным сознанием  
Принять отсутствие, и отвечать молчаньем  
На вечное молчанье божества.*

носять характер заповіту наступним поколінням. В них він висловлює надію на майбутній триумф людської думки й духу, гарантами якого виступають мислителі й поети.

Альфред де Вінї був не тільки поетом, а й прозаїком та драматургом. До речі, широко відомим у себе на батьківщині й за її межами він став своїм першим прозовим твором, *історичним романом “Сен-Мар”*, який з’явився того ж 1826 р., що й збірка “Античні й нові поеми”.

Тут варто нагадати, що період Реставрації у Франції позначений величезним, нечуваним досі інтересом до історії, насамперед вітчизняної. Значною мірою це пояснюється тим, що в той час центр ідейного життя й ідеологічної боротьби в країні змістився на історію. Вирішальні аргументи в цій боротьбі як ідеологи Реставрації, так і опозиція, ліберали шукали в історії. Перші знаходили в ній підтвердження історичних прав дворянства й монархії на правління державою, ними створеною і керованою протягом століть, інші на її матеріалі розвивали ідеї поступального руху суспільства, неминучих змін соціального ладу й форм правління. В цей період розквітає французька романтична історіографія, яка в працях Ф. Гізо, О. Тьєррі, Ф. Міньє, П. де Баранта, Ж. Мішле та інших істориків досягає видатних успіхів у вивченні та витлумаченні минулого. У другій половині 20-х років настає яскравий розквіт історичного роману й драми. Вищими досягненнями в цьому жанрі стали романи “Сен-Мар” Вінї, “Шуани” Бальзака, “Хроніка правління Карла IX” Меріме, “Собор Паризької богоматері” Гюго. За намірами авторів, всі вони мали не тільки достовірно відтворити минуле, а й давати ключ до сучасності, прояснювати її процеси й конфлікти, проблеми й колізії.

У своєму романі Вінї звернувся до однієї з переломних епох французької історії, до першої половини XVII ст., коли всевільний міністр короля Луї XIII кардинал Рішельє перетворював Францію в абсолютну монархію, ламаючи опір феодальної аристократії. В основу роману покладена історична подія, що розігралася в 1642 — 1643 рр., — аристократична змова проти кардинала Рішельє, очолена фаворитом короля, молодим маркізом Сен-Маром. Названа змова, як і чимало попередніх, провалилася, найродовитіші її учасники, брат короля Гастон Орлеанський і герцог Булонський, вчасно вийшли з гри, а маркіз Сен-Мар і його друг де Ту склали голови на ешафоті.

Центральними героями роману Вінї виступають Сен-Мар і Рішельє, конфлікт між ними є визначальним, бо вони уособлюють різні історичні сили, різні політичні принципи й різні моралі. Проте Вінї не зводить твір до контурів головного конфлікту, як це було в класицистичній трагедії. Дотримуючись принципів історичного роману, він ставить своїм завданням змалювати життя епохи в його повноті, в його динаміці й розмаїтості, в його



історичному й місцевому колориті. При цьому письменник показує, що це життя в його, здавалося б, привільному розливі, пройняте створеною Рішельє поліцейською системою, яка виглядає передвістям тоталітарних режимів ХХ ст. Всюди нишпорять агенти кардинала, поліцейські шупальця проникають в усі сфери життя — від королівського двору до міського дна.

Роман “Сен-Мар” служив чи не найвагомим аргументом у витлумаченні Вінї як письменника реакційного “аристократичного романтизму”. Справді бо, зіткнувши в ньому кардинала Рішельє, поборника абсолютної монархії, яка вважалася явищем прогресивним порівняно з феодальним децентралізмом, і представника родовитої аристократії Сен-Мара, письменник намалював дуже непривабливий образ кардинала й віддав свої симпатії репрезентанту класу, приреченого історією. Але ж це могло бути й тому, що вершителями так званих прогресивних історичних процесів нерідко виступають діячі, котрих важко назвати інакше, як катами чи моральними потворами, та й самі ці процеси в їх реальних життєвих проявах часто виглядають страшно й огидно.

Однак до кардинала Рішельє автор ставився неприхильно не тільки тому, що впроваджувана ним система правління в її реальному втіленні була нищою і жорстокою, а й виходячи зі своєї філософії історії. В роздумах про історію та її вершителей Вінї приходив до думки, що останні, діючи й переслідуючи особисті цілі, нічого не знають про кінцеві наслідки своїх дій. Спонукуваний непомірним честолюбством, Рішельє приборкує і нищить аристократію в ім'я сильної королівської влади, абсолютної монархії, але тим самим він, не підозрюючи того, копає монархії могилу, бо аристократія є її природною базою і опорою. В той день, коли в Ліоні страчують Сен-Мара, в Парижі волею автора зустрічаються Мільтон і Корнель, і майбутній секретар Кромвеля питає: “Чи не хоче Рішельє, підкопуючись під основи вашої монархії, створити в майбутньому республіку?”, на що автор “Сіда” відповідає: “Він не знає, що творить”. Тут Корнель висловлює думку автора роману, який вважав, що своєю діяльністю Рішельє готував революцію кінця ХVІІІ ст. і, що найгірше, диктатури Робесп'єра й Наполеона.

В концепції роману “Сен-Мар” важлива, якщо не визначальна, роль відводиться моральному фактору, що загалом характерно для тогочасної історіографії і для історичного роману. Розвиваючи ідею прогресу, французькі історики періоду Реставрації доходили висновку, що прогрес суспільства — це передусім прогрес моральний. Ця ідея морального прогресу як вищого закону й сенсу історії була прийнята й французькою романтичною літературою, передусім історичним романом. Прикладаючи моральні виміри до історії, Вінї засуджує Рішельє та його політику, яка виправдовує державною необхідністю будь-яке насильство і свавілля, несправедливість і аморальність.

За романом Вінї, головний злочин Рішельє полягає у тому, що він відділив політику від моралі і своїм цинічним політичним прагматизмом поклав початок “ненормальному” історичному розвитку Франції, що призвело до катастроф у майбутньому.

Але й Сен-Мар не ідеальний образ, як схильні були його тлумачити адепти концепції “аристократичного романтизму” Вінї. Якщо образ Рішельє однозначно негативний, то його антагоніст Сен-Мар не є однозначно позитивним. Йому притаманна складність і внутрішня суперечливість, яка, до речі, й робить його живим і динамічним. Благородний юнак, вихований у кращих аристократичних традиціях, Сен-Мар приїздить до Парижа, де закохується в Марію Гонзага<sup>1</sup>, принцесу крові, і, щоб здолати прірву, що відділяє його від коханої, втягується у придворні інтриги й політичне життя, стає фаворитом Луї ХІІІ й очолює змову проти Рішельє. В міру цього втягування Сен-Мар все більше віддаляється від своєї моральної природи, вдається до вчинків і дій, сумнівних з морального погляду, і не зупиняється навіть перед злочинном, змовою з іспанцями, які мали вторгнутися до Франції і прийти на допомогу заколотникам. Якоюсь мірою Вінї виправдовує героя його коханням до принцеси Марії, але цим не знімається його трагічна провина, яка дедалі посилюється і, зрештою, приводить героя до загибелі. Наприкінці роману відчуття цієї провини проймається й Сен-Мар, цим зумовлене його рішення відмовитися від порятунку й прийняти смерть.

На розвиток історичного роману в усій Європі першої половини ХІХ ст. мав великий вплив Вальтер Скотт, який створив його жанрову модель, на яку орієнтувалися письменники різних країн. Одні приймали цю модель і йшли від неї, інші вносили в неї корективи, нерідко ґрунтовні, але так чи інакше всі вони відштовхувалися від неї. Вінї належить до другої групи авторів, у своєму “Сен-Марі” він далеко відходить від скоттівської моделі, але не настільки, щоб обірвався зв'язок з нею.

Найістотніше розходження полягає в типі головних героїв та їхніх функціях. У Скотта такими героями, як правило, виступають герої вигадані, вони переймають і основні сюжетні функції; щодо героїв історичних, то вони в його романах з'являються епізодично, але їх поява завжди багатозначна, через них діє сама історія. В романі Вінї головними героями виступають історичні особистості, тут Сен-Мар не тільки виконує історичну місію,

<sup>1</sup> Це та Марія Гонзага, яка в 1647 р. стала дружиною польського короля Владислава ІV, а після його смерті у 1648 р. — дружиною короля Яна-Казимира, і відіграла активну роль у політичному житті Речі Посполитої під час Визвольної війни українського народу в середині ХVІІ ст. Серед персонажів роману Вінї, що складають його історичне тло, фігурують польські послі-свати, зображені з легкою іронією як східні напівварвари.

а й бере на себе любовну інтригу, яка у Скотта завжди доручається героям вигаданим. Істотна відмінність полягає і в тому, що, після всіх драматичних ускладнень і перипетій, романи Вальтера Скотта завершуються щасливо, в чому закладено примирливий і об'єднуючий сенс, продиктований історичним оптимізмом автора. Роман Вінні обривається на трагічній ноті, зло залишається в ньому непокараним, позитивні паростки життя не здобувають хоча б відносної перемоги. Але в інших аспектах, зокрема майстерному змалюванні історичного тла й відтворенні "місцевого колориту", "Сен-Мар" Вінні близький до романів "шотландського чародія".

Наступним прозовим твором Вінні був "*Стелло*" (1832), роман, що складається з трьох повістей, об'єднаних спільністю задуму та ідейної концепції. Оскільки він має ще сюжетне обрамлення, одного на всі повісті оповідача й одного слухача, який час від часу вступає в дискусії з оповідачем, то це надає йому певної сюжетно-композиційної єдності й дозволяє назвати його романом чи, точніше, романом у повістях. На змістовому рівні цей твір цікавий передусім тим, що в ньому Вінні підносить проблему митця й суспільства, яка глибоко хвилювала романтиків, у тому числі й французьких. Вони теж гостро відчували невідповідність, а то й ворожість нового, буржуазного суспільства мистецтву і свою неприкаяність у цьому суспільстві. Звісно, це була ворожість не в класовому розумінні, а насамперед у духовно-психологічному. Відштовхування і протест у них викликав його меркантильний характер, утилітарно-практична спрямованість, бездуховність і нівелювання особистості. Якщо німецькі романтики виявляли прихильність до переведення "проблеми митця" в метафізичний план, то романтики французькі ставили її з більшою соціальною визначеністю і гостротою. Ця їхня схильність виразно проявляється і у Вінні, зокрема в його романі "*Стелло*" і драмі "*Чаттертон*".

Всі три повісті, які Чорний лікар розповідає Стелло, це повісті про те, як різні суспільства й політичні системи гублять поетів. А розповідаються вони для того, щоб відвернути Стелло "від безглузлого прагнення віддати своє перо політичній партії". Перша повість — розповідь про те, як поет Жільбер був згублений "старим режимом", феодально-абсолютистською монархією, друга — сумна історія англійського поета-преромантика Чаттертона, який став жертвою буржуазного суспільства, його "розумного егоїзму", в третій ідеться про Андре Шеньє, відправленого на гільйотину якобінською диктатурою, "людьми, які обжерлися владою і впилися кров'ю на небачених політичних оргіях".

Як бачимо, тему "митець і суспільство" Вінні зміщує значною мірою в політичну площину й схиляється до негативізму в її трактуванні. Його роман зрештою демонструє, що всі суспільно-політичні системи чужі й ворожі митцям та мистецтву. "Кажу вам: особистість рідко буває неправою,

суспільний лад — завжди", — заявляє він устами Чорного лікаря. На переконання письменника, конфлікт між суспільством і митцем виникає неминуче, "оскільки будь-який суспільний устрій заснований на сміхотворній брехні, а мистецтво може бути прекрасним тільки тоді, коли воно народжується із найглибшої внутрішньої правдивості". Завершується роман "Рецептом Чорного лікаря" на предмет того, "як відділити життя політичне від життя поетичного" і як митцеві "самотньо і священно виконувати своє призначення".

Ще одним значним прозовим твором Вінні є "*Неволя і велич солдата*" (1835), який за формою є теж романом-триптихом, але з більш ослабленими внутрішніми зв'язками між трьома повістями. Провідним мотивом цього твору є мотив трагізму долі солдатів-воjakів, яких правителі використовують у своїх політичних іграх, що переростають у криваві війни. Скоряючись воїнському обов'язку, вони змушені вбивати, протиприродно **вбивати за наказом**, але кожне таке вбивство лягає тягарем на серце й моральне сумління. Тут романтик Вінні піднімає голос проти закону автоматичної покори, на якому тримаються армії.

До сюжету повісті з роману-триптиху "*Стелло*" Вінні повернувся в драмі "*Чаттертон*" (1835), яка є його кращим і найвідомішим твором у драматичних жанрах. Загалом же на ниві драматургії ним були створені ще й історична драма "Дружина маршала д'Анкра", яка тяжіє до трагедійного полюса, і комедія "Відбулася переполохом". Крім того, в другій половині 20-х років він переклав французькою мовою шекспірівські "Ромео і Джульєтту", "Венеціанського купця" й "Отелло" з рідкісною для доби романтизму близькістю до оригіналу.

Повернення Вінні до сюжету "Чаттертона" пояснюється передусім тим, що тема долі митця в буржуазному суспільстві була цілком сучасною і найактуальнішою. В драмі гостро ставиться питання про неможливість існування поета в середовищі, де панують меркантилізм та бездуховність, і наголошується його непотрібність і приреченість у цьому середовищі. "Я хотів показати, — писав Вінні про цю свою драму, — духовність, яка задихається в матеріалістичному суспільстві, в такому суспільстві, де жадібний ділок експлуатує розум і труд. Чаттертон — символ поета, Белл і Бекфорд уособлюють буржуазію, яка цінує лише промислову діяльність та гроші". Тут дається взнаки певний вплив сенсімонізму, до якого Вінні виявляв інтерес у період Липневої монархії.

Драматизм долі Чаттертона в тому, що він не може порозумітися з суспільством, в якому живе, у них різні системи цінностей і різні мовні коди. "Хай навіть ваші вірші чудові, — заявляє йому Бекфорд, — але кому вони потрібні? Кому, питаю я вас?" Містер Бекфорд по-своєму щирий, в усякому разі він цілком впевнений, що вірші Чаттертона (й поезія взагалі) не мають

справжньої вартості і є ніби забавою. Бекфорд не є якимось виплодом пекла, він на свій лад співчуває Чаттертону і навіть готовий допомогти йому заробити, але їх розділяє глуха стіна непорозуміння. В цій драмі йдеться не про опозицію митця суспільству взагалі, як у романі “Стелло”, а про його опозицію конкретному суспільству, що базується на владі грошей та утилітарних цінностях.

## 2.3. Віктор Гюго

(1802 — 1885)

Якось Мопассан сказав, що Віктор Гюго представляє у Франції весь романтизм, і в цьому є значна доля істини (Творчість Гюго вражає розмаїтя: він великий поет, знаменитий драматург, широко відомий романіст, до того ж літературний критик і темпераментний публіцист. У ній представлені різні жанри й стильові течії французької романтичної літератури. Гюго прожив довге творче життя, що охоплює сім десятиліть, його творчість за такий тривалий час зазнала значної еволюції, але в цілому, за винятком класицистичної молодості, він вкладається в художню систему романтизму, яка теж не залишалася незмінною).

Слід сказати, що сприйняття й поцінування Гюго на батьківщині і за її межами мають істотні розбіжності. (Для французів Гюго — це передусім великий національний поет, вони високо цінують Гюго-драматурга, вбачаючи в ньому творця вітчизняної романтичної драматургії, і вже за ними йде Гюго-романіст. За межами Франції, в тому числі й у нас, ця шкала “перевертається”, тут Гюго найвідоміший своїми романами, за ними йде його драматургія, котра нерідко з’являється й на сцені театрів, а замикає цю шкалу його поезія. Пояснюється це насамперед тим, що повноцінне відтворення поезії іншими мовами — дуже непросте річ, і доля великих національних поетів в інших країнах залежить від того, чи з’являються там її переклади високого рівня і чи стає вона завдяки цьому набуток національної культури. Таких перекладів поезія Гюго не мала і лишалася за межами Франції недостатньо відомою і освоєною, в тому числі й в Україні).

**Становлення на шляхах романтизму.** Віктор Гюго народився 26 лютого 1802 р. в Безансоні, в родині полковника наполеонівської армії, який згодом був представлений до чину бригадного генерала).

Сім’я Гюго часто переїжджала з батьком, з 1808 по 1812 р. жила в Іспанії, захопленій Наполеоном. Після падіння Наполеона розпалася батьківська сім’я, Віктора та його братів виховувала мати, яка походила зі старовинної буржуазної сім’ї й була ревною роялісткою та католичкою.

Рано пробуджується у Гюго поетичний талант, а волі й наполегливості йому не бракувало вже в юнацькому віці. Ще підлітком він починає писати, його оди й поеми вже в 1815 — 1816 рр. відзначаються на конкурсах Тулузької академії, а згодом і королівським урядом. Його перша поетична збірка “Оди й різні вірші” з’являється в 1822 р. Юний поет вірить у класицистичні авторитети і йде в своїй поезії за ними. Він дотримується канонів класицизму, його безжиттєвого, умовно-урочистого стилю, в якому підбір благородного прикметника до благородного іменника був чи не першорядною турботою. В коротенькому вступному слові до збірки він проголошував, що “історія людства стає поетичною лише тоді, коли дивишся на неї з висоти монархічних ідей і релігійної віри”.

Проте класицизм Гюго виявився нестійким, вже десь з 1822 р., тільки-но молодий поет виходить зі стадії шкільного наслідування, починається поступовий його перехід на позиції романтизму. Це в поезії, а в прозових жанрах, менш канонізованих класицистичними поетиками, він від початку залишався поза класицизмом. Свідченням того є його перші романи, “Ган Ісландець” (1822) і “Бюг Жаргаль” (1825), в яких відчувається великий вплив “готичного роману” і які мають преромантичний характер. Але і в поезії він дедалі більше відходить від велемовної риторики, якою наповнені його оди, і вступає в сферу ліричної творчості. В середині 20-х років звертається до балади, яка вважалася тоді жанром суто романтичним і привертала загальну увагу. На той час вона вже мала розвинену традицію в англійській і німецькій романтичній поезії, а в французькій поезії тільки стверджувалася. В 1826 р. виходить збірка Гюго “Оди й балади”, сама назва якої засвідчує її перехідний характер: тут оди, провідний жанр класицистичної поезії, об’єднані з баладами, характерним жанром поезії романтичної.

Збірка “Оди й балади” — важлива віха на творчому шляху Гюго. Водночас у ній виразно проявилися характерні тенденції розвитку тогочасної французької поезії. На відміну від класицизму з його наднаціональними, античними художніми ідеалами й орієнтаціями, романтизм розвивався під знаком повернення до національних і народних джерел творчості. Більшість балад збірки написано на сюжети з французького середньовіччя, деякі з них мають досить виразне фольклорне забарвлення. Та слід сказати, що центр ваги в них перенесено на зовнішній, живописний бік середньовіччя, своєрідність його звичаїв, життєвого укладу, на його історичний і місцевий колорит; тут уже виразно проявляється “живописний романтизм” Гюго. Перед нами постає



▲ Віктор Гюго  
в юності



барвистий і строкатий світ, сповнений руху й бурхливої енергії ("Турнір короля Жана", "Січа"), глибоких та цільних почуттів ("Легенда про черницю", "Наречена литавриста"), рицарської доблесті й народної фантазії ("Танок відьом"), — світ дещо хаотичний і святковий, але такий несхожий на сучасний з його засиллям сірої міщанської прози.

У передмові до "Од і балад" Гюго небезпідставно звинуватив класицистів у тому, що вони перетворили французьку поезію на "своєрідний королівський версальський парк, де все вирівняно, підрізано, пригладжено, підчищено, посипано пісочком". Відкидаючи класицистичну нормативність, він вводить у французьку поезію нові форми й розміри, створює нову систему віршування, величезну увагу приділяє звуковій організації вірша, його ритмомелодиці. Він рішуче відкидає обмеження, накладені класицизмом на поетичну мову, які привели до її специфічного "склерозу", бореться за її оновлення і збагачення, мобілізуючи всі ресурси французької мови, зокрема народної. "Я твердо заявив, що рівні всі слова, і вільні, і гучні", що "немає ні слів-патрициїв, ані плебеїв-слів!" — писав згодом Гюго у "Відповіді на обвинувачувальний акт" (1854). Отже, це оновлення й збагачення літературної мови було водночас і її демократизацією.

Поетична творчість Гюго 20-х років увінчується збіркою "Орієнталії" (1829), яка мала великий успіх, витримала за два місяці чотирнадцять видань і створила авторові репутацію великого поета. Вона належить до найяскравіших зразків французького "живописного романтизму", одного з цікавих і своєрідних породжень європейської романтичної літератури. Для "живописного романтизму" характерна спрямованість на зовнішній, об'єктивний світ, прагнення зображувати красу й форми матеріально-чуттєвої реальності, що, до речі, спростовує поширені уявлення про суб'єктивність як універсальну рису романтичної літератури, її "родову прикмету".

Східна тема відкривала перед Гюго особливо широкі можливості для здійснення цих його нових, "живописних" устремлінь. Схід вабив поета яскравою барвистістю, помноженою на екзотичність. Тут перед читачем постають яскраві картини, сповнені барв і пластики, поет ніби вступає у змагання з майстрами пензля і різця. В деяких поезіях наявний сильний ліричний струмінь ("Прощання аравійки", "Полонянка" та ін.), але їхній ліризм "об'єктивізований", його носіями виступають персонажі, які не мають нічого спільного з автором. Загалом же в "Орієнталіях" живописний елемент має рішучу перевагу над поетичним. Тут торжествує стихія барв і світла, живописних форм і картин, поет творить сміливі, пластично довершені образи, які здаються майже скульптурними.

Яскравим зразком "живописного романтизму" Гюго є включена до збірки поема "Мазепа". В ній тема незвичайної скачки героя на спині дикого коня,

запозичена з однойменної поеми Байрона, "перекладається" на мову "живописного романтизму", внаслідок чого виникає зовсім інша художня структура. В поемі Гюго нічого не лишається від ліричного драматизму Байрона, сюжет переключастся в епічний план і об'єктивізується. Якщо у Байрона герой розповідає сам, що надає його поемі характеру ліричної сповіді, то у Гюго поема переводиться в епічний простір, а герой перетворюється на постійний компонент потоку розкішних живописних кадрів, що йдуть один за одним:

Летять. Простору досить. Око і не вловить

Пустелю непочату й неосяжний овид —

Пірнули у безмеж.

Їзда їх наче лет, в якому ось-ось шезне

Під ними гір зчорнілих пасмо величезне,

Тінь міст, дерев і веж.

Переклад М. Рудницького

Окрему групу становлять в збірці "Орієнталії" поезії, присвячені національно-визвольній боротьбі грецького народу проти турецького поневолення в 20-х роках минулого сторіччя. Тут Гюго оспівує героїку визвольної боротьби греків ("Канаріс", "Наварін" та ін.), викриває й засуджує звірства завойовників ("Захоплене місто", "Дитина", "Голови в сералі"), закликає європейську громадськість піднятися на допомогу розтерзаній, але не скореній Греції ("Ентузіазм" та ін.). Загалом тут маємо перший прорив Гюго до громадянської поезії, яка далі посяде значне місце в його творчості.

*Передмова до "Кромвеля" — естетичний маніфест французького романтизму.* Розглядаючи ситуацію, що склалася у французькій літературі другої половини 20-х років, журнал "Глоб" писав на початку 1827 р.: "Література напередодні свого 18 брюмера, тільки хтозна, де її Бонапарт". Але вже в тому ж 1827 р. французька романтична література отримала свого "Бонапарта", ним став Гюго після публікації знаменитої передмови до драми "Кромвель". Молоді романтики, що об'єдналися в черговий "Сенакль", визнають його своїм ватажком, згадана передмова була сприйнята ними з ентузіазмом, як естетико-літературний маніфест. Головним їхнім завданням на цьому етапі стає завоювання театру, який лишився цитаделлю класицизму. В боротьбі з класицизмом, яка дедалі розгоралася, Гюго виявляє неабиякі організаторські здібності, а ще більше — невичерпну й невгамовну енергію. Саме з цією метою він пише свою першу романтичну драму "Кромвель" на сюжет із англійської історії, який через політичні обставини користувався тоді у Франції великою популярністю.

Перша драма не вдалася Гюго й успіху не мала, зате найширшого розголосу набула передмова до неї, перетворившись на одну з найважливіших

Передмова

подій тогочасного літературного життя Франції. В ній Гюго, з одного боку, наніс нищівного удару застарілій художній системі класицизму, з іншого — сформулював важливі принципи естетики й поетики французького романтизму. Передмова складається з двох частин, які можна назвати історичною і теоретичною.

У першій частині Гюго ставив завданням пов'язати розвиток літератури з розвитком історії людства, з тим, щоб показати історичну обумовленість торжества романтизму. За накиданою ним схемою, трьом епохам історії людства — первісній, античній і романтичній, тобто новочасній, — відповідають три стадії розвитку літератури, причому кожна з них характеризується розквітом певного роду поезії — лірики, епіки чи драми. “Первісний етап ліричний, — твердить Гюго, — древній період епічний, новий час драматичний. Ода оспівує вічність, епопея прославляє історію, драма зображає життя”. Накидана ним схема наївна й ненаукова, але сама спроба історичного підходу до теоретичних проблем естетики й літератури була проявом важливих зрушень, які несла з собою епоха романтизму.

Передмова Гюго до “Кромвеля” носить бойовий, наступальний характер. Її автор закликає до найрішучішої боротьби з класицизмом: “Вдаримо молотом по теоріях, поетиках і системах! Зіб'ємо стару штукатурку, що приховує фасад мистецтва”. Основне завдання маніфесту й полягало в запереченні класицизму як системи застарілих умовностей, що відгородили літературу від природи й життя. На противагу ідеалізуючому принципу класицизму, що вимагав зображення “прекрасної природи” (*belle nature*), Гюго висував знамениту “реалістичну” вимогу: “І нарешті, — час вже сказати про це голосно, — все, що є в природі, має бути і в мистецтві”. Зразком такого мистецтва, що сягає повноти й розмаїтості природи, був для нього Шекспір.

Наведену вимогу Гюго не слід розуміти як спорадичну “реалістичну тенденцію” в його романтичній художній системі (так її трактувало радянське літературознавство). Вона цілком вписується в цю систему і є афористичним формулюванням головної ідеї передмови до “Кромвеля”. Відкидаючи пізній класицизм як мистецтво умовностей і фікцій, Гюго з пафосом закликає до відтворення “природи”, тобто безкрайнього моря реальної дійсності в її повноті й суперечливості. Не випадково таке значне місце відводиться в передмові обґрунтуванню принципу “правдивості” (*le vrai*) як основного принципу романтичної поезії. Ще Е. Золя слушно зазначав, що в той час романтики й реалісти спільно боролися проти засилля класицизму, виводили літературу на широкі простори реального життя, його вільного відтворення, не скутого прописами й умовностями. Інша річ, що у здійсненні цього завдання вони пішли різними шляхами, вдаючись до різних систем художніх засобів і прийомів.

Пафос передмови до “Кромвеля” — у наближенні літератури до “природи”, життя, у вимозі його відтворення в усій суперечливій повноті, в поєднанні прекрасного й потворного, величного й смішного, високого й низького. Найефективнішим засобом досягнення подібної повноти в зображенні життя Гюго вважав гротеск, тому-то теорія гротеску й поставлена в центр другої, теоретичної частини його передмови до “Кромвеля”.

Гротеск Гюго — це, власне, крайнє загострення контрастів і, отже, найповніше, “загострене” вираження провідного принципу його поетики. Адже поетика Гюго і загалом романтизму — це передусім поетика контрасту, що витікає із суті романтичного світосприймання. Світ для романтиків, і зокрема Гюго, — клубок суперечностей, здебільшого нерозгаданих, протистояння й боротьба антагоністичних сил та першовитоків. Контраст ними розглядався як адекватне художнє вираження цієї всеохоплюючої істини буття. Відповідно, гротеск для Гюго — найефективніший засіб відображення життя в його істинності, його складній повноті й суперечливій єдності. Не випадково найвидатнішим майстром гротеску, подібним чином витлумаченого, є для Гюго все той же Шекспір: “Гротеск є однією з найвеличніших красот драми. Він вносить у трагедію то сміх, то жах. Він змушує Ромео зустрічатися з аптекарем, Макбета з відьмами, Гамлета з могильником”.

Звичайно, витлумачений подібним чином гротеск не міг виправдати всіх тих надій, які покладав на нього Гюго, — надій на досягнення повноти правдивості відображення життя в мистецтві. Ця, сказати б, теорія гротеску не вільна від метафізичності й специфічного формалізму. Але вона, як і інші постулати передмови до “Кромвеля”, руйнувала застарілу конвенціональність класицистичної літератури і була на той час справді істотним проривом до “природи”, до художнього оволодіння істиною буття, яка, однак, виявляється невловимою.

**Романтична драматургія.** До драматургії Гюго звертався протягом усього життя, але є період, коли вона була основною сферою його творчої діяльності. Це десятиліття, 1827 — 1837 рр., що розпочинається “Кромвелем”, його першою спробою у драматичному жанрі, і завершується “Рюї Блазом”, одним з його найкращих творів у цьому жанрі. А в проміжку між ними були написані “Маріон Делорм” (1829), “Ернані” (1830), “Король розважається” (1832) та ін. І кожен з них ставав значним явищем французької романтичної драматургії. Спершу Гюго завойовував ними театральну сцену романтизму, далі закріплював і розвивав успіх.

Сюжети всіх цих драм Гюго брав з історії Франції та інших західноєвропейських країн XVI — XVII ст., і це не була випадковість. Названі століття — велика переломна епоха європейської історії, сповнена бурхливої динаміки, гострих суперечностей та конфліктів, що приваблювало до неї

Гюго, бо якнайкраще відповідало принципам його романтичної драматургії. Водночас це була епоха кризи старого феодального світу, посиленого розвитку третього стану та зародження сучасної демократії, і цей її суспільно-історичний зміст теж викликав активний інтерес Гюго та знаходив своєрідне відображення в його драмах.

Власне, в основі сюжетів усіх драм Гюго, написаних у зазначений період, за винятком хіба що “Лукреції Борджа” (1833), лежить конфлікт простолюдинів, представників третього стану, з феодальною аристократією і монархією. Таким є конфлікт Дідьє та Маріон з придворними та монархічним деспотизмом, уособленим у кардиналі Рішельє, в драмі “Маріон Делорм”. Щоправда, герой наступної драми, “благородний розбійник” Ернані, виявляється людиною високого походження, але принаймні у трьох перших актах він пов’язаний зі світом безправних та гноблених, виступає носієм їхнього обурення й протесту, речником їхньої ненависті до тиранії. З більшою гостротою й послідовністю конфлікт простолюдинів із “сильними світу цього”, з родовитою аристократією і монархом, трактується Гюго в драмі “Король розважається”, де блазень Трібуле знущається з аристократів, використовуючи як знаряддя короля Франсуа I, а потім влаштовує замах на самого короля, котрий збезчестив його доньку Бланш. Слід зазначити, що з кожною драмою зростала у Гюго гострота й визначеність конфлікту представників третього стану з панівними верствами, аристократією і монархією. І якщо дії Дідьє чи Трібуле були, власне, стихійною реакцією на насильство й приниження їхньої людської гідності, то Рюї Блаз з однойменної драми вже розвиває цілу програму боротьби з розтлінним класом аристократії, що губить нещасну Іспанію. Правда, Рюї Блаз — герой-одинак у вовчому лігві, зате ремісник Жільберт, герой драми “Марія Тюдор” (1833), відчуває за собою силу розгніваних, рішучих городян, які не можуть далі терпіти ненависного Фабіані, фаворита королеви.

Як свідчать його передмови до драм, в кожному із них Гюго закладав певну соціальну, політичну чи моральну ідею. Це відповідало його поглядам на природу й призначення театру, в якому він вбачав передусім ефективний засіб морального впливу та громадської дії. “Театр — це трибуна, — проголошував він у передмові до “Лукреції Борджі”. — Театр — це кафедра... Не виходячи за межі безпристрасного мистецтва, драма виконує місію громадську, місію людську”. Та слід сказати, що з усіх цих функцій театру на перший план він висував функцію морального впливу, що безпосередньо впливало з його історіософії, розуміння прогресу та його рушійних сил і цілей. Більше того, він був переконаний, що заради ефективності морального уроку має право “виправляти історію”, що вело його до вільного поводження з історичними фактами. В цьому пункті він, сам того не помічаючи, відходив від провідних настанов романтизму й приставав до класицистичної традиції.

Гюго уникав будувати сюжети своїх драм на реальних історичних подіях або хоча б пов’язувати їх з цими подіями, як це робили інші французькі романтики. Сюжети його драм повністю вигадані, і хоч у них вплітаються реальні історичні особистості, їхні дії у драмах — це, сказати б, легенди, а не історія в точному значенні слова. Та все ж у драмах Гюго є певне історичне ядро, проте у процесі розгортання дії від нього часто нічого не залишається. І так буває передусім тому, що в його драмах сюжет часто підпорядковується досягненню мелодраматичних ефектів, в яких драматург знаходив засіб надання максимальної емоційної сили тим “моральним урокам”, які він ставив вище правди історичних фактів.

У своїй драматургії Гюго теж дотримувався принципів романтичної поетики контрастів, які домінують і в композиції його драм, і в розгортанні інтриги, і в системі діючих осіб та засобах їх змалювання. Світло і тіні, добро і зло в них чітко розмежовані, діючі особи з такою ж визначеністю поділяються на позитивних і негативних, носіїв добра і носіїв зла, кожен персонаж наділений домінуючою пристрастю, що визначає його характер і долю.

Важливо зазначити, що Гюго прагнув до демократизації драматургії й театру. Не менш виразно, ніж у проблематиці його драм, це прагнення проявляється в їхній формі, їхній поетиці й стилі. Літературні консерватори небезпідставно заявляли, що він стверджує на сцені “плебейський дух” і “плебейські смаки”. Справді, відкидаючи канони класицизму й створюючи новий, романтичний театр, Гюго орієнтувався не на аристократичні салони, а на демократичного глядача, на його смаки й уподобання. За художньою структурою драма Гюго — антипод класицистичної трагедії. Пізня класицистична трагедія була не тільки схематичною, а й статичною та монохромною: мінімум дії та дійових осіб, усі значні події винесені за сцену, на сцені ж лише нескінченні їх обговорення та формулювання моральних уроків, благородна стриманість жестів та емоційних проявів, умовний малюнок акторської гри й тонкощі декламації. На противагу їй Гюго творить драму, що є захоплюючим барвистим видовищем, сповненим динаміки й пристрасті, яскравих кольорів та емоційного напруження, яке часто переростає в мелодраматизм. В театрі Гюго все виносить на сцену: тут плетуться змови й розігруються поєдинки, тут люблять і ревнують, тут вириють почуття й пристрасті, які вулканічно вибухають.

Драматургія Гюго ламала класицистичну ієрархію жанрів, яка, власне, була своєрідним відповідником соціальної ієрархії станів та класів. В його драмах поєднуються елементи та прийоми “високих” і “низьких” жанрів, у трагічні сюжети переноситься “техніка” комедій Шекспіра, Маріво та інших драматургів. Характерна з цього погляду драма “Рюї Блаз”: вона сповнена





▲ Есмеральда танцює.  
Ілюстрація до "Собору  
Паризької богоматері"  
Віктора Гюго

високого трагічного пафосу, і в той же час використовуються в ній буфонні прийоми заміни імен, перевдягання тощо. Щодо мелодраматизму Гюго, то він, як не раз уже зазначали дослідники, теж витікає з художніх орієнтацій митця на масового демократичного глядача.

“Собор Паризької богоматері”. Цим твором Гюго завершується короткий період яскравого розквіту історичного роману у французькій романтичній літературі. Задуманий роман був наприкінці 20-х років, а написаний зразу ж після Липневої революції 1830 р. й вийшов у світ на початку 1831 р. Згадана революція позначилася на романі, але вона лише загострила, чіткіше визначила проблеми, що хвилювали Гюго й раніше і входили в первісний задум роману. Це, насамперед, проблеми історичного прогресу й соціальної справедливості, а також нерозривно пов’язана з ними проблема “демократії”, її зародження і розвитку

в надрах феодального середньовіччя. Не менше хвилювали письменника вічні проблеми добра і зла та їхньої боротьби, внаслідок чого ті переключаються в символічний план і отримують символічне художнє вираження.

Дія роману відбувається у XV ст. в якому Гюго, слідом за істориками періоду Реставрації, вбачав переломну епоху в історії Франції, епоху, коли кінчалося середньовіччя і починався новий час. А це, з одного боку, означало кризу феодалізму і його головної ідеологічної опори, католицької церкви, а з іншого — пробудження третього стану й людської думки, яка починає поступово виходити з-під влади феодально-церковної догматики.

Автор точно датує початок дії роману — 6 січня 1482 р. Це ще середньовічна Франція, але вона вже стоїть на порозі Відродження. Свій роман Гюго починає з живописання строкатого міського натовпу, соціальних низів, того ще безформно-хаотичного середовища, з якого має витворитися демократія. Спочатку це середовище весь час заповнює перший план твору, представники вищих верств з’являються епізодично, і тільки з четвертої книги автор починає й на них зосереджувати увагу. Роман наповнений розгорнутими масовими сценами й картинами народного життя середньовічного Парижа. Свято на честь прибуття фландрських послів, постановка містерії поета-невдахи Гренгуара, карнавальна процесія з “папою блазнів” на чолі, це гостре й проникливе відтворення середньовічної народної сміхової культури, нарешті, Двір чудес, соціальна клоака середньовічного Парижа, — всюди головним

героєм виступає натовп, кожна нова картина знайомить нас з новою гранню тогочасного народного життя. Ці картини сповнені руху й експресії, кольорових контрастів і гри світлотіні, — це теж “живописний романтизм”, але в іншому, прозовому й історичному переломленні.)

Проте Гюго ставив своїм завданням змалювати процес пробудження третього стану в усій його історичній складності й суперечливості, в різних аспектах і на різних рівнях. Найвищий рівень тогочасного руху третього стану відбито в образі панчішника Коппенюля, посла городян Фландрії, які вже звільнилися від опіки феодалів і перетворилися в консолідовану суспільну силу. Перед цим ремісником із Гента запобігають феодалі, змушений з ним рахуватися й король Луї XI. Поряд з тим Гюго змальовує повстання трюанів, які штурмують собор Паризької богоматері, прагнучи визволити Есмеральду. Це цілком стихійний виступ ізгоїв середньовічного суспільства без будь-яких соціально-політичних цілей, який був жорстоко придушений королівською гвардією. Та в очах Гюго важливе значення мало тут те, що трюанів на штурм собору веде обурення несправедливістю й прагнення врятувати невинну жертву, тобто врешті-решт моральне почуття й “моральна ідея”.

Ця ж тема пробудження третього стану в його найнижчих верствах знайшла символічне вираження в одному з центральних образів роману — образі Квазімодо. Цей образ невіддільний від собору Паризької богоматері як його породження, його жива душа. Він був, безперечно, нав’язаний письменникові цим собором і його химерами, ці враження переросли, трансформувалися в сюжет, в образ, що передає дух і колорит середньовіччя, його гротесковий характер і водночас відбиває у символічній формі глибинні зрушення XV ст.)

Квазімодо у перших книгах роману — це істота, яка ще тільки нагадує людину. І справа не тільки в його незвичайній потворності, яка відгороджувала його від людей, а й у тому, що душа в цьому спотвореному тілі була така ж спотворена — “в такому ж жалюгідному, скорченому й захирілому стані”. Квазімодо перших книг роману — раб, вірний пес, який сліпо й бездумно служить своєму господареві (“Собака і його господар” — так і називається розділ, де описано стосунки Квазімодо й архідиякона собору Клода Фролло). Ще спить його розум, спить моральна свідомість, а без цього немає людини.

Переродження Квазімодо розпочинається з моменту, коли йому, прив’язаному до ганебного стовпа й вмираючому від спраги, скривджена ним Есмеральда підносить воду. Платячи добром на зло, вона своєю людяністю пробуджує в ньому людину, розбудивши моральну свідомість. Тут на повен голос звучить одна з улюблених ідей Гюго — ідея всеперемагаючої сили добра. Починаючи з цього епізоду, Квазімодо перероджується, стає втіленням моральної краси, яка перебуває в різкому контрасті з його фізичною

потворністю. І водночас — завершеним, емблематичним втіленням гротеску, як його розумів і тлумачив Гюго. У контексті роману, його історіософії ця метаморфоза героя символізує перетворення середньовічного плебсу в народ, в якому письменник вбачав носія вищих моральних якостей, людяності й справедливості.

Як і в драмах Гюго, сюжет роману вигаданий, без історичного стрижня, але розвивається він на тлі детально й барвисто змалюваного “повсякденного” життя епохи. В загальних рисах він зводиться до того, що середньовічний вчений-богослов Клод Фролло, розчарувавшись у своїй науці, зустрічає вуличну танцюристку Есмеральду й проймається до неї палкою пристрастю, але викликає в неї лише відразу й жах; пересвідчившись, що Есмеральда нізачо не належатиме йому, він відправляє її на шибеницю, але в момент страти дівчини Квазімодо скидає його з високої вежі собору. Цьому вигаданому сюжету не можна відмовити у вищому достоїнстві: в тому, що він органічний для XV ст. і вдало моделює його характерні процеси й конфлікти, передає його дух і колорит.

Ще одним із центральних образів роману є Клод Фролло, архidiaкон собору Паризької богоматері. З одного боку, в ньому відображено процес вивільнення людської свідомості з-під влади церковно-аскетичної догми, що було однією з важливих тенденцій XV ст. Цей процес Гюго зображує в його складності й суперечливості: звільнившись від влади догми, свідомість героя залишається в полоні грубих забобонів, і дівчина, яку він так палко жадає, здається йому підсланою дияволом. Водночас Клод Фролло виступає в романі носієм середньовічного насильства й жорстокості. У змалюванні Гюго він і жертва, і кат водночас: жертва церковно-аскетичних догм, які скалічили йому розум і спотворили почуття, кат щодо Есмеральди, яку він переслідуює і губить, виявляючи свою природу феодала-насильника.

Третій з центральних образів роману, образ Есмеральди, найменш історичний і найбільш, сказати б, абстрактно-романтичний. Це втілення краси й молодості, душевної чистоти й доброти, вона внутрішньо найменше пов'язана з тим середовищем, яке її оточує, і менше всього ним мотивована. Це ніби якась дивовижна перлина, що з'явилася серед бруду й потворності невідомо як і незвано звідки, і стає жертвою феодального правосуддя і церковного бузвірства. Романтично-абстрагована сутність образу вимагала відповідних барв та малюнку, позбавлених рис місцевого й історичного колориту. Гренгуарові, який вперше її побачив, “вона здалася надприродною істотою”. “Від її голосу, — пише Гюго, — як і від її танцю і краси, віяло чимось незбагненим і чарівним, чимось чистим і дзвінким, так би мовити, окрилений і ефірним”.

В романі є ще один образ, функціонально надзвичайно важливий, — образ собору Паризької богоматері. Він — не просто місце дії твору, але і його

ідейно-композиційний центр, грандіозний символ епохи, який виражає не тільки її зміст і колорит, а й філософсько-історичну істину.)

(Архітектура була для Гюго передусім своєрідним камінним літописом, де не переповідається історія, а виражаються її суть, її глибинні закономірності й конфлікти. На думку письменника, ці “камінні книги” виражають передусім ту істину, що “всяка цивілізація починається з теократії, а закінчується демократією. Цей закон, за яким свобода приходить на зміну єдності, записаний в архітектурі”. Можна сказати, що Гюго “відкриває” в архітектурі минулих часів закон, який був тоді символом віри передової французької громадськості, ідею неухильного руху людства від рабства до свободи і від аристократії до демократії. У трактуванні Гюго Собор Паризької богоматері — це символічне вираження напруженої боротьби феодально-теократичного і народно-демократичного первенів, боротьби, яка становить основний зміст змалюваної в романі епохи і є її глибинною філософсько-історичною істиною.)

Але що ж дозволило письменникові таким чином витлумачити “камінну книгу” Собору Паризької богоматері? Як відомо, цей собор будувався протягом тривалого часу, з XII по XV ст., внаслідок чого в ньому поєдналися різні архітектурні стилі: романський раннього середньовіччя і готичний пізнього середньовіччя. Але ж, за законами естетики, різномірні стилі не можуть гармонійно зливатися в художньому цілому, між ними виникає певна напруженість, “конфлікт”, який Гюго і витлумачив в історіософському плані як вираження боротьби “теократії” і “демократії”.

Згідно з ним, романський стиль — це втілення теократії, це соціальна й духовна статика, чавунна єдність, абсолютна влада догми, що виключає вияв вільної думки. “В усьому й завжди священик, ніколи людина, завжди каста”. Готичний стиль — це вже породження пізнішої епохи, що настала після хрестових походів, коли розпочалися народні виступи й під їх дією “влада розхитується, єдність розколюється. Феодалізм домагається поділення влади з теократією, поки не виступить народ, котрий неминуче забере собі лев'ячу долю”. Архітектура вже не належить виключно духовенству, тепер у ній проявляється передусім народний геній. Статика змінюється динамікою, цілісність поступається місцем розмаїтості, всевладдя догми змінюється вільним розвитком і боротьбою ідей. Це архітектура, “символічне значення якої — свобода, народ, людина”.

Між 1830 і 1848 рр. 30-ті й початок 40-х років належать до періодів найбільшої творчої активності Гюго. В цей час він, передусім, зводив будову романтичної драматургії і театру, активно виступав у прозових жанрах, але водночас не послаблювалася інтенсивність його поетичної творчості. Одна за одною з'являються його чотири поетичні збірки — “Осіньні листя” (1831), “Пісні сутінок” (1835), “Внутрішні голоси” (1837) і “Промені та тіні” (1841),

які складають важливий етап поетичної еволюції Гюго. В них завершується його становлення як поета й починається творча зрілість.

До збірки *“Осіньні листя”* увійшли поезії, написані в 1829 — 1831 рр., тобто у переддень Липневої революції і перші півтора року після її перемоги. Але твори, в яких патетично оспівані “славні липневі дні”, “перемога демократії”, залишилися поза збіркою, значна їх частина згодом була видрукувана в *“Піснях сутінок”*. Про збірку *“Осіньні листя”* поет сказав, що то поезія, яка звертається не до монархів чи партій, а до “людського серця”, і мовить про те, що відбувається “в глибинах людської душі”. Більше того, в умовах активізації громадянської й політичної поезії, викликаній Липневою революцією, він висловлював занепокоєння тим, що поезія відходить від своєї основної сфери, від своїх одвічних завдань, не тільки художніх, а й виховних, громадських, які не лежать на поверхні, не зводяться до політичної злоби дня. Адже, писав він у передмові до *“Осіньного листя”*, “людське серце — та ж земля, його можна засівати, садити дерева, будувати те, що бажано, на його поверхні”, але воно — “незвідана глибина” і заодно “основа мистецтва, так само як природа”. Гюго виступає тут не проти громадянської поезії, а проти риторичних утилітарних вправ на громадські теми, що переслідують близькі політичні цілі. Він обстоює глибинне переживання і особистісно-ліричне вираження громадянських ідей та почуттів. Але в збірці *“Осіньні листя”* домінують інтимні мотиви та настрої.

У наступній збірці, в *“Піснях сутінок”*, на перший план виходить тема філософсько-історична, лірично трактована. Тут поет передусім прагне до узагальненого осмислення своєї епохи, за його ж визначенням — “епохи сутінок”. “Сьогодні все, — говорить в передмові до збірки, — як у думках, так і в речах, як в суспільстві, так і в людській душі, перебуває в стані сутінок. Яка ж природа цих сутінок? І як довго це триватиме?” Ось на ці “неосяжні питання” і прагне відповісти поет, але ясної відповіді він дати не може, бо “сутінки” огортають і його свідомість, застилають зір:

Чи, може, вечір ми вважаєм за світанок?  
І сонце, що звемо і не відводим віч,  
Те сонце сподівань не провіщає ранок,  
А йде за горизонт й за ним наступить ніч?

Переклад авт.— Д.Н.

— роздумує Гюго у *“Прелюдії”*, яка виражає основний мотив збірки.

Значне місце у *“Піснях сутінок”* посідає громадянська поезія, в якій реалізуються принципи, проголошені Гюго в передмові до попередньої збірки. Чи не вперше в його поезії зазвучала тут тема соціального зла й несправедливості, тема “знедолених” (“Про бал у міській думі”, “Банкети і свята”, “Не знучайтесь над пропащою жінкою” та ін.). І це не випадковість: перша

половина 30-х років — період, коли соціальні контрасти буржуазної Франції, страждання “нижчих класів” дедалі сильніше починають непокоїти свідомість і моральне сумління Гюго. В цей же період він пише гостру соціальну повість *“Клод Ге”* (1834) і починає виношувати задум соціальної епопеї *“Знедолени”*.

Громадянська тема присутня і в збірках *“Внутрішні голоси”* та *“Промені й тіні”*, але домінує в них медитативна й інтимна лірика. Поет вслухається в “ту музику, що кожен несе в собі”, музику людської душі, у “внутрішні голоси”, в яких, однак, відзвучує весь світ. Найвідчутніше проявилися в них глибинні зрушення у світосприйманні Гюго. Якщо раніше, в *“Одах і баладах”* та *“Оренталіях”*, його увага майже винятково спрямовувалася на зовнішній світ і живописний елемент брав верх над ліричним, то тепер в його поезії все активніше виступає ліричне “я”, зростає роль ліричного елемента, створюється лірична атмосфера, яка нерідко стає особливо насиченою, як, скажімо, в *“Печалі Олімпіо”* чи *“Про що я мрію...”*.

Однак це не означає, що поезія Гюго втратила притаманний їй раніше “об’єктивний характер” і стала суто суб’єктивною. Ні, йдеться про своєрідний процес врівноважування живописного й ліричного начал: адже у збірках 20-х років з їхньою яскравістю барв та пластикою образів все ж бракувало стихії ліризму, глибокого й об’ємного внутрішнього світу, який врівноважував би сліпучо-яскравий та динамічний зовнішній світ. У збірках 30-х років поступово встановлюється згадана рівновага, але, як і раніше, субстанційність в поезії Гюго належить об’єктивному світові.

Водночас у Гюго формується відчуття світу як чогось грандіозно-глибокого й таємничого. Поета вже не так захоплює його живописна, строкато-барвиста поверхня, все наполегливіше вдивляється він в його глибини, вслухається в його “таємничу музику”. Як і багатьох романтиків, його теж вабить “хаос родимый” (Ф. Тютчев), і в зрілій поезії він все частіше думкою і уявою звертається до нього як до первісного стану, “материнського лона” космосу, тобто впорядкованого світу речей і явищ, значень і форм. Все відчутніше проявляється тяжіння Гюго до змалювання простору, заповненого тьмою й безформністю, — ари дії космічних сил, де все в русі й становленні, — і перетворення цього первісного хаосу у світ визначених форм і понять, коли його пронизує промінь світла й розуму.

Водночас у названих збірках посилюється характерне для Гюго відчуття пов’язаності життя душі з життям всього світу. “Свідомість буття, — пише сучасний французький вчений Ж. Пуле, — для нього завжди була свідомістю буття з чимось, зрештою, з усім світом. Гюго ніколи не займає сторонню позицію. Він належить не собі — належить до існування, яке є існуванням космічним, і в тому грандіозному існуванні знаходить також елементи власного”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Poulet G. Etudes sur le temps humain. T. I. La Distonce intérieure. Paris, 1952. P. 198.



**У боротьбі за республіку й демократію.** В лютому 1848 р. у Франції вибухнула чергова революція, яка призвела до повалення Липневої монархії і проголошення Другої республіки, що виявилася короткочасною й проіснувала до грудня 1851 р. Хоча Лютнева революція й не була для Гюго повною несподіванкою, він не був до неї підготовленим і, як пише О. Герцен в “Минувшині й думках”, спершу “не зрозумів її, здивувався, відстав, наробив багато помилок”. Правда, його зразу захопив її розмах та грізна велич, з першого її дня його переслідує образ розбурханого моря, і в нотатнику він записує, що під час повстання “народ справляє враження океану, по якому пливе урядовий корабель”. Однак в цей же час він робить спробу врятувати Орлеанську династію, оголосивши повсталому народу зречення Луї-Філіппа й призначення його регентом принцеси Гелени.

Та еволюція суспільно-політичних поглядів Гюго відбувалася в ці буремні роки з великою швидкістю. Через певний час він стає республіканцем, застерігаючи, правда, що його симпатії віддані “республіці цивілізації”, а не “республіці Марата”. Все активніше включається він у політичне життя країни, виставляє свою кандидатуру на виборах, і парижани обирають його депутатом спершу Установчих, а потім Законодавчих зборів. На Другу республіку, що встановилася внаслідок Лютневої революції, він дивиться, як на наступницю Першої республіки 1792 — 1799 рр., і сподівається, що вона здійснить “священні ідеали 1789 р.”, ідеали свободи, рівності й братерства. Під час червеневого повстання паризьких робітників 1848 р. Гюго йде на барикади, де умовляє обидві сторони — повсталі робітників і національну гвардію — відкласти зброю і мирно вирішувати конфлікт. Його не полишала віра, що республіка буде однаково справедливою до всіх громадян, що можна досягти мирного й гуманного вирішення пекучих соціальних проблем.

Гюго залишився вірним республіці й тоді, коли французька буржуазія відсахнулася від неї, зажадавши сильної влади. Він вступає у безкомпромісну боротьбу з Луї Бонапартом, який 2 грудня 1851 р. здійснив державний переворот, а через рік проголосив себе імператором Наполеоном III. Один із небагатьох депутатів Законодавчих зборів, Гюго до останньої можливості боровся проти встановлення диктатури, а коли це сталося, він обрав еміграцію, яка продовжувалася до падіння Другої імперії у вересні 1870 р.

В еміграції Гюго продовжує боротьбу з диктатором та встановленим ним режимом. У перший рік еміграції він пише дві книги, які належать до кращих зразків його публіцистики: памфлет “Наполеон Маленький” та “Історію одного злочину”, своєрідну хроніку перебігу подій під час державного перевороту 1851 р. В обох цих творах нуртують політичні пристрасті автора, які шукають виходу в бурхливій емоційності, в патетичних монологах і звинуваченнях. Гюго прагнув у цих творах знищити узурпатора в очах

французької і європейської громадськості, але не шляхом переконливого аналізу фактів, а передусім памфлетно-публіцистичними засобами.

З названими творами тісно пов'язана поетична збірка Гюго “Кари”, що з'явилася через рік після “Наполеона Маленького”, у 1853 р. Виходячи з її змісту й пафосу, можна сказати, що прозовий памфлет доповнився памфлетом поетичним. У цій збірці Гюго ставить ту ж мету викриття і знеславлення узурпатора та встановленого ним режиму, вдається до тих же викривальних засобів — до карикатури, гіперболи і особливо до сатиричної метафори, яка постійно переростає у гротеск. Уславлене красномовство Гюго, його могутня риторика в “Карах” проявляється в їх, сказати б, тіншовому, сатиричному варіанті, нерідко досягаючи високого викривального пафосу, де починають звучати й трагічні мотиви. Цілком справедливо ця збірка вважається вершиною викривальної політичної поезії Гюго.

**Творчість періоду еміграції. Збірка “Споглядання”.** До періоду еміграції належить завершення двох найбільших, підсумкових творів Гюго. Це збірка “Споглядання” (1856) в його ліричній поезії і роман “Знедолені” (1862) у прозі. Названа двотомна збірка, величезна за обсягом, увібрала поезії майже за чверть віку. “Двадцять п'ять років життя вміщують ці два томи, — писав Гюго у передмові до збірки, говорячи про себе в третій особі. — Саме життя вклало її в серце поета, куди по краплині збиралося все, що він пережив і вистраждав”. І далі Гюго пише, розкриваючи поетичну концепцію збірки: “Це людське життя, що постає з таємниці народження і завершується таємницею смерті; це свідомість, що йде від проблиску до проблиску, лишаючи позаду юність, кохання, ілюзії, боротьбу, безнадію, і, зрештою, з острахом зупиняється на грані нескінченного”. Але ж для Гюго життя окремої людини невіддільне від життя інших людей, всього людства, космосу, і тому свою грандіозну ліричну збірку він називає дзеркалом, в якому, зрештою, кожна людина може розпізнати свою долю, своє життя: “Ті, що схилилися над нею, знайдуть свій власний образ у цих глибоких і печальних водах, що поступово зібралися тут, на дні душі”.

Ця величезна збірка має струнку архітектоніку, що визначається її поетичною концепцією. Вона складається з двох частин, що називаються “Колись” і “Тепер”; у свою чергу, частини поділяються на три книги, причому кожна з них — це певний етап життя поета, зі своєю домінантою, своїми провідними прагненнями й пристрастями, поривами й настроями (“Зоря”, “Душа в цвіту”, “Боротьба і мрії”, “Рауса mea”, “В путі”, “На грані нескінченності”). Кожна з цих книг, крім змістової домінанти, має свою домінуючу емоційну тональність, що надає збірці й певних ознак симфонічної будови.

У перших книгах збірки переважають світлі й мажорні мотиви, хоча вкрапляються й мінорні ноти, але лише для того, щоб відтінити за законом контрасту

загальний життєрадісний тон “душі в цвіту”. Та дедалі більше нарастають у “Спогляданнях” мотиви печалі, скорботні медитації, досягаючи апогею у четвертій і п'ятій книгах, де переважають похмурі космічні образи ночі, темного хаосу, з якими борються, крізь який пробиваються промені світла і надії. Ці образи наповнюють і останню книгу збірки, але акцент тут зміщується на подолання мороку буття, на ствердження надії на світле прийдешнє.

Збірка “Споглядання” відзначається багатством і розмаїтістю тем і мотивів, і це природно, адже в ній — “все людське життя”, взяте як у зовнішньому, так і внутрішньому аспектах. Тут маємо чудові зразки любовної лірики Гюго, особливо поезії з циклу “Розквіт душі”, навіяні коханням поета до Шарлотти Друе. Чимало в першій частині збірки ідилічних творів, де поет розкриває поезію повсякденного життя з його трудами й сімейними радощами, світлими хвилинами спілкування з природою, тим щастям, що приносять діти. Окрему групу складають у збірці скорботні поезії, викликані насильницькою смертю Леопольдіни, старшої доньки Гюго; вони є переходом від світлого й щасливого “колись” до похмуро-патетичного “тепер”. У сферу поетичних споглядань Гюго входить і соціальна дійсність з її контрастами багатства й бідності, стражданнями знедолених і торжеством зла та несправедливості. Характерна з цього приводу поема “Melancholia”, в якій поет розкриває соціальне коріння свого пригніченого душевного стану.

Але провідними у “Спогляданнях” є взаємопов'язані теми природи й філософсько-ліричних медитацій. Тут проявилися в усій повноті ті зміни у світосприйманні Гюго, які намітилися в збірках 30-х років і про які вже йшлося вище. Та при всіх зрушеннях, що відбулися тоді в його поезії, природа лишалася світом конкретних і досить визначених матеріально-чуттєвих реальностей. У “Спогляданнях” ця визначеність зникає, знімається й грань між реальним і фантастичним, кінечним і безкінечним, натомість з'являється “безмежність простору, сприймання загального в одиничному, відчуття безкінечності, яка домінуватиме в творчості Гюго” (А. Туссен). Особливо це стосується другої частини, де з'являється образ “людини, яка в маренні спускається в безодню всесвіту”. Поета вабить “та сторона світу, що завжди лишається в темряві”, він прагне проникнути зором в її таємничі темні простори, вслухатися в “шелест вічності”. Так виникають “космічні видіння” другої частини “Споглядань”, які вражають своїми масштабами й динамізмом, своєю похмурою величчю: “Там, на останній глибині, де геть усе, // Життя і подих, світло й шум щезають безслідно, — // Там сходить чорне сонце, що випромінює ніч”.

**Проза періоду вигнання. Роман “Знедолені”.** Задум великого соціального роману виник у Гюго ще наприкінці 20-х років, але інші справи надовго відсунули його здійснення. У 1840 р. був складений первісний начерк роману,

який називався тоді “Злигодні”, а в 1845 — 1848 рр. Гюго активно працював над ним і написав більшу його частину. До роману він знову звернувся лише в 1860 р., причому не тільки дописав нові розділи та книги, а й ґрунтовно переробив те, що було написано раніше. Роман побачив світ у 1862 р.

Цей твір був задуманий і здійснений Гюго як щось набагато більше й значніше, ніж звичайний роман. Не без претензій автор називав його “сучасним євангелієм”, вкладаючи в це визначення не релігійний зміст: воно акцентує універсальність змісту твору, його соціально-моральні концепції, намір трактувати найвагоміші проблеми сучасності і водночас виступати своєрідним “підручником життя”, дороговказом до істини й справедливості. “Ця книга, — проголошував Гюго, — не що інше, як шлях від зла до добра, від несправедливості до істини, від брехні до правди, від мороку до світла, від егоїзму до гуманності, від пекла до неба, від безвір'я до віри”. Звідси незвичайно розвинена моралізаторська сторона твору і його високий провідницький пафос.

Роман “Знедолені” — твір незвичайний і за своєю художньою структурою. Ще Г. Лансон зазначав, що в ньому поєднані всі жанри й види, сюжети й роди літератури: це роман філософський і символічний, але з виразними елементами роману історичного; водночас це гуманістична соціальна епопея, що малює тяжкі бідкування народу і бере його під захист як носія вищих моральних якостей; це й “ліричний роман, в якому виражені ідеї мислителя і всі хвилювання поета, всі почуття, симпатії і антипатії людини”; нарешті, маємо в ньому описи й сцени, “що відзначаються рідкісною силою реалізму”. До цього слід додати, що в “Знедолених” є розділи й цілі книги, що виходять за рамки власне художньої літератури, нагадуючи скоріше історіографічні праці (книга про битву при Ватерлоо), соціологічні й моральні трактати (книги про “дно” Парижа та монастир).

Але Гюго зумів підпорядкувати весь цей розмаїтий матеріал єдиному задумові, створити силові лінії великої смислової й емоційної напруги, які проймають твір і “стягують” його, надаючи цій циклопічній будові певної впорядкованості й художньої цілісності. Вдалося йому досягнути цього як завдяки масштабності ідейної концепції твору, що обіймає “кінечне” й “безкінечне”, так і завдяки незвичайно експресивному сюжету, де все



▲ Гаврош.

Ілюстрація до роману “Знедолені” Віктора Гюго

гіперболізується: пригоди й перипетії, почуття й переживання, конфлікти зовнішні й конфлікти внутрішні.

Та “Знедолені” — це передусім роман про тих, хто є підніжжям соціальної піраміди і постійно зазнає гноблення і визиску, прирікається суспільством на страждання й злидні. Тема соціальної несправедливості та її жертв, яка здавна хвилювала Гюго, в цьому творі знайшла найповніше й найпатетичніше вираження. Формулюючи його ідейні завдання, Гюго писав: “Показати відродження душі і в зв’язку з цим змалювати в усій трагічній реальності соціальне дно, з якого вона з’являється, для того, щоб людське суспільство усвідомило, яке пекло знаходиться в самій його основі, і щоб воно, нарешті, наважилося запалити світло над цим мороком”. На перший план у романі, як вказав автор у вступному слові, висунуті три соціальні питання: “1. Приниження мужчини через належність його до класу пролетаріату. 2. Падіння жінки через голод. 3. Згасання дитини через морок невігластва”.

З цими трьома основними питаннями пов’язані образи трьох головних героїв роману, які представляють світ “знедолених”, — Жана Вальжана, Фантіни й Козетти. Та центральним героєм є Жан Вальжан, а його життєпис складає сюжетну вісь твору. Цей сільський парубок, що займався підрізуванням дерев, учинив злочин — вкрав хлібину для дітей сестри, що вмирили з голоду. Його спіймали, і суд виніс жорстокий вирок — двадцять років каторги. З каторги він повертається морально спустошеним, озлобленим, сповненим жагучої ненависті до всього світу. З’являється в романі патетична картина: самотній плавець серед розбурханого моря під покровом ночі — картина з прозорим алегоричним змістом: “Море — це невмолима соціальна ніч, куди караюча система зіштовхує тих, кого вона засудила. Море — це безмежні страждання. Душа, яка потрапила в цю безодню, може перетворитися на труп. Хто врятує її?”

Та є порятунок для людської душі, що гине “в морі й мороці”. Це вищий моральний закон доброти й людяності, втілений в єпископі Мірієлі. Прямуючи до його будиночка, Жан Вальжан йде до “відродження душі”, до свого повного переродження. Те, що відбулося з ним внаслідок зустрічі з єпископом Мірієлем, автор роману називає “чудом” зовсім не в метафоричному значенні. Жан Вальжан наступних частин твору, власне, не має нічого спільного з колишнім підризувальником дерев і каторжником. Він стає на шлях служіння добру, все його подальше життя — це подвижництво в ім’я добра та милосердя. Оскільки Гюго при цьому (і в деяких інших випадках) цілковито нехтує соціально-психологічним мотивуванням переродження героя, цю “неправдоподібність” у радянському літературознавстві списували на рахунок недосконалості “романтичного методу” письменника. Думається, справа тут в іншому, а саме в тому, що діалектика образу головного героя

роману йде за моделлю житійної або агіографічної літератури. Тим більше, що концепція цього образу типологічно близька концепції героїв житій. Адже роман був задуманий як “сучасне Євангеліє”, тому увесь пройнятий відвертою повчальністю та провідницьким пафосом. Зорієнтований він був на найширші читацькі кола, у свідомості яких ще жили агіографічні моделі, і близькість до них полегшувала сприймання твору, морально-дидактичної ідеї, закладеної в образі Жана Вальжана,

Наголос у романі поставлено не на змалюванні світу знедолених самого по собі, а на проблемі їхнього порятунку, шляхів і засобів подолання соціального зла. Не випадково зачин роману — ідейний поєдинок єпископа Мірієля й старого якобінця, і цей поєдинок зразу піднімає твір на високий рівень ідеологічних шукань та узагальнень. У названих героях персоналізуються ідеї різних шляхів та засобів перебудови суспільства й подолання зла та несправедливості. Єпископ Мірієль виступає носієм ідеї всепермагаючої сили добра, морального піднесення людини як поступового, але вірного шляху вдосконалення суспільства. Тут маємо ще одну модифікацію вже згаданого переконання Гюго у визначальній ролі морального закону в суспільному розвитку. Йому протиставлений старий якобінець, колишній член Конвенту, який єдиний і радикальний метод перебудови суспільства бачить в революції і зберігає непохитну віру в неї.

Цей ідейний поєдинок єпископа Мірієля й старого якобінця не завершується в першій книзі — він продовжується протягом усього роману. Послідовником Мірієля, поборником його соціально-моральної ідеї стає Жан Вальжан; лінія старого якобінця на певний час зникає з роману, щоб з новою силою віднайти в його третій частині, в образах Анжольраса та інших членів “Товариства абетки”, в монументальних картинах барикадних боїв. Безперечно, Гюго захоплювала “грізна краса” революції, героїзм і самовідданість її подвижників, що найяскравіше проявилось у змалюванні Анжольраса та його друзів, які борються на барикадах і всі гинуть за щасливе прийдешнє. Але ідейно-композиційним центром твору не випадково виступає Жан Вальжан, послідовник і продовжувач Мірієля. Саме в ньому уособлюється вищий моральний закон, який Гюго вважав основоположним не тільки для суспільства, а й для природи — згідно з романтичною філософською “теорією відповідностей”.

З Жаном Вальжаном співвіднесені інші герої роману, ті, що втілюють різні начала життя та ідейні принципи. Одним із таких найважливіших співвідношень-антитез є в романі протиставлення Жана Вальжана й поліцейського інспектора Жавера. Якщо Жан Вальжан є втіленням вищого морального закону людяності й справедливості, то Жавер представляє юридичний закон тогочасного суспільства, не пов’язаний, на думку автора, із сутністю людського ества, закон формальний. Жавер — це, так би мовити, “живий





▲ Тенардье.

Ілюстрація до роману  
"Знедолені" Віктора  
Гюго

символ кодексу", грізний у своїй буквальності. Він не любить і не вмє думати, "він звів до одної прямої лінії всі найскладніші комбінації життя" і виконує свої обов'язки "з релігійним запалом". На свій лад він порядний і чесний, але його вузькі казенні чесноти страшніші від найгірших пороків.

Поєдинок Жана Вальжана і Жавера теж проходить через весь роман, на його зовнішніх проявах — переслідуванні слугою закону злочинця — тримається фабула "Знедолених", в якій "перевернуто" трафарет детективного роману. Але є й інший, внутрішній план цього поєдинку, в якому Гюго неухильно приводить Жавера до повного краху. Переможений моральною величчю Жана Вальжана, він відпускає "злочинця", і тут же його охоплює жах: "Що ж це таке?! Творяться такі страхітливі речі, і ніхто не буде покараний!" І Жавер карає сам себе, рятуючи непогіршеність закону.

Крім "Знедолених", у період вигнання Гюго написав ще два романи: "Трудівники моря" (1866) і "Людину, що сміється" (1869). Дія першого з них відбувається на островах Ла-Маншського архіпелагу, де Гюго провів роки вигнання. Враження від життя рибалок цих островів, від картин моря, сповнених могутньої динаміки й мінливої краси, від боротьби людей зі стихією лягли в основу цього твору, визначили його колорит і ритм, схожий на дихання морського прибою. Провідною тут виступає інша тема — боротьби людини зі стихійною природою, з океаном. Герой цього роману, моряк Жілья, піднімає потоплене судно, виявляючи при цьому незвичайну енергію, силу й наполегливість. Цей образ перегукується з фольклорними образами, героями-богатирями, які зривають гори й перемагають чудовиськ.

Роман "Людина, що сміється" за проблематикою співзвучний "Знедоленим", а за художньою структурою найближчий до "Собору Паризької богоматері". Хоча його дія віднесена в минуле й протікає в Англії наприкінці XVII — початку XVIII ст., всім своїм змістом він перегукується із сучасністю. Гюго визначив цей твір як роман про аристократію, але з таким же правом його можна назвати й романом про пригноблений народ. А точніше, це роман про аристократію та народ і глибокий антагонізм між ними.

За своїм художнім змістом і структурою цей роман найбільше відповідає стереотипу уявлень про романтичну літературу. Базується він на подіях і ситуаціях цілком виняткових, що частіше всього пов'язуються випадковостями, на різких і всеохоплюючих контрастах, з широким використанням

символіки, до якої тяжіє вся його образна система. З перших сторінок нагнітається в ньому атмосфера тривожної таємничості: берег моря під покровом ночі, якісь люди послішно відпливають, залишивши самотнього хлопчика; охоплений жахом, той біжить геть і натикається на шибеницю, ще далі на жінку, що замерзла в снігу, а біля неї хлопчик знаходить дитину, в якій ще теплиться життя; пригорнувши її, він бредє рівниною й натрапляє на дивну колимагу, в якій живе старий комедіант Урсус з ведмедем Гомо<sup>1</sup>; освітлене обличчя хлопця спершу дивує, а потім лякає старого: на ньому застигла гримаса божевільно-веселого сміху, його назавжди спотворили компрачкоси; дівчинка з лицем ангелочка виявляється сліпою...

Такий зміст першої частини роману, далі його рамки розширюються, охоплюючи тогочасне англійське суспільство в його глибоких контрастах. Та русійні пружини сюжету суто романтичні: це розкриття таємниці походження головного героя — Гуїнплена, який виявляється сином лорда й жертвою королівської сваволі, а також протилежні почуття до нього двох жінок: високе й чисте кохання Деї, сліпої дівчини, і амбівалентна пристрасть демонічної красуні, розбещеної аристократки Джовіани, яку вабить фізична потворність героя.

Як і Квазімодо в "Соборі...", Гуїнпен — це образ-гротеск, що переростає в символ народного поневолення й страждання. Цей символічний зміст розкриває сам Гуїнпен у своїй промові перед палатою лордів, яка за викривальним пафосом нагадує промову Рюї Блаза перед іспанськими грандами. "Я — символ, — проголошує Гуїнпен. — О всемогутні дурні, відкриті очі! Я втілюю в собі все. Я — уособлення людства, спотвореного тими, хто панує... Мілорди, народ — це я. Сьогодні ви пригнічете його, сьогодні ви знущаетесь надо мною. Але в майбутньому відбудуться великі таємничі зміни. Сонце весни розтопить лід. Те, що здавалося каменем, перетвориться в потік".

**Пізня творчість.** Віктор Гюго був не тільки великим поетом, драматургом, прозаїком, а й активним громадським діячем, що прагнув впливати на хід подій, на зміст і напрям суспільно-політичного розвитку країни, тому значні події французької історії минулого століття — революції, війни, державні перевороти виразно позначалися на його біографії і творчості. До таких подій належать франко-пруська війна 1870 — 1871 рр. та Паризька комуна — "грізний рік", що розмежовує період вигнання і останній період життя письменника. Трагічно пережитий Гюго, він залишив глибокий слід в його творчості.

Це, передусім, збірка "Грізний рік" (1872), яка є своєрідною поетичною хронікою драматичних подій, що їх переживала Франція з серпня 1870 по липень 1871 р. Проте збірці, хоч в основу її покладено хронікально-календарний композиційний принцип, менше всього властива безпристрасна

<sup>1</sup> Ursus — ведмідь (лат.), homo — людина (лат).



▲ Віктор Гюго

об'єктивність, — це водночас і ліричний щоденник поета, в якому знайшли експресивне втілення його тривожні роздуми й збурені почуття, його уболівання за долю вітчизни, розгромленої пруссаками, і його страждання, викликані грандіозним соціальним експесом — Паризькою комуною та її жорстоким придушенням версальцями. Перша частина збірки містить яскраві зразки патріотичної лірики Гюго, в другій її половині переважає громадянська поезія, яка поступово набирає осудливо-викривального змісту, що нагадує “Кари”.

З Паризькою комуною пов'язаний також останній роман Гюго “Дев'яносто третій рік” (1874). Проминувши роман про монархію, який мав стати другою частиною “трилогії про суспільство” (розпочатої романом про аристократію, “Людиною, що сміється”), Гюго восени 1872 р. починає писати роман про республіку й революцію. Паризька комуна загострила його інтерес до революції як феномена історії людства й засобу перебудови суспільства. Завершеним виявом цього феномена в очах Гюго завжди була Французька революція кінця XVIII ст., то ж і не дивно, що він звертається до неї, трактуючи проблему, яка на початку 70-х років набула у Франції великої гостроти.

Ця революція для Гюго була героїчною епопеєю французького народу, і в своєму романі особливу увагу він приділив її героїко-епічному аспекту. Він виникає із численних гостро драматичних сцен та епізодів, які змінюються, наче в калейдоскопі, витворюючи в підсумку величне й грізне видовище країни, охопленої революційною бурєю. Враження епічної піднесеності створюється й тим, що основні герої роману є монументально-епічними у класичному значенні слова. Навколо них вирують події, в яких вони беруть найактивнішу участь, але цей бурхливий потік подій їх не міняє і не формує, з першої і до останньої сторінки вони залишаються монументально-незмінними, піднятими над звичайним людським рівнем, силою й масштабністю характерів рівними героїчній епосі, її титанічним завданням і драмам.

В архітектоніці роману організуючим виступає принцип романтичного контрасту. Весь твір будується на різноступеневих протиставленнях, починаючи від конкретних явищ та деталей і закінчуючи образами-символами з широкозагальною історіософським змістом. Важливе значення має в романі протиставлення Парижа і Вандей. Париж — це центр революції, її “горнило, а заодно і кузня”, це знаменитий Конвент, який, “поглиблюючи, очищаючи революцію, водночас рухав уперед культуру”. Вандея — це контр-революція, трагічна глухота й темнота, “тупе безглуздя, що споруджувало

загату темряви проти світла; неутцтво, що чинило опір істині, справедливості, праву, розуму, свободі”. Париж — це прогрес, майбутнє людства, Вандея — його минуле, “боротьба за те, що віджило свій вік”.

Але справжньою ідейною віссю роману є протиставлення і конфлікт “республіки терору” й “республіки милосердя”, що персоналізуються в образах Сімурдена й Говена. Безмежно відданий революції, Сімурден, однак, відзначається прямолінійністю й негнучкістю фанатика. “В ньому, — пише Гюго, — була сліпа упевненість стріли, що бачить тільки ціль, в яку невідвратно летить”. В цій “сліпій упевненості стріли” він вважає, що “в соціальних переворотках тільки крайнощі є надійним ґрунтом”, що за допомогою революційного насилля, терору можна вирішити усі складні проблеми. Сімурден — людина абсолютно чесна й справедлива, але, як зауважує Гюго, “він був страшний у своїй справедливості”.

“Говенові було тридцять років. Він мав постать Геркулеса, суворі очі пророка, а сміявся по-дитячому”. Він теж безмежно відданий революції, але її суть, її цілі й завдання розуміє по-іншому, ніж Сімурден. Він — поборник любові й людяності, для нього “революція — це згода, а не страх”, втілення моральної висоти й правоти, тому він не може допустити, щоб вона стратила Лантенака, який врятував дітей, тим самим віддавши себе в руки ворогові. Визнаючи свої принципи розходження з Сімурденом, Говен проголошує в ніч перед стратою: “Ось де, вчителю, відмінність між нашими двома утопіями. Ви хочете обов'язкові казарми, а я хочу школи. Ви мрієте про людину-солдата, а я мрію про людину-громадянина. Ви — про людину грізну, а я — про людину мислячу. Ви створюєте республіку меча, а я створюю... — Він запнувся. — А я створив би республіку духа...”

Отже, революціонер Говен схиляється, зрештою, до програми, носіями якої в “Знедолених” виступає єпископ Міріель і Жан Вальжан. З “доктриною Говена” входить в роман вищий моральний закон, який Гюго вважав основоположним в історії людства, запорукою дійсного прогресу.

Творча активність Гюго не згасала до останніх років його довгого життя. Джерела його творчої наснаги не мілили, талант, здавалося, тільки міцнів з роками. В основному він виступає як поет, і це закономірно, бо саме поезія завжди була його головним покликанням. Одна за одною виходять в останній період його збірки й поеми: “Мистецтво бути дідусем” (1877), сатиричні поеми “Папа” (1878) і “Осел” (1880), багатопланова збірка “Чотири вихори духу” (1881), друга й третя частини грандіозної збірки-епопеї “Легенда віків” (1859, 1877, 1883), з якою пов'язані незавершені філософські поеми “Кінець Сатани” і “Бог”. Вони були опубліковані посмертно, як і поетичні

збірки “Всі струни ліри” і “Останній сніг”. З творів інших родів і жанрів слід назвати драму “Торквемада” (1882).

Найзначніший поетичний твір пізнього Гюго — тритомна збірка “Легенда віків”, яка належить до його грандіозних синтезуючих творів, таких як “Знедолені” й “Споглядання”. Її характерна риса — незвичайна масштабність задуму, прагнення охопити єдиним поглядом всю історію людства, “кінечне” й “безкінечне”. Сам поет дивився на неї як на “циклічну епопею”, сюжет якої — історія людства від міфічних часів до сучасності, а єдиний і повноправний герой — це Людина в її становленні й русі по шляху прогресу. Автор так писав про цей свій твір: “Відбити все людство в своєрідній циклічній епопеї; змалювати його послідовно й одночасно в усіх планах — історичному, легендарному, філософському, релігійному, науковому, які зливаються в одному грандіозному русі до світла; і ... відобразити, немовби в осяяному й похмурому дзеркалі, цю величну фігуру — єдину й багатоліку, похмуру й променисту, фатальну й священну — Людину; ось із якої думки чи, якщо бажаєте, із якої спонуки народилася “Легенда віків”.

Ця грандіозна збірка-епопея з її ствердженням “релігії прогресу”, що мала замінити старі вірування, з її високим (шоправда, надто риторичним) пафосом і, як писав один із критиків, “могутньою багатотрубною музикальністю”, є завершеним вираженням світоглядної та духовної еволюції Гюго і одним з його найвеличніших поетичних творів.

В Україні твори Гюго стають відомі в 30 — 40-х роках, поширюючись як в оригіналі, так і в російських перекладах. Очевидно, деякі з них знав Т. Шевченко, але з певністю можна говорити лише про “Собор Паризької богоматері”, який згадується в його листуванні. Значний інтерес до Гюго виявляв І. Франко, який перекладав його поезії, здебільшого із збірок “Кари” і “Легенда віків”, а також написав статтю про його творчість, де характеризував його як великого митця, гуманіста й демократа. Поезією Гюго цікавилася Леся Українка, яка переклала його вірш-декларацію “Лагідні поети, співайте...” й поему “Сірома” із “Легенди віків”. У XX ст. виходили українською мовою всі романи Гюго (крім двох раних), друкувалися вибрані поезії, переклади кількох драм. Значний внесок в освоєння Гюго в Україні зробив М. Рильський, який дав високохудожні переклади кількох його драм і численних поезій. Свій вклад до цієї справи внесли також М. Бажан, Борис Тен, М. Терещенко, М. Лукаш, С. Голованівський та інші поети й перекладачі.

## 2.4. Жорж Санд

(1804 — 1876)

В Аврори Дюпен (по чоловікові Дюдеван), яка писала під псевдонімом Жорж Санд, — яскрава літературна доля. За життя її слава була незвичайно велика, її твори викликали голосний резонанс у Франції та за її межами, нерідко ставали явищами не лише літературного, а й громадського життя. Її романи й повісті, в яких ставилися гострі соціальні, моральні та інші питання, хвилювали сучасників, будили думку, викликали запеклі сперечання. В середині минулого століття жоден французький письменник, навіть Гюго, не мав у Європі такої слави й авторитету. Так, в Росії Белінський називав її “першою поетичною славою сучасного світу”, Чернишевський — “великим, вражаючим душу письменником”, Тургенєв — “однією з наших святих”, а Достоевський запевняв, що її імені “не судилося забутися і зникнути серед європейського людства”.

Але сталося по-іншому: вже наприкінці XIX ст. її слава починає меркнути, в її романах починають вбачати сумбур ідей і гіпертрофію емоцій, “колозальну балаканину” (Е. Фаге), а в XX ст. її ім’я виявилось якщо не забутим, то відсунути на другий план. В історіях французької літератури, що видаються на батьківщині письменниці, її творчості відводиться все менше місця, а в одній з останніх авторки обмежилися її стислою характеристикою. Радянські літературознавці пояснювали це ворожим ставленням буржуазних учених до “прогресивної письменниці”, але справа тут набагато складніша. З одного боку, ті проблеми та ідеї, речником яких виступала Жорж Санд, у XX ст. перестали хвилювати “європейське людство”, з іншого боку — поетика і стиль її романів виявилися далекими естетиці й художнім смакам нашого сторіччя, і цей розрив дедалі зростає. У рецепції XX ст. романи Жорж Санд небезпечно наблизилися до тривіальної літератури, читають їх головним чином споживачі цієї літератури і приваблюють вони цих читачів вже не своїм ідейним багатством та сміливістю думки, а любовними перипетіями та мелодрамами.

Але при всьому тому творчість Жорж Санд — це велике історико-літературне явище XIX ст., і проминути його в нашому курсі ми не маємо права.

Письменниця залишила величезну творчу спадщину, що складається більше, ніж зі ста романів і повістей, вісімнадцяти драм, великої кількості публіцистичних та критичних статей і нарисів, багатотомної “Історії мого життя”, крім того, збереглося більше вісімнадцяти тисяч її листів. Працюючи для газет та журналів, вона щоденно писала двадцять обов’язкових сторінок, що стало нормою її літературної праці. Звичайно, ця рідкісна продуктивність не могла не позначитися на художній якості її творів, яким часто не





▲ Жорж Санд. Фото

вистачає доробки, які страждають на багатослів'я і велемовність, застосування вироблених кліше.

Народилася письменниця в родині, що була за класичний зразок мезальянсу: її батько — аристократ, офіцер наполеонівської армії, мати походила з міщанської родини. Ще дівчинкою Аврора втратила батька, опікувалася нею бабуся, яка прагнула виховати її в аристократичному дусі й ізолювати від матері-простолюдники (в чому, слід сказати, їй не пощастило — внучка стала демократом за переконаннями й заявляла згодом, що належить “до народу як по крові, так і по серцю”). Виховувалася вона в пансіоні при монастирі, а після виходу з пансіону була видана заміж за дворянина Дюдевана. Шлюб виявився невдалим, між подружжям не було згоди й взаєморозуміння, і після дев'ятилітнього подружнього життя Аврора Дюдеван наважується на відчайдушний, як на той час, крок: вона залишає чоловіка і їде в Париж, де поселяється в мебльованих кімнатах і на прожиття заробляє, працюючи в газеті “Фігаро”. На ці факти біографії письменниці важливо вказати й тому, що вони тією чи іншою мірою, в тій чи іншій формі лягли в основу перших її романів і загалом чимало прояснюють в її творчості.

Перший роман “Роз і Бланш” (1831) Аврора Дюдеван написала у співпраці з Жулем Сандо, другорядним письменником, і він мав успіх у читачів. Наступний роман “Індіана” (1832), підписаний псевдонімом Жорж Санд, вже повністю належить її перу; він мав гучний успіх, на нього відгукнулися провідні критики й деякі відомі письменники. Далі один за одним виходять її романи “Валентина” (1832), “Лелія” (1833), “Жак” (1834) та інші, які складають перший етап творчості Жорж Санд, що завершується в середині 30-х років.

Всі ці романи написані в загальному руслі романтичної літератури, в них відчутна присутність різних її течій і метрів — Руссо, Шатобріана, Байрона, а також Бальзака, його романів і повістей кінця 20—початку 30-х років. Та водночас в них яскраво проявилася авторська своєрідність, вони засвідчили появу сильного й самобутнього митця, народження жоржсандизму, який став не лише літературним явищем, а й тенденцією ідейно-громадського життя Франції і всієї Європи.

Найпримітніша й найістотніша риса цих романів у тому, що їх провідною темою є залежне й принижене становище жінки в тогочасному суспільстві й протест проти цього становища. Головні герої перших романів Жорж Санд — ті ж романтичні бунтарі, але це бунтарі-жінки, і їхній бунт

переломлюється через специфічну проблематику емансипації жінок. Весь цей ідейно-тематичний комплекс творчості Жорж Санд першого періоду концентроване вираження знайшов в “Індіани”. В основу роману лягли згадані події з особистого життя письменниці, відносини з чоловіком і розрив шлюбу, але романтично переосмислені й “перебільшені”. Зміст роману набагато ширший і складніший, піднятий на рівень великої соціально-моральної проблеми. Як наголошується в передмові, йдеться в ньому про несправедливість, що панує в суспільстві, і безправне становище жінок — один з її яскравих проявів. “Якщо герої, — говориться у передмові, — страждають від суспільних вад і мріють про досконаліший суспільний устрій, то звинувачувати в цьому можна тільки суспільство з його нерівністю або примхи долі”.

Молода жінка Індіана, наділена палкими почуттями й багатим внутрішнім світом, перебуває в шлюбі з полковником Дельмаром, цілком прозаїчною людиною, і страждає від нерозуміння й морального гніту. “Вона не любила свого чоловіка, — пояснює автор, — тому що її примушували його любити, і її свідомо боротьба проти будь-якого морального примусу стає її другою природою, принципом поведінки, законом щастя...” Кохання до світського молодика Реймона де Рам'єра стає для неї просвітком у житті й обіцянкою щастя, але її коханий виявляється людиною марнославною та егоїстичною, він відмовляється від Індіани, коли та покинула чоловіка й приїхала в Париж. Порятунок приходить до Індіани з її кузеном Ральфом, людиною теж несхожою на їхнє середовище, котрий, як виявляється, кохав її давно і самовіддано. Завершується твір романтично-русоїстською ідилією: порвавши з цивілізованим суспільством, Індіана і Ральф живуть самотньо і щасливо на лоні природи, в лісах острова Бурбон.

Очевидна, подібна розв'язка і самій Жорж Санд видалася надто умовною, і в її наступних романах першого періоду ідеальні герої не знаходять іншого виходу із конфлікту з середовищем і суспільством, як самогубство. Покінчує з собою Валентина з однойменного роману, яка покохала селянина Бенедикта, йде з життя Жак — щоб розв'язати руки дружині, яка покохала іншого і в якій він розчарувався, до самогубства вдається Лелія, пересвідчившись, що її пошуки свободи несуть нещастя іншим.

Серед творів першого періоду виділяється роман “Лелія”, про який Жорж Санд сказала, що “вклала в нього саму себе більше, ніж в будь-яку книгу”. Це її найбільш бентежний і бунтарський, найбільш масштабний за задумом та індивідуально-ліричний за стилем роман (принаймні, в першій його редакції, бо в 1842 р. він був перероблений, що, слід сказати, не пішло йому на користь). Письменниця зізнавалася: “Книга була написана під тягарем майже смертельного страждання, чисто духовного, філософського й релігійного, що викликало смуток, незрозумілий тим, хто живе, не задумуючись про

причини й мету життя". Це "метафізичне страждання", споріднене з тим, як страждали герої Байрона й "байронічної школи", до якої роман "Лелія" дуже близький, з тією різницею, що носієм названого страждання виступає в ньому героїня, жінка, чого не було у Байрона та його послідовників.

Образу Лелії притаманні риси демонічності й титанізму, характерні для героїв цієї течії, вона теж перебуває у повному розладі з сучасністю та сучасниками й від того трагічно самотня. На сучасність і сучасників вона дивиться з трагічним відчаєм: "Як можу я любити це сліпе, безглузде й зле покоління? — вигукує вона. — На що я можу сподіватися серед людей без совісті, без віри, без духовного розвитку, без серця?" Вона проклінає егоїзм, вважаючи його головною вадою та злом своєї доби, і прагне до досконалості, але це її прагнення виявляється руйнівним для тих, хто її оточує.

Змістові твору, що виражає страждання духу й "розтерзаність душі", відповідає його форма, позбавлена упорядкованості, така ж імпульсивна й "розтерзана". За словами автора, вона "писала "Лелію", не думаючи про послідовність розповіді, без плану, як доведеться, в основному для самої себе". В романі все підпорядковано свавільній уяві автора: поява й зникнення персонажів, чергування епізодів і пейзажів, монологів і мізансцен. Щодо героїв роману, то вони, як слушно спостеріг Б. Реїзов, "не були задумані як живі люди. Це тужно жестикулюючі абстракції, які йдуть назустріч своїй долі без надії її уникнути і без спроб її виправити".

У другій половині 30-х років відбувається перелом у світогляді та естетиці Жорж Санд і перехід до наступного періоду її творчості, що тривав до 1848 р. Саме в цей період були створені її найзначніші романи, такі як "Мопра" (1837), "Мандруючий підмайстер" (1840), "Орас" (1841), дилогія "Консуело" (1843) і "Графиня Рудольштадт" (1844), "Мельник із Анжібо" (1847). Перелом у світогляді й творчості письменниці тісно пов'язаний з її захопленням утопічним соціалізмом і зближенням з утопістами-соціалістами, зокрема з Ф. Ламенне і П'єром Леру. З останнім вона засновує і видає "Revue Indépendante", який вважався часописом соціалістичного спрямування. В її творчості відбувається синтезування романтизму й утопічного соціалізму, вона стає характерним репрезентантом течії соціал-утопічного романтизму, яка у 30 — 40-х роках поширюється у французькій та інших літературах.

Притаманні цій течії риси й тенденції найповніше проявилися саме в творчості Жорж Санд. На противагу романтизму попереднього етапу, зокрема "байронізму", означеного духом заперечення, вона переносить центр ваги на пошуки й ствердження "ідеальної правди". Жорж Санд проголошує, що література має бути втіленням цієї правди. "Правда — це, абстрактно кажучи, ідеал, тоді як реальне — лжа", — заявляє вона. Це слід розуміти так: ідеал — це те, що має бути й буде, що вже існує у вигляді паростків,

реальне — те, що існує в житті без морального права на існування і що має поступитися місцем новому й істинному. Ідеал спершу реалізується в ідеї, в надії, в "лоні Бога", а вже потім стверджується в житті.

Водночас цей романтизм відкидає песимізм, світову скорботу, мізантропію, до яких схилився його прямий попередник у французькій літературі, романтизм байронічного типу. В другій половині 30-х років Жорж Санд проголосила: закінчується епоха презирства і заперечення, розпочинається епоха альтруїзму, любові та уваги до людей, особливо знедолених і пригнічених. На адресу "гордіїв", попереднього покоління романтиків, вона кидає звинувачення: "Не варто піднімати себе над іншими і зневажати повсякденні умови життя. Не варто шукати самотності, тікати в пустиню й жадати освіжаючих гроз. Що ж таке велике ми звершили, щоб вважати нікчемними людей, які нас оточують? Замість того, щоб шукати навколо нас прості душі й чесні уми, ми стали гордіями".

Ще на попередньому етапі творчості Жорж Санд вважала егоїзм головною вадою і хворобою сучасності. Але тоді вона поділяла романтичний культ індивідуалізму, що найповніший прояв знайшов у романі "Лелія". Тепер вона однаково засуджує егоїзм та індивідуалізм і протиставляє їм "релігію альтруїзму" та своєрідне народництво. Воно полягало в безоглядній ідеалізації народу як носія альтруїзму й вищих моральних чеснот. Вважалося, що народові чужі егоїзм і корисливість, що він є уособленням доброти й людяності. Першим завершеним втіленням такого героя нового типу у творчості Жорж Санд є П'єр Гюгенен із роману "Мандруючий підмайстер", робітник-столяр, справжній подвижник "релігії альтруїзму".

Найбільш повний і різнобічний вияв новий ідейно-тематичний комплекс творчості Жорж Санд знайшов у романі "Орас", який можна назвати її центральним твором другого періоду. Дія роману відбувається в сучасності, на початку 30-х років, у перші неспокійні роки Липневої монархії. Багато в цьому творі реалій і деталей, взятих із життя, що витворює досить густе соціально-побутове тло. Роман щедро населений персонажами з різних суспільних прошарків і груп, серед них чимало таких, що цілком входять до названого тла, оживляючи і конкретизуючи його. Але ідейно-тематичною віссю твору, як вказувала сама письменниця, є протиставлення "двох вічних типів", втілених в образах головних героїв, Ораса і Поля Арсена. Це протиставлення індивідуалізму й альтруїзму, егоїзму й самовідданості і водночас, за концепцією автора, "справжнього романтизму" й романтизму несправжнього.

Вихідець із провінційної буржуазної родини, Орас приїхав у столицю навчатися й робити кар'єру. Як особистість він формується в період, коли романтизм став у Франції модою, доступною всім, і молоді люди з міщанських родин засвоюють романтичні пози й кліше, моделі самосвідомості

й поведінки. Так в уяві героя створюється образ ідеального романтичного Ораса, якому він в усьому слідує, не будучи таким за своєю натурою, дрібною й егоїстичною. Відбувається специфічне роздвоєння особистості, і як наслідок — позерство і фразерство, роль-машкара, яка майже приростає до обличчя. Письменниця зауважує, що Орас навіть уві сні не забуває приймати красиві пози. Але у випробуваннях, як в особистому житті, так і на громадському терені, проявляється справжня натура Ораса, який в сутності своїй залишився дрібним міщанином. Він обманює як Марту, просту й добру дівчину, і виживає її, вагітну, з дому, так і друзів-республіканців, що йдуть на барикади.

Однак Орас — це, з точки зору автора, старий романтизм з його культом виключності й індивідуалізму, які обертаються, зрештою, егоїзмом. У цьому образі проглядають риси шатобріанівського Рене та байронічних героїв, але в зниженому, часом пародійному, вигляді. Це, на переконання Жорж Санд 40-х років, несправжній романтизм, псевдоромантизм, який в нову історичну епоху, що вимагає активних гуманних дій, має безповоротно зійти зі сцени.

Втіленням “справжнього романтизму” виступає в романі Поль Арсен, робітник і обдарований живописець. Він в усіх відношеннях є повною протилежністю Орасу, в усьому справжній, без тіні позерства і фальші. Його визначальні риси — альтруїзм і самовідданість, постійна готовність прийти на допомогу іншим людям, жертвуючи особистими інтересами. Він оточує турботою Марту, яка втекла від Ораса, і допомагає їй пробитися на сцену, стати видатною актрисою, він іде з друзями на барикади, “щоб повалити короля й встановити республіку”, і чудом рятується від переслідування солдатів, “катів, сп’янілих від вина та помсти”. Та слід сказати, що образ Поля Арсена надміру ідеалізується письменницею, особливо під кінець роману, де він, власне, стає “святим” нової релігії альтруїзму.

Жорж Санд належить до тих французьких письменників-романтиків, у творчості яких значне місце посіла тема мистецтва і митця. Але трактувала вона її по-іншому, ніж Вінні чи Мюссе, в душі своїх соціал-утопічних ідеалів. Кращим її твором, де трактується ця тема, є роман “Консуело”, написаний у середині 40-х років. Цей роман, найпопулярніший у нас, цікавий і тим, що в ньому знайшли досить повне виявлення її естетика, її погляди на мистецтво та його призначення. Жорж Санд рішуче виступала проти ідей “чистого мистецтва”, які в той час почали ширитися у Франції, і обстоювала ідею “мистецтва для всіх”, мистецтва для народу. Вона також вважала, що мистецтво не повинно відмовлятися від “добрих прямих повчань” та від моральних оцінок зображуваного, бо моральна оцінка — природна потреба людської душі. На її думку, мистецтво є, скоріше, не наслідування природи, а вираження хвилювання розуму й душі, що породжується дійсністю. Але при цьому воно не

повинно впадати в суб’єктивізм, ці хвилювання, породжувані об’єктивними причинами, мають зберігати об’єктивний зміст і характер.

Героїня роману співачка Консуело наближена до автора, вона є втіленням його ідеалу митця і водночас здійснювачем його естетичної програми. За своїми людськими якостями, своїм альтруїзмом вона не поступається П’єру Гюгенену, Полю Арсену та іншим позитивним героям із романів Жорж Санд 40-х років. Консуело теж походить із простолюддя, і цим походженням героїні теж мотивуються її високі моральні якості. В ній живе дух демократичного мистецтва, хоча Консуело доводиться обертатися в середовищі аристократії і професійних музикантів. Вона зберігає любов до простого народу й народної музики, під час мандрів з молодим Гайдном вона співає селянам та ремісникам, і письменниця зазначає, що почувалася вона при цьому краще, ніж тоді, коли виступала перед вишуканою публікою. Її мистецтво — мистецтво для всіх, і саме таке мистецтво вона хоче творити, коли з графом Альбертом фон Рудольштадтом йде в народ.

Роман “Консуело” і його продовження “Графиня Рудольштадт” цікаві для нас ще й тим, що в них відбувається прорив до слов’янського світу у творчості Жорж Санд. Тут з’являється тема Чехії і чеської історії, зокрема гуситства та гуситських війн, яка захопила письменницю. “Товариство невидимих”, про яке йдеться в другій частині діалогії, генетично пов’язане з гуситством, великим ідейним і революційним рухом чеського народу у XV ст. Це звернення до гуситства пов’язане з ідейними шуканнями Жорж Санд, з її соціал-утопізмом, зокрема з ідеєю П’єра Леру про те, що слов’яни, які зберегли дух справжнього, древнього демократизму, покликані остаточно ствердити на землі рівність і братерство. В “Revue Independante”, що видавали Жорж Санд і Леру, значна увага приділялася слов’янській темі, тут, зокрема, була опублікована стаття, в якій вперше у Франції йшлося про нову українську літературу й згадувався Шевченко.<sup>1</sup>

Працюючи над діалогією, Жорж Санд вивчала історію гуситських війн, наслідком чого були її історичні нариси про видатних гуситських полководців Яна Жижку й Прокопа Великого, опубліковані спершу у згаданому часописі. Ці нариси торкаються також української історії, в них розповідається і про новгород-сіверського князя Сигізмунда Корибутовича, русича за вірою й культурою, який зі своїм військом прибув до Чехії в 1422 р. і брав активну участь у гуситських війнах із хрестоносцями. Він претендував на чеську корону і перебував у дружбі з Яном Жижкою, який називав його сином, а він Жижку — батьком.

<sup>1</sup> Chojecki E. Etude comparée des langues et dialectes slaves // Revue Independante. Paris. 1847. V. 10, p. 362 — 363.



У другій половині 40-х років Жорж Санд пише свої “сільські повісті” (“Жанна”, “Чортова калюжа”, “Франсуа-найда”, “Маленька Федетта”), яким належить помітне місце в її творчості, а також у французькій і європейській літературі. Як зазначав ще Франко, 40-ві роки минулого сторіччя ознаменувалися в європейських літературах фронтальним зверненням до селянської теми, появою романів і повістей, “в котрих мужик являється героєм, життя його стає головним предметом, канвою талановитих творів літературних...” Водночас у трактуванні селянської теми визначаються дві основні тенденції, до яких, ніби до полюсів, тяжіє все розмаїття європейської “сільської епіки” XIX ст. Одна з них своє завершене втілення знайшла у творчості Жорж Санд, друга — у творчості Бальзака; першу з них можна визначити як романтично-утопічну, другу — як соціально-аналітичну.

Сільським повістям Жорж Санд властиве романтично-ідеалізуюче зображення сільського життя й селянських типів, висунення на перший план соціально-етичних мотивів, співзвучних з утопічним соціалізмом або нав'язаним ним. Письменниця творила в цих повістях також своєрідний оазис простоти, природності й людяності, оточений морем соціальної дійсності, де панують зовсім інші закони й правила поведінки. Саме в цих повістях знайшло повне й завершальне втілення згадуване “народництво” Жорж Санд і її теорія “ідеальної правди”. Романтична ідеалізація селян як носіїв природних першовитоків та моральних чеснот і протиставлення їм нищого меркантильного суспільства — це ті визначальні риси жоржсандівської моделі сільського роману, які проступають у багатьох творах тогочасних європейських літератур на сільську тематику.

Серед численних творів Жорж Санд саме її сільські повісті виявилися найбільш співзвучними українській літературі й викликали найбільшу зацікавленість. Вони привернули увагу Т. Шевченка, але він поставився до них не дуже прихильно: зіставивши їх з “Народними оповіданнями” (1857) Марка Вовчка, він повну перевагу віддав останнім. Слід думати, для нього виявилася неприйнятною ідеалізуюча тенденція в зображенні сільського світу французькою письменницею, що надає йому нерідко ідилічного характеру. По-іншому оцінив ці твори І. Франко, побачивши в них повісті, що підносять селянина та його людську гідність.

Зіставляючи “сільські повісті” Жорж Санд і “Народні оповідання” Марка Вовчка, передусім фіксуємо, що вони близькі авторською позицією активної симпатії до селян, різким протиставленням двох соціальних світів — селянського і панівних класів, трактуванням їх як моральних полюсів, загальним ідеалізуючим зображенням селянських персонажів. Але не менш значні й типологічні відмінності між цими літературними явищами. “Народні оповідання” ближчі до реального життя, зокрема в тому розумінні, що в них відсутній елемент умоглядних побудов утопічного спрямування, і тому

вони конкретніші й безпосередніші. У повістях Жорж Санд немає того повного зближення автора з селянським світом, його “розчинення” в селянині-оповідачеві, як це маємо в оповіданнях Вовчка. Французька письменниця дотримувалася зовнішньої точки зору щодо селянського світу, розповідь в її повістях ведеться високоосвіченою парижанкою, речником передової суспільної думки. Внаслідок цього виникає розбіжність між авторською мовою і дійсною мовою селян, яка усвідомлювалася письменницею, і вона прагнула її подолати, але якоюсь мірою їй вдалося досягти цього лише в “Франсуа-найді”.

Після 1848 р. починається третій період творчості Жорж Санд, найбільш тривалий і найменш динамічний. Настає нова історична епоха, і письменниця все помітніше випадає з ритму суспільного й літературного розвитку. Як і раніше, пише вона багато, але все менше виходить з-під її пера творів, які ставали помітними явищами літератури. З одного боку, її твори все далі відлітають від життя, його дійсних проблем і колізій, все нестримніше править в них фантазія у пошуках і вираженні “ідеальної правди”. З іншого боку, все відчутніше проявляється в них тяжіння до камерності, до змалювання інтимного життя і психологічних переживань героїв.

Отже, як митець Жорж Санд належить передусім епосі між двома французькими революціями 1830 і 1848 рр., там епіцентр її творчості, адекватність епосі та пануючим у ній умоустройам, далі вона все більше входить в ситуацію письменника, що пережив свій час.

## ✓ 2.5. А. де Мюссе

(1810 — 1857)

Альфред де Мюссе був молодшим сучасником великого покоління французьких романтиків, до якого належать Ламартін і Вінї, Гюго і Жорж Санд. В літературу він прийшов на порозі 30-х років, і цей прихід у повному значенні слова був тріумфальним: вже перша його збірка поезій і поем “Іспанські та італійські казки” викликала загальне захоплення, яке докотилося аж до далекої Росії (мається на увазі, зокрема, емоційна реакція Пушкіна). “То була сама весна, — писав Сент-Бев, — справжня весна поезії, що розквітла на наших очах... Ніхто інший не зміг так відразу, з першого

<sup>1</sup> “Іспанські й італійські казки відзначаються жвавістю незвичайною; із них *Porcia*, здається, має найбільше достоїнств: сцена нічного побачення; картина ревнивця, що посивів раптом; розмова двох коханців на морі — все це чудово. Драматичний нарис *Les Mignons du feu* обіцяє Франції романтичного трагіка. А в повісті *Mardoche Musset* перший із французьких поетів схопив тон Байрона в його жартівливих творах, що зовсім не жарті”.



▲ Альфред де Мюссе

погляду навіть уявлення про юного генія” (Мюссе не виповнилося й двадцяти років, коли вийшла перша його збірка).

Це уявлення підтвердила наступна його збірка “Спектакль у кріслі” (1832), до якої увійшли драматична поема “Уста й чаша”, поема “Намуна”, комедія “Про що мріють дівчата”; в другому виданні 1834 р. збірка доповнилася поемою “Ролла”, драмами “Андреа дель Сарто”, “Примхи Маріанни” та “Фантазіо”. Молодий Мюссе творить з незвичайною легкістю та інтенсивністю, в середині 30-х років серед інших його творів з’являються знаменитий ліричний цикл “Ночі” (1834 — 1837), історична драма “Лоренцаччо” (1835), роман “Сповідь сина віку” (1836). Але талант Мюссе, який спалахнув так рано і яскраво, так само швидко починає згасати, не сягнувши, як нам здається, свого zenіту: вже під кінець 30-х років його творчість йде на спад, в 40-ві — він не створює нічого значного, крім декількох поезій і новел. В останнє десятиліття свого недовгого життя майже повністю замовкає.

Молодший у когорті французьких романтиків, Мюссе вносить в романтичну літературу не стільки нові теми й мотиви, скільки новий тон і стиль їх трактування. Як і Вінні, він теж тяжіє до байронічної течії, в його творчості багато трагічного надриву, але однак не менше життєлюбності й іронії, життєлюбної іронічної гри. В ранніх його творах переважала ця життєлюбно-іронічна гра, далі ж вона тісниться трагічно-похмурим світобаченням, на перший план виходять мотиви “хвороби віку”.

В “Іспанських та італійських казках”, як і загалом у Мюссе, провідною виступає любовна тема, яка на різні лади варіюється у творах, що увійшли до збірки. В поемі “Дон Паес” це юна й палка пристрасть, що доводить до безуму й кровопролиття, але розігрується все це без тіні трагізму, в атмосфері п’яночкої чуттєвої млості. Розлита вона і в драматичній поемі “Каштани із вогню”, але тут вже вступає в свої права іронія, розпочинається згадувана життєлюбна іронічна гра, що робить і прописи моралі не обов’язковими, і саму смерть не страшною. Те ж саме знаходимо і в поемі “Порція”, але тут любовна тема отримує ускладнення, сказати б, соціального характеру, коли виявляється, що коханець Порції — венецький рибак. І хоч героїня клянеться йому в коханні і проголошує, що сам Бог з’єднав їх навки, “та він мовчав... Гай-гай! Не вірив їй рибак”. Такою реплікою завершується поема, і ця реалістична тверезість героя особливо загострює іронічний ефект твору. А в поемі “Мардош” Мюссе зовсім знижує любовну тему, переводячи її в побутову сферу, що надає їй комедійно-пародійного звучання.

Однак це не означає, що розробка цієї теми еволюціонує у Мюссе в “мардошівському” напрямі. В інших творах, навпаки, посилюється її трагічне звучання, зокрема в ліричній поезії і в романі “Сповідь сина віку”, де вона поєднується з темою “хвороби віку”. Та, по-різному варіюючись, любовна тема лишається центральною у Мюссе. Як писав Ж. Пелісьє, “поет бачив у любові єдине щастя світу, прагнув до нього невтримно, жадібно впивався ним без розбору, із будь-якого джерела, і нездатність приборкати свої пориви привела його врешті-решт до нездатності любити. В цій боротьбі чистої любові з нечистою і полягає вся суть поезії Мюссе, так само як і драматизм його особистого життя”.

Ще однією із провідних тем Мюссе є тема “хвороби віку”, в основі якої лежить специфічний умонастрій, породжений суспільно-історичними обставинами, “обманом історії”, жертвою якого відчув себе поет, виступаючи речником покоління. Цьому поколінню “синів імперії і внуків революції” важко було звикнути до прози буржуазного суспільства після грандіозної бурі великої революції і наполеонівської епохи, які глибоко сколихнули всі людські пристрасті. На цьому ґрунті й виникла “хвороба віку” — хвороба розчарування, безнадії і заперечення, споріднена з байронівською “світовою скорботою”. Це була духовна хвороба епохи, коли, за словами Мюссе, людство розділилося на дві частини: “люди плоті... знають лише одну турботу — рахувати свої гроші”, а ентузіастичній молоді нічого не лишається, як “замкнутися в хворобливих мареннях” і “впиватися відчаєм”.

Вперше ця тема проявилася в поемі Мюссе “Ролла”, яка серед його поем першої половини 30-х років виділяється похмуро-патетичним звучанням. Герой цієї поеми вражений “хворобою віку”, тому страждає від пустоти життя і, не знаходячи виходу, закінчує самогубством. Він представляє покоління, яке втратило ідеали батьків, тобто ідеали Просвітництва та революції, і не здобуло нових, для нього вмерло минуле і не наступило майбутнє. Ролла страждає від безвір’я і відповідальність за це покладає на Вольтера і просвітників. Йому притаманна специфічна роздвоєність, він не вірить у Бога, але в його душі живе ностальгія за вірою, яка здається йому надійною духовною опорою і пристанищем: “О Христе, я не належу до тих, хто тремтливими ногами приходив молитися в твої храми. Я не вірую в твоє святе слово, о Христе, я надто пізно прийшов у надто старий світ... Але дозволь невіруючому сину невіруючого віку припасти поцілунком до праху і заплакати, о Христе, над цією холодною землею, яка жила смертю і згине без тебе”.

Найповніший вияв тема “хвороби віку” отримала в романі “Сповідь сина віку”. Як показали французькі дослідники, цей твір значною мірою автобіографічний, в основі його — духовний і душевний досвід Мюссе, це його

сповідь, якій він, однак, прагнув надати надособистісного змісту. Написано роман у суб'єктивно-ліричній манері, що загалом характерно для романтичної психологічної прози. Герой роману Октав розповідає про себе, про свою "моральну хворобу" і свій гіркий особистий досвід; місцями його розповідь набирає аналітичного характеру, але домінує в ній сповідальність, що шукає переважно ліричного вираження. Нерідко роман звучить як "поезія в прозі", деякі його фрагменти можна віднести до кращих сторінок поетичного доробку Мюссе.

Стосується це й знаменитого другого розділу роману, в якому автор демонструє, з якою ліричною напругою й патетикою може переживатися історія, її колізії та несподівані повороти, що так болісно позначаються на долі цілого покоління. "В часи імперії, коли чоловіки й брати воювали в Німеччині, стривожені матері породили палке, хворобливе, нервово покоління. Зачаті у проміжках між двома битвами, виховані в колежах під гуркіт барабанів, тисячі хлопчаків похмуро дивилися один на одного, випробовуючи ще слабенькі мускули. Час від часу з'являлися їхні батьки; забагрені кров'ю, вони притискали синів до грудей, розшитих золотом, потім опускали їх на землю і знову сідали на коней". Цим чистим повітрям грозової доби, коли "сяяло стільки слави й виблискувало стільки сталі", дихало покоління, яке знало, що приречене на випробування долі, але тоді й "сама смерть в своїх пурпурних шатах здавалася такою величною і прекрасною!"

Коли ж це покоління виросло, все різко змінилося: після падіння Наполеона Франція заснула глибоким сном, з'явилися "бліді привиди в чорній одежі", запала мертва тиша, і тільки церковний подзвін звучав у ній. Пустка запанувала в душах молодих людей, які не могли прийняти ні старих церковно-монархічних догм ("влада божеська і влада людська були відновлені, але віра в них зникла назавжди"), ні буржуазних утилітарних ідеалів і цінностей. І коли їх запитували, в що вони вірять, відповідь була: "Ні в що".

Ця чудова лірично-патетична інтродукція вводить в соціально-психологічну ситуацію епохи й пояснює витоки "хвороби віку", що вразила Октава і його покоління. З наступного розділу виникає неодмінна у Мюссе тема кохання, яка заповнює роман, але при всьому тому вона тут виконує допоміжну функцію, підпорядковується розкриттю "хвороби віку".

Октав, як і сам Мюссе, вступає у зрілість з твердою вірою, що любов — це основа світу й вищий сенс життя. Але перше його кохання обертається жорстоким розчаруванням, його кохана, світська жінка, виявляється зрадливою та розбещеною, і це переживається героєм як крах основ світу й власного життя. Екзальтоване кохання переростає в екзальтоване розчарування, далі настає озлоблення на цілий світ, і все розігрується на найвищій ноті, на

грані зриву в істеріку. З тим же екзальтованим мстивим почуттям Октав кидається в розгул і розпусту, причому це подається як помста не тільки зрадливій коханці, а й суспільству, всьому світу. Виходить так, що розпуста стає формою відплати за недосконалість світу й людини, за "хворобу віку", принаймні це подібним чином сприймається й переживається героєм, тому він і кидається в розпусту з незвичайним душевним запалом, сама "хвороба віку" проявляється в романі передусім у формі розпусти. "Ї торкнулася хвороба віку, — говорить про повію, з якою випадково сходиться Октав, — або, точніше кажучи, ця повія сама була нею, і це вона, хвороба віку, прибрала ці бліді, насмішливі риси, заговорила цим хрипким голосом і сіла навпроти в глибині погрібця".

Але настає момент перенасичення, і Октав доходить висновку, що даремно подібним чином розтрачує життя й душевні сили. Він хоче морально й духовно відродитися і їде в рідну провінцію, де зустрічає чудову молоду жінку Бригітту, яка палко бажає допомогти йому в цьому. Та виявляється, що для Октава вже немає вороття, надто він вражений цинізмом та душевною спустошеністю, щоб відповісти Бригітті таким же глибоким і гармонійним почуттям, такою ж самовідданістю. По-своєму він любить її, однак йому приносить садистське задоволення заподіювати їй душевні й моральні муки. "Я навперемінно бував з нею різким і насмішливим, черствим і зневажливим, ніжним і люблячим, повним каяття і покірливим". Замість ідилії виникає психологічна драма, яка все більше загострюється. Врешті-решт, пересвідчившись у своїй невиліковній зіпсутості "хворобою віку", Октав пориває з Бригіттою і закінчує повною зневірою в собі та можливості щастя, а наостанок робить кроки до примирення з Богом.

Мюссе реалізував у романі далеко не все, що було задекларовано в інтродукції, іншими словами, образ Октава вмістив далеко не всю трагедію покоління, про яку було заявлено. Сюжет роману звівся до любовної драми, що розігрується фактично поза суспільно-історичними обставинами та колізіями і носить камерний характер. Драматична історія покоління, за яку сповідається "син віку", виглядає досить однобічною, як би надривно не була вона висловлена.

Значне місце у творчості Мюссе посідає *драматургія*. Окрім драматичних поем, таких як "Каштани із вогню" та "Уста й чаша", де домінує поезія, він вже на початку творчого шляху пише драми в прозі "Венецька ніч" (1830) і "Про що мріють дівчата" (1832). Але вже перша з них зазнала жорстокого провалу на сцені, і Мюссе відмовляється працювати для театру, створює "драми для читання"; звідси назва другої збірки його творів "Спектакль у кріслі". Далі він пише "Примхи Маріанни", "Фантазію", "Андреа дель Карто", "Коханням не жартують", "Лоренцаччо", "Підсвічник" та інші п'єси.



Драматургія Мюссе відзначається жанровою розмаїтістю, з-під його пера виходять легкі жартівливі комедії, “драматичні приказки” (невеликі комедії або сценки, що ніби ілюструють ту чи іншу приказку), психологічні комедії і драми. Перші п’єси Мюссе позначені тими ж рисами, що й вся його рання творчість, в них панує вільна поетична фантазія, атмосфера життєрадісної гри, в яку вплітаються трагічні мотиви чи елементи, як це маємо, наприклад, у “Примхах Маріанни” чи “Фантазію”. В інших п’єсах колорит стає похмурих, трагічні мотиви посилюються, на перший план виходить тема страждання людей, які втрачають втішаючі ілюзії і, розчаровані, гинуть (“Андреа дель Сарто”).

Окремо в драматургії Мюссе стоїть “Лоренцаччо” — п’ятиактна драма на історичний сюжет з найвиразнішими шекспірівськими орієнтаціями. Її дія відбувається в XVI ст. у Флоренції за правління тирана Алесандро Медічі. В ній дається широкий, барвисто змальований фон життя тогочасної Флоренції, проте він, в основному, лишається нейтральним до головної дії драми. Лоренцо Медічі, небіж герцога Алесандро, ненавидить тирана і, мріючи про звільнення співгромадян від тиранії, задумує його вбивство. Але для того, щоб здійснити задум, йому необхідно прикинутися другом тирана й домогтися повної його довіри. Слід сказати, що цей сюжет відповідає духові й колізіям XVI ст., особливо італійського, і перегукується якщо не з трагедіями Шекспіра, то його сучасників, драматургів маньєризму.

Але Мюссе трактує цей сюжет по-іншому, наповнюючи його змістом, характерним для пізнього романтизму. Вдаючи себе за друга тирана, Лоренцо входить в його оточення і змінюється під його впливом. Він натягує на себе маску розпутника й підлабузника (тому його й прозвали презирливо Лоренцаччо), і ця маска приростає до його обличчя, стає ніби його другою натурою. Він розчаровується в своїх благородних ідеалах і людях, тепер вони здаються йому не вартими того, щоб за них боротися. Однак він здійснює свій задум, керуючись індивідуальними мотивами, бажанням самоочищення, ствердження того кращого, що було в ньому. Вбивство тирана, здійснене героєм, не приносить очікуваних наслідків: виступ республіканців і народу не відбувається, на зміну старому тирану приходять новий, а самого Лоренцаччо вбивають за наказом Ради восьми.

У цій драмі настрої й колізії, характерні для романтичної свідомості після революції 1830 р., Мюссе екстраполює на Італію часу згасання Відродження і трактує їх песимістично.

Хоч Мюссе написав багато драматичних та прозових творів (крім роману, він писав ще новели), однак був він передусім поетом, що виразно позначалося і на його прозі та драматургії. У сучасників він мав репутацію кращого поета-лірика французького романтизму. Але, як зазначають сучасні дослідники,

в цій іпостасі він розкрився найповніше не в ліричних поезіях, а в поемах та драматичних поемах, де маємо чудові ліричні фрагменти та монологи.

Лірична поезія Мюссе розвивалася в контексті поширених тоді у Франції течій живописного й байронічного романтизму, але йому завжди було притаманне прагнення до дистанціювання, зайняття незалежної позиції й іронічного потрактування характерних для цих течій тем і мотивів, яке, однак, не переходило в опозицію до них. В ранній поезії він теж тяжів до яскравих барв і пластичних форм, до живописання словом, але вносив у це стільки легкості, вишуканості, якоїсь веселої жвавості, що його твори значно випадали із “живописного стилю”. Іноді живописний сюжет ставав у нього предметом іронічного обігрування і набирив характеру жартівливого виклику та епатажу прихильників класичного мистецтва, як у знаменитій “Баладі, зверненій до місяця”.

Але досить швидко лірична поезія Мюссе еволюціонує до “байронічних” мотивів та настроїв, які й стають у ній превалюючими. Це мотиви самотності й страждання, розчарування й скорботи, “оп’яніння безнадією та відчаєм”, подібно до того, що переживав Октав зі “Сповіді сина віку”. Словом, маємо в поезії Мюссе весь комплекс негативних емоцій та їх акцентовану поетизацію, що так характерно для романтиків “байронічної школи”. Концентрований прояв знайшли вони у знаменитому циклі Мюссе “Ночі”. Чим глибший смуток та безнадійніший відчай, тим переконливіше це характеризує їх носія як духовну особистість, яка в сучасному світі приречена на страждання, — такий мотив розвиває Мюссе в цьому циклі. Він творить тут справжній культ страждання: “Лише страждаючи душею ростемо, // Велич душі — в великому стражданні”. Символом справжнього поета для Мюссе стає пелікан — птах, який кров’ю серця годує голодних пташенят. “В цьому призначення справжнього поета!” — проголошує він. “Треба страждати, щоб співати”, — виводить Мюссе відому пізньоромантичну формулу, розуміючи під співом поетичну творчість. Слід сказати, формулу досить сумнівну, бо в ній естетичне переживання отожднюється з емоційним збудженням, що далеко не одне й те ж саме.

Високу поетичну цінність складають окремі поезії Мюссе, в яких він звільняється від риторики й пози, а також від надмірної, з трагічним надрином, емоційності, що впадає в мелодраматизм (“Ні!”, “Смуток”, “Не забувай”, “Про смерть”, “Останні вірші” та деякі інші). Їм притаманна простота й ширість ліричних переживань, безпосередність і музикальність їх вираження, тут Мюссе ніби протягує руку Верлену та іншим поетам “кінца віку”.

## 2.6. Ж. де Нерваль

(1808 — 1855)

Один із найглибших і найсамобутніших французьких письменників-романтиків, Жерар де Нерваль (справжнє прізвище Лабрюні), довго й важко входив у велику літературу. За життя, сповненого справжнього, без награвання й пози, трагізму, він був відомий у літературних колах Парижа, в ньому бачили цікавого, але далеко не першорядного письменника. Осягнення творчості Нерваля відбувалося вже після його смерті, головним чином у ХХ ст. В наш час для кожного освіченого француза Нерваль — зірка першої величини на небосхилі французької романтичної літератури. Його твори посідають почесне місце в антологіях, про них написані численні дослідження, вони викликають живий і непідробний інтерес.

В колишньому СРСР як читацька обізнаність з Нервалем, так і наукове вивчення розпочалися з величезним запізненням. Десь лише в середині 80-х років з'явилися дві збірки його творів в російських перекладах, у нас черга до нього так і не дійшла. Для ревнителів чистоти марксистсько-ленінського світогляду й естетики він здавався сумнівним митцем, що “впадав” в ірраціоналізм і містику, “реакційним романтиком” за загальноприйнятою тоді класифікацією.

Жерар Лабрюні народився 1808 р. в Парижі, в родині військового лікаря, колишнього солдата республіканської і наполеонівської армії. Скоро після народження хлопчика батько відбув з військовою частиною до Німеччини, з ним поїхала мати; там вона через деякий час захворіла й померла в Силезії, де й була похована. Жерарові не судилося її знати, вона назавжди лишилася для нього загадкою й ностальгійним смутком, підсвідомо він буде її шукати все життя. Це те глибинне переживання, що увійшло в основи його світосприйняття і стало архетипом його творчості. Все життя він буде відчувати себе покинутим і дорогим для матері, похованої далеко на чужині, вона стане праматір'ю його поетичної міфології.

Очевидно, звідси в неабиякій мірі й та притягальна сила, яку для Нерваля мала Німеччина. Глибше, ніж інші французькі романтики, він увійшов у світ духовної культури цієї країни й багато зробив для ознайомлення своїх співвітчизників з німецькою преромантичною і романтичною літературою.

Залишений батьками, майбутній поет ріс у домі двоюрідного діда в Мортфонтені, що в глибинній французькій провінції Валуа. Мортфонтен, мертве джерело — назва, в якій є щось суто нервалівське, в ній смерть і джерело, кінець життя і народження, могила і живлюща джерельна вода, а це — ключові образи-поняття творчості Нерваля, її метамова. Коли батько, вийшовши у відставку і поселившись в Парижі, забере до себе сина, той кожне літо

приїжджатиме в Мортфонтен. Тут у глибинній провінції ще жив повним життям французький фольклор, він викликає великий інтерес у Нерваля і згодом входить в його творчість. Знову ж серед французьких романтиків він виділяється глибиною осягнення фольклору й органічністю його використання у своїх творах.

Навчався Нерваль в одному з кращих паризьких ліцеїв, де здобув широкі і ґрунтовні знання, в тому числі двох східних мов, арабської і перської. Там же він почав писати, і ще під час навчання у ліцеї видав дві поетичні збірки, “Національні елегії” (1826) і “Політичні сатири” (1827), які несуть у собі відбиток учнівства. Хоч у ті роки у Франції бурхливо розвивався романтизм, молодий Нерваль лишався поза романтичним рухом. В обох збірках він дотримувався принципів класицизму з його специфічною громадянськістю та її риторичним вираженням. У першій він сумував за недавньою величчю Франції, наполеонівською епопеєю, в другій викривав і осуджував режим Реставрації. Його головними наставниками в поезії були в цей час К. Делавінь, поет пізнього класицизму, і Беранже, якого він тоді дуже шанував і наслідував у деяких віршах. Загалом же його рання поетична творчість не має значної вартості.

Справжнє входження Нерваля в літературу відбулося наприкінці 20-х років, коли вийшов його переклад першої частини “Фауста” Гете. Це був уже третій французький переклад уславленого твору, але він затьмарив два попередніх і став визначним явищем художнього життя країни. Відступивши від французької традиції перекладати поезію прозою, Нерваль значну частину тексту переклав віршами. Гетівський “Фауст” у перекладі Нерваля справив величезне враження на французьких романтиків. Як про “одну з найзначніших подій мого життя”, згадує Г. Берліоз у “Мемуарах” про те “незвичайне й глибоке враження, яке справив “Фауст” Гете... у французькому перекладі Жерара де Нерваля”. У “Сповіді сина віку” Мюссе говорить про те, що цей твір вплинув на духовний клімат Франції і, на його думку, сприяв поглибленню “хвороби віку”. Сам Гете схвально відгукнувся на переклад Нерваля. Той ще не раз до нього звертався, поліпшуючи з кожним виданням, а до видання 1840 р. він включив і сцени з другої частини “Фауста”. Цей переклад не втратив у Франції свого значення й на сьогодні.

Нерваль перекладав ще поезії Гете, а також інших німецьких поетів, преромантиків і романтиків — Шиллера, Клопштока, Бюргера, Уланда. В 40-ві роки він зблизився з Гейне і переклав два цикли з його “Книги пісень” —



▲ Жерар де Нерваль.  
Портрет  
Фелікса Надара

“Ліричне інтермецо” і “Північне море”. Виявляв він інтерес і до німецької романтичної прози, особливо до прози Гофмана, яку теж перекладав на французьку мову. Водночас Нерваль зазнав значного впливу німецької літератури, який був широким та різнобічним і проявився як на рівні семантичному, так і на рівні поезики й стилю.

Активна творча діяльність письменника розгортається у 30-ті роки. Із різних псевдонімів, якими він підписував свої твори, остаточно обирається де Нерваль — за назвою невеликого земельного володіння, що належало його дідові. На початку 30-х років він активно включається в романтичний рух, входить в 1832 р. до “Малого сенаклю”, який не протиставляв себе “великому”, очолюваному Гюго. Віднині творчість Нерваля розвивається в ричищі романтизму, але не вкладається в нього. Як у своїй поезії, так і в прозі він виходить за його межі, нерідко прориваючись до ХХ ст., передвіщаючи відкриття символістів і авангардистських течій.

Літературна спадщина Нерваля велика за обсягом і досі повністю ще не зібрана й не опублікована. Він працював у різних жанрах, писав поезії, повісті й оповідання, драми й оперні лібрето (останні у співпраці з О. Дюма), подорожні нариси й публіцистику. Постійно страждаючи від матеріальної скрути, а то й впадаючи в злидні, Нерваль активно співробітничав у паризькій пресі й писав для неї численні кореспонденції, статті, рецензії. Він вів спосіб життя, характерний для артистичної богеми, і це життя поза офіційним суспільством, його нормами й цінностями, стало для нього постійним.

Нерваль багато подорожував, і в цьому, крім вродженого нахилу до мандрів, відігравали свою роль практичні інтереси, породжувані журналістською діяльністю. Він об’їздив Німеччину, подорожував по Італії та інших країнах Європи, побував в Африці й на Близькому Сході. Про ці подорожі Нерваль розповів у своїх кореспонденціях, з яких згодом були складені книги документальної прози “Подорож на Схід” і “Лорелея” (про мандри по Німеччині), що вийшли в останній період його життя. Вони належать до поширеного в романтичній літературі жанру документального нарису, який не вкладається в сучасне розуміння документальної прози. Як і інші романтики, Нерваль часом вільно поводився з фактами, переставляв їх і доповнював вимислом, робив запозичення з інших книг та чужих розповідей.

Визначним і своєрідним набутком французької романтичної літератури є художня проза Нерваля. Першим значним її твором було оповідання “Зачарована рука” (1832), написане в період захоплення французьких романтиків середньовіччям і готичним романом. У 30-ті роки він написав ще кілька оповідань, на деяких із них виразно позначився вплив Гофмана (“Соната диявола”, “Теттінгенський циркульник”). Але кращі прозові твори Нерваля з’явилися в останній період його творчості, у 50-ті роки; вони ввійшли до двох збірок, до “Ілюмінатів” (1852) і “Дочок вогню” (1854).

У цих збірках Нерваль звертається до історії, що зближує його з пізньою романтичною прозою, де історична тематика була домінуючою. Як говорилося, модель історичного роману епохи романтизму була витворена Вальтером Скоттом, і її дотримувалися або від неї відштовхувалися й автори французьких історичних романів. Правда, у той час, коли Нерваль писав свої повісті, у французькій літературі вона була витіснена історико-пригодницьким романом Дюма, що характеризується відносним зв’язком з історичними подіями і особами. Та справа в тім, що твори Нерваля далекі як від Скотта, так і від Дюма. Він не ставив своїм завданням ні відтворення об’єктивних історичних процесів та їх впливу на життя приватної людини, ні, тим більше, плетіння захоплюючої фабули з вільним використанням історичного матеріалу.

Історичні повісті Нерваля, зокрема “Історія абата де Бюкуа” і “Анжеліка”, дуже своєрідні за змістом і структурою. За методом художньої інтерпретації історичного матеріалу вони впритул наближаються до літератури ХХ ст. На структурному рівні вони пов’язані з документалістикою Нерваля і будуються як “документальні” твори. Їхній текст складається з розповіді автора про розшуки старовинних видань, в яких описана історія життя героїв, і з уривків та розділів із цих видань, вигаданих і стилізованих під ту чи іншу епоху, під стиль мислення й письма того чи іншого століття. Отже, маємо в цих творах Нерваля те “мімікрування” під документальний жанр, яке стане характерною особливістю структури й стилістики художньої прози другої половини ХХ ст., зокрема історичної.

У повістях Нерваля маємо два плани, сучасний та історичний, які переплітаються і взаємодіють. З цим пов’язана постійна присутність автора у творі, його активна роль як на змістовому, так і на композиційно-структурному рівні, що теж наближає його повісті до літератури ХХ ст. І, зрештою, він звертається до історії не для того, щоб пізнавати історичні процеси та закономірності, — його цікавить, насамперед, неординарна людська особистість, її свідомість і психологія. Творити для нього передусім означало пригадувати й пізнавати себе, в героях він втілював свої риси і через них осмислював себе.

За своїм стилем повісті Нерваля теж відмінні від романтичної історичної прози. Їх автору чужий “метод картин”, живописання минулого в його локальному й історичному колориті, що було властиве французькому історичному роману часу його розквіту. Написані повісті в стилі, що скоріше нагадує стиль Стендаля, зокрема його хронік і біографій, характеризується він чіткістю і логічністю викладу, своєрідними сциєнтичними орієнтаціями та інтонаціями.

Збірки Нерваля “Ілюмінати” та “Дочки вогню” пов’язані між собою, між їхніми найбільшими творами існує і сюжетний зв’язок: сюжет про абата Бюкуа починається в повісті “Анжеліка” з пізнішої збірки “Дочки вогню” і продовжується в “Історії абата де Бюкуа” з “Ілюмінатів”. Проте в цих збірках



провідними виступають різні ідейно-тематичні мотиви. На провідний мотив першої збірки вказує її назва. У трактуванні Нерваля ілюмінати — це не тільки релігійно-містична секта XVII ст., до якої належать персонажі з деяких творів збірки, а й загалом люди, що мають дар духовного осяяння, прозрівання природи й людського буття. Тут дається взнаки захоплення пізнього Нерваля містицизмом і окультними науками, але цікаво, що маємо в збірці проекцію ілюмінізму на сучасність, загадкову складність суспільного життя, яка потребує “осяяння”. Повна назва збірки — “Ілюмінати, або предтечі соціалізму”. Названим даром автор наділяє абата Бюкуа, який наприкінці свого авантюрного життя розробляє “проект республіканського устрою, в якому розглянуті способи ліквідації монархії”, і він характеризується як “один із предтеч французької революції”. Нерваль планував включити до збірки твори про Фур’є, Прудона, П’єра Леру, але вони не були написані.

Інші мотиви виходять на перший план у збірці *“Дочки вогню”*, яка справедливо вважається одним із шедеврів Нерваля. Вона пов’язана — і це підказує її назва — з натурфілософським вченням про чотири стихії — землі, води, повітря і вогню — як першоелементами світу, котрими захоплювався пізній Нерваль, з його прагненням до витворення синтетичної натурфілософської картини буття. Водночас це збірка глибоко автобіографічна, передусім у розкритті духовного й душевного життя письменника, сповнена ліризму, чарівного й щемкого водночас. Домінує в збірці тема кохання, що вміщує натурфілософські мотиви.

Де б не мандрував поет, яку б жінку не кохав, він завжди, неусвідомлювано чи свідомо, шукає Єдину, вона інкорпорується в тій чи іншій жінці і водночас лишається недосяжною. В *“Сільвії”* герой-оповідач кохає дівчину (її ім’я названа повість), у якій втілилася “краса земна”, але водночас він не може звільнитися з-під влади “фатального привида” Адрени, з якою зустрівся в юності. “Обливаючись горючими слізьми, я кинувся до її (Сільвії) ніг, я сповідався їй в усьому — в моїх ваганнях, в дивацтвах, розповів про фатальний привид, який весь час виникає на моєму життєвому шляху. “Врятуйте мене! — повторював я. — Я повернувся до вас назавжди”. Але таке повернення у Нерваля неможливе, бо саме почуття у нього за своєю природою амбівалентне. Воно в повісті “повторюється”, з’являється ще паризька актриса Аврелія, щоправда, найбільш віддалена від прообразу, від “праматері”.

Закономірно з’являється в повісті Нерваля тенденція до міфологізації, до переведення зображуваного в міфічний план, що в цілому притаманне його пізній творчості. Адже міф з його, як писав Шеллінг, “абсолютною нероздільністю загального й окремого”, втіленням в окремому всієї неосяжності загального відповідав характерові світосприйняття Нерваля і, зокрема, його трактуванню кохання. Найвиразніше це проявилось в *“Октавії”*, де герой

втікає з Парижа від “фатального кохання” до актриси (в ній вгадуються риси Женні Колон, яка відіграла негативну роль у житті Нерваля) і в Неаполі зустрічає жінку, яка справила на нього дивне враження: “Ця жінка з її чудними манерами, в цих шатах королеви, горда й примхлива, здалася мені однією з фесалійських чарівниць, яким у винагороду за сновидіння віддають душу”. І далі: “Я втік від цього привида, який і вабив, і страшив мене”. Симптоматично, що стіни житла цієї жінки “прикрашені були старовинними картинами, на яких зображені чотири стихії у вигляді міфологічних божеств”. До цих божеств Нерваль звертається в оповіданнях *“Ізида”* і *“Пандора”*, що теж входять до збірки *“Дочки вогню”*.

Так завершується у Нерваля міфологізація Єдиної, її образ стає багатозначним і амбівалентним, в ній джерело і сенс буття, перший і останній час, життя і смерть (вона “смерть і смертна”). За поширеним в сучасній науці трактуванням, в основі цього — пошуки незнаного матері вічним сиротою, підсвідоме прагнення розпізнати її в інших жінках, що позбавляло їх в його сприйнятті ідентичності і кожна ставала “цією й іншою”. Концентроване поетичне вираження це “метапочуття” знайшло в сонетах циклу *“Химери”*, який з’явився в один рік з прозовою збіркою *“Дочки вогню”* і в певних моментах перегукується з нею.

Останній прозовий твір Нерваля *“Орелія”* був написаний за кілька місяців до його смерті. Задум і зміст цього твору пов’язаний з душевною хворобою, якою страждав письменник. Перший її приступ стався в 1841 р., потім вони неодноразово повторювалися, проте після них розумові й творчі сили Нерваля поновлювалися. Душевна хвороба є фактом не тільки його біографії, а й творчості, з нею французькі дослідники пов’язують своєрідний характер його пізніх творів, їхню “загадковість”. Але ця проблема має й інший аспект, свідченням чому є, насамперед, *“Орелія”*. В цьому творі Нерваль ставив перед собою завдання з можливою точністю описати стан душевної хвороби людини, процес протікання хвороби. У листі до батька він повідомляв: “Я пробую описати ті враження, якими наділила мене хвороба. Це прислужиться науці”. За вдалими визначенням Т. Готье, близького друга Нерваля, *“Орелія”* — це “сам Розум, під чие диктування Безумство пише свої мемуари”, причому автор і тут не зрадив своєму стилю, “ясному, прозорому й логічному”.

Поетична спадщина Нерваля, якщо не враховувати ранніх його віршів, невелика за обсягом. Складається вона в основному з двох циклів, з *“Одолет”* і *“Химер”*. До першого циклу увійшли поезії першої половини 30-х років, коли відбувалося становлення Нерваля як самобутнього поета. Назва циклу *“Одолети”*, тобто “маленькі оди”, запозичена у П. де Ронсара, видатного французького поета XVI ст. В цих простих за змістом і прозорих за формою віршах зійшлися дві поетичні традиції: французької поезії XVI ст.,

поезії докласицистичної, якою захоплювався Нерваль, і народної пбезії, яка збереглася у близькій його серцю провінції Валуа.

В одолетах відсутні як байронічні мотиви гордої самотності й скорботи, так і притаманне живописному романтизму захоплення яскравістю барв і пластичністю форм. Немає у Нерваля також риторичного пафосу й риторичних фігур, від яких не могли відмовитися ні Гюго і Ламартін, ні Мюссе і Віньї. Натомість маємо тонке й проникливе вживання в неяскараву поезію повсякденного життя й звичайних речей, чим його “маленькі оди” нагадують Кітса. Нерваль не лякався сфери побуту, яку романтики в більшості своїй вважали суцільно тривіальною та непоетичною, і дав у циклі “Одолети” кілька чудових жанрових зарисовок, злегка овіяних елегійністю (“Бабуся”, “Кузина”, “Алея Люксембурзького саду”). Деякі з поезій циклу озиваються народною піснею, її образним ладом, її інтонаціями й ритмомелодикою (“В лісовій гушавині”, “Сідалізки”).

Але поетична слава Нерваля засновується передусім на циклі “Химери”, що з’явився у складі збірки “Дочки вогню” за рік до його смерті. Чисельно зовсім невеликий, цей цикл посів помітне місце у французькій поезії, саме в ньому Нерваль “проривається” до поетичних структур ХХ ст. Складається цикл із сонетів строгої поетичної форми, що відзначається значимістю змісту й архітектонічністю структури. Але якщо класичному сонету властиві ясність думки й почуття і їх прозоре пластичне втілення, то в “Химерах” Нерваля, при збереженні пластичної виразності форми, сонети наповнюються складним і неоднозначним змістом. В них з’являються міфологічні паралелі, історичні й літературні ремінісценції, різнопланові асоціації, нерідко вражаюче несподівані, символіка, що дозволяє поетові відтворювати внутрішній світ у незнаній доти складності й глибині.

Нервалеві доводилося відстоювати право на свій “темний стиль”. У передмові до “Дочок вогню” про цикл “Химери” він писав: “Вони (ці сонети) не темніші, ніж метафізика Гегеля чи “Меморії” Сведенборга; коли їх прояснити, якщо це взагалі можливо, то вони втраять свою чарівність”. Власне, тут Нерваль випереджує відомий принцип Верлена “про неясне говорити неясно”, що має на меті адекватність відтворення душевних станів. Але Верлен мав на увазі неясність і невизначеність почуття, його відтінків і перетікань, у Нерваля ж ідеться про складні духовно-душевні комплекси.

Весь цикл освітлює, кажучи словами автора, “чорне сонце меланхолії”, цим визначається і його домінуюча тональність. Своє страждання життя, потьмарене душевною хворобою, поет переводить в міфічно-символічний план і осмислює його як сходження в царство мертвих. Узагальнене вираження цього мотиву містить перший сонет циклу, в заголовку якого винесене іспанське слово “El Desdichado” (знедолений). Українською мовою цей

сонет переклав свого часу М. Драй-Хмара, але він не надав належної уваги відтворенню образів-ключів із символічним змістом, виділених в оригіналі курсивом (“моя мертва зірка,” “чорне сонце меланхолії”, “квітка, втіха скорботному серцю”), і це позначилося на адекватності перекладу.

Мотиви смерті, могильного мороку і боротьби з ними життєтворчих сил проходять через весь цикл, трансформуючись у міфічно-символічні образи та парафрази. Витворюється своєрідний поетичний код, в якому виражені обставини й колізії трагічного життя поета, його духовна біографія, і водночас вони набувають надособистісного містеріального змісту.

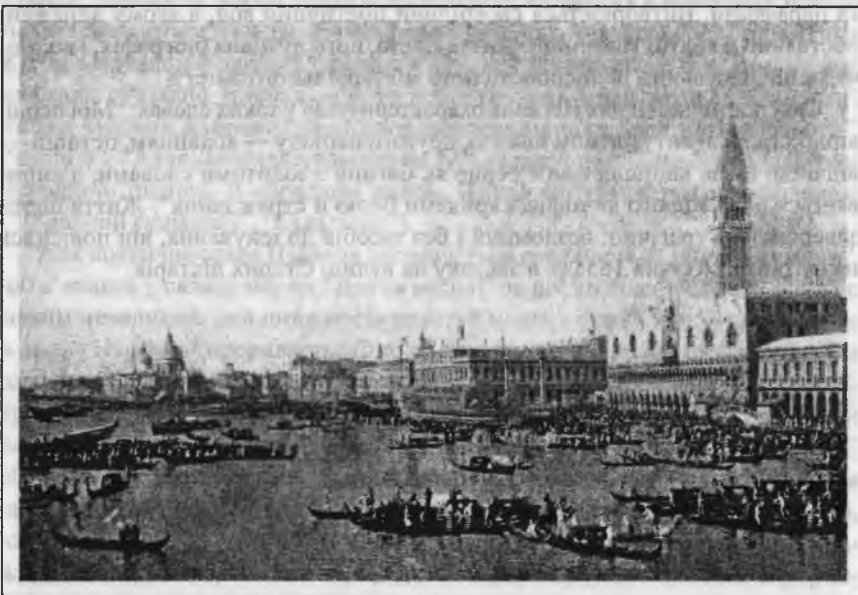
Свій поетичний шлях Нерваль охарактеризував у таких словах: “Мої перші вірші створені ентузіазмом юності, другого періоду — коханням, останні — відчаєм. Муза ввійшла в моє серце як богиня з золотими словами, а виривається вона з нього як піфія з криками болю й страждання”. Життя поета завершилося трагічно: бездомний і без засобів до існування, він повісився на світанку 26 січня 1855 р. в завулку на вулиці Старих ліхтарів.



Антоніо Канале (Каналетто) Венеція. 1697 – 1768  
 Дуже темна фотографія альбастру  
 Віл Моль в Асені, Венеційська Ріка 1740.

ІТАЛІЙСЬКИЙ  
 РОМАНТИЗМ

Венеція, 1697 – 1768).  
 Буцентавр готується відпливти  
 від молу в день Вознесіння. Біля 1740.



Антоніо Канале (Каналетто)(Венеція, 1697 – 1768).  
 Буцентавр готується відпливти  
 від молу в день Вознесіння. Біля 1740.

Тоді він відплив до Венеції, де він зустрівся з Каналетто, який був тоді в Венеції. Він зустрівся з Каналетто, який був тоді в Венеції. Він зустрівся з Каналетто, який був тоді в Венеції.

## Розділ 3

П. Байрон написав роман "Заморська повість" у Венеції. Це був перший роман, який написав Байрон. Він написав його в Венеції, де він зустрівся з Каналетто, який був тоді в Венеції.

# ІТАЛІЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

Після цього Байрон написав роман "Заморська повість" у Венеції. Це був перший роман, який написав Байрон. Він написав його в Венеції, де він зустрівся з Каналетто, який був тоді в Венеції.

Німецький романтизм був пов'язаний з історичними подіями, які відбулися в Німеччині. Це був перший роман, який написав Байрон. Він написав його в Венеції, де він зустрівся з Каналетто, який був тоді в Венеції.

# ІТАЛІЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ





## Розділ 3

# ІТАЛІЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

На тлі західноєвропейських літератур першої половини XIX ст. італійський романтизм був своєрідним явищем, бо значною мірою розвивався іншими шляхами і в інших формах, ніж в “заальпійській Європі”. Водночас певними своїми аспектами й формами він типологічно ближчий до романтизму у Східній та Південно-Східній Європі. Ця своєрідність італійської романтичної літератури зумовлювалася особливостями суспільно-політичного стану й розвитку країни, її тісним зв'язком з Рісорджіменто — великим рухом за відродження Італії та її звільнення від чужоземного панування. Цей рух зародився наприкінці XVIII ст. і тривав більше сімдесяти років — до повного звільнення Італії від австрійського панування та її об'єднання в єдину державу, що відбулося в 1870 р. Він втягував у свою орбіту італійську романтичну літературу, ним великою мірою визначався її зміст і пафос, а також і її художня специфіка.

Початком італійського романтизму вважається 1816 р., коли з'явилися перші статті, в яких ставилося питання про романтизм та необхідність його впровадження в італійську літературу. Але задовго до того, з останніх десятиліть XVIII ст., в італійській літературі спостерігалися віяння та тенденції, які передвіщали романтизм, хоча вони тут і не набирали такого розмаху, як за Альпами. Це були преромантичні віяння та тенденції, що проявлялися переважно у формі перекладів з “північних літератур”, тобто англійської та німецької, і наслідування їх зразків. Десь із 70-х років XVIII ст. з'являються в італійських перекладах твори Юнга, Грея, Гарвея, Блера, Геснера, Бюргера тощо; особливий успіх випав на долю “Пісень Оссіана”, перекладених М. Чезаротті, і цей переклад вплинув на уяву й смаки італійських літераторів.

П. Веррі переклав трагедії Шекспіра “Гамлет” та “Отелло”, і це відгукнулося у трагедіях Дж. Піндемонта. Під впливом “Нічних роздумів” Юнга з'являються “Римські ночі” Веррі, І. Піндемонта пише поему “Кладовище”, але не доводить її до кінця після появи знаменитих “Гробниць” У. Фосколо. Сентименталістські та преромантичні впливи проявляються і в інших творах італійської літератури кінця XVIII — початку XIX ст.

Але домінуючим напрямом був у ній тоді неокласицизм, який сформувався в останніх десятиліттях XVIII ст. Саме з ним пов'язані вищі досягнення тогочасного італійського письменства”: трагедії В. Альфієрі, поезія Д. Паріні, поезія і проза І. Піндемонта. Саме неокласицизм був тією художньою системою, в якій знаходило художнє втілення Рісорджіменто на першому його етапі, системою, котра відповідала його потребам і завданням. Патріотичний і тираноборчий пафос Альфієрі, громадські інтереси й прагнення Паріні, їх прояв у чітких класичних формах виявилися близькими та співзвучними рухові Рісорджіменто, увійшли в його художній арсенал — і не тільки на першому етапі розвитку.

## 3.1. Література 1797 – 1815 років

Поштовхом до руху Рісорджіменто послужила Французька революція та поява її військ в Італії. Необхідний був саме такий сильний, “шоковий” імпульс, щоб країна почала виходити зі стану того глибокого занепаду й прострації, в який вона впала у XVII — XVIII ст. Як писав свого часу видатний італійський вчений Ф. Де Санктіс, наприкінці XVIII — початку XIX ст. в Італії “ідеї марширували разом з солдатами й проникали в найбідніші прошарки суспільства. Пропаганда під грім гармат звершила за кілька років те, на що в інших умовах пішло б ціле століття. Італійський народ пережив найглибше потрясіння: виникли нові інтереси, нові потреби, нові звичаї і настрої”.

Італійська громадськість, за винятком певної частини панівної верхівки, захоплено вітала війська Французької республіки під командуванням генерала Наполеона Бонапарта, які в 1797 р. вступили в Північну Італію і звільнили її від австрійців. Той ентузіазм, який тоді охопив італійців, чудово змалював Стендаль у вступному розділі роману “Пармський монастир” (правда, змістивши події в часі на 1799 р.). На цьому етапі свої надії на визволення від чужоземного панування італійці покладали на зовнішні сили, на “генерала-визволителя”, і їм довелося пережити чимало гірких розчарувань, поки прийшло усвідомлення, що в цій справі слід покладатися на власні сили.

Французька республіка, а тим більше наполеонівська імперія не виправдали надій італійської громадськості. На певний час Італія стала ареною війн

між Францією та Австрією, в її північній частині були створені Цизальпінська та інші республіки. Однак через деякий час вони були замінені Італійським королівством під правлінням Наполеона, і вся Італія фактично була приєднана до Французької імперії. Населення страждало від тяжких поборів та контрибуцій, від континентальної блокади, від масових рекрутських наборів до чужої армії. Та попри все те французьке панування в Італії мало й позитивне значення, в країні проводилися соціальні реформи антифеодалного й антиклерикального спрямування, продовжувалося національне пробудження, ширилися патріотичні настрої. І коли після розгрому Наполеона розпочався наступ Реставрації і більша частина Італії знову потрапила під владу Австрії, ніякі зусилля реакції, ніякі репресії вже не могли зупинити розгортання визвольного руху.

Домінуючим напрямом італійської літератури протягом цього періоду залишався неокласицизм, в якому досить виразно проявляється типологічна близькість до французького “революційного класицизму” кінця XVIII ст. Французька революція й подальші бурхливі події історії, в які дедалі глибше втягувалася Італія, актуалізували творчість Альфієрі, котра саме тепер набуває справжнього резонансу й громадсько-політичного значення. Провідним жанром італійської неокласицистичної літератури залишається трагедія, в якій вплив Альфієрі відчувається найсильніше. Під цим впливом пише свої трагедії Д. Піндемонт (“Орсо Іпато”, “Вакханалії”, “Джіневра із Шотландії” та інші), присутній він і у трагедіях В. Монті, зокрема у кращій із них — в трагедії “Кай Гракх” (1800), а також у трагедіях У. Фосколо “Фієст” і “Аякс”. Всім їм притаманні ті ж риси, що й творам Альфієрі: розуміння трагедії як “школи свободи й моралі”, героїчний пафос, “високі пристрасті”, одноплановість і однозначність образів, чітка контрастність позитивних і негативних героїв тощо. Однак у них тираноборчий пафос і політична пристрастність звільняються від певної абстрагованості й набувають більшої соціально-політичної конкретності.

В поезії набирає поширення поема на громадсько-політичні й патріотичні теми, витримана у високому класицистичному стилі. Однією з перших серед них була поема “Франція” І. Піндемонта, в якій оспівана Французька революція, її перемоги й героїзм. В поемі “Маскероніана” В. Монті славить просвітницькі ідеали й Наполеона і водночас засуджує якобінців, вбачаючи в них “божевільних демагогів”. Вершиною італійської неокласицистичної літератури в цьому жанрі є поема Фосколо “Гробниці”, про яку докладніше скажемо далі. Розквітає також в італійській поезії того часу ода на громадянські й патріотичні мотиви, сповнена риторичної патетики. Як на її характерний зразок, можна вказати на оди Монті “Фанатизм”, “Забобон” і “Прометей”, написані після вступу французьких військ в Італію 1797 р.

і створення Цизальпінської республіки. В першій автор засуджує тиранію, тобто абсолютистську монархію, і прославляє свободу, в другій оспівує республіку й виправдовує смертний вирок Луї XVI, а в третій славить Бонапарта — “звільнювача Італії”.

Однак слід зазначити, що в італійській поезії того часу існували й інші тенденції, означені впливами сентименталізму й преромантизму. В цьому плані помітним явищем є написані на межі століть “Сільські ідилії” І. Піндемонта, в яких традиція античної буколічної поезії поєднується з новітніми романтичними віяннями. “Втеча від цивілізації” в ідилічну природу зливається в них з бажанням самозаглиблення, що проявляється досить інтенсивно; домінуючим умонастроєм виступає меланхолія явно преромантичного походження, але характерно, що уособлюється вона в образі німфи.

*Специфічною особливістю італійської літератури кінця XVIII—початку XIX ст. був слабкий розвиток жанру роману.* Власне, в цей період відбувалося його становлення в італійському письменстві. Одна з важливих причин цього явища — більший, ніж в інших західних літературах, вплив класичної традиції, яка зневажливо ставилася до роману й залишала його поза канонізованими жанрами. Але серед читачів існував значний інтерес до романів, який задовольнявся головним чином перекладами з англійської і французької літератур. В останні десятиліття XVIII ст. поживляється розвиток італійського роману, але характерно, що в цей час активніше розвиваються такі його жанрові різновиди, як філософський роман, котрий часто набирив сатирично-алегоричного змісту, і “археологічний роман” вільної форми, котрий давав читачам широкі відомості з історії античності, поєднуючи їх з повчально-виховною настановою. Такими, зокрема, були твори А. Веррі “Пригоди Сапфо”, “Римські ночі біля гробниці Сципіонів” і “Життя Герострата”, роман В. Куоко “Платон в Італії”. Археологічний роман стимулював інтерес до історії і тим самим готував ґрунт для майбутнього розквіту історичного роману в італійській романтичній літературі.

### 3.1.1. У. Фосколо

(1778 — 1827)

Центральною і найхарактернішою постаттю італійського літературного процесу першого періоду Рісорджіменто є Нікколо Уго Фосколо. Його творчість розвивалася в річищі неокласицизму, але заодно в ній виразно проявляються романтичні тенденції, дається взнаки внутрішній рух до романтизму. Водночас його творчість від початку до кінця була тісно пов'язана з рухом Рісорджіменто.



▲ У. Фосколо.  
Гравюра до "Вибраних  
творів Уго Фосколо"

Народився Уго Фосколо на острові Закінф (Занте) біля західного побережжя Греції, який належав Венецькій республіці. Його батько — італієць із Венеції, лікар, мати — гречанка. Після смерті батька 1792 р. мати з дітьми перебралася до Венеції, де майбутній письменник отримав освіту, яку завершив у Падуанському університеті. На його формування великий вплив справила Французька революція та ідеї французьких просвітників, але водночас багато важила національна культурна й літературна спадщина, за його ж зізнанням, виховувався він на Плутарху, Данте й Альфієрі.

В літературу Фосколо увійшов у другій половині 90-х років, дебютуючи майже одночасно як поет і драматург. Його першим поетичним твором була ода "Бонапарту-визволителю", в якій знайшли також вираження його республіканські переконання і палкий італійський патріотизм. Того ж 1797 р. він завершує свій перший драматичний твір, трагедію "Фієст", в якій наслідує Альфієрі.

Тяжким ударом для Фосколо був Кампоформійський мир, який у жовтні 1797 р. Бонапарт уклав з Австрією і віддав їй Венецію з областю. Через деякий час Фосколо переїжджає в Мілан, який став столицею Цизальпінської республіки і водночас центром духовного пробудження та патріотичного руху в північній Італії; молодий письменник активно включається в ці процеси. Коли 1799 р. в Північну Італію вдерлися об'єднані російсько-австрійські війська під командуванням Суворова, Фосколо взяв до рук зброю, брав участь у багатьох битвах і кілька разів був поранений. Наступного 1800 р. окупанти були витіснені з Італії, але з військовою службою Фосколо остаточно порвав лише в 1806 р. й повернувся до Мілана; на цей період припадає розквіт його художньої творчості.

Після падіння Наполеона австрійці повернулися в Італію і зайняли Мілан, де жив Фосколо. Вони запропонували йому співробітничати в замаскованому проурядовому часописі, але письменник відхилив цю пропозицію і змушений був емігрувати. Спершу він перебрався до Швейцарії, але там не почував себе в безпеці від австрійської поліції. У 1816 р. він переїхав до Лондона, де й пройшов його останній, емігрантський період життя. Йому доводилося тяжко бідувати, але і в цих умовах він не припиняв патріотичної й літературної діяльності, які у нього тісно перепліталися. Помер Фосколо у Лондоні 1827 р., і вже після об'єднання Італії, у 1871 р., його тіло було перевезено на батьківщину й поховано у флорентійській церкві Санта-Кроче, усипальниці великих синів Італії.

Творча спадщина Фосколо порівняно невелика, але дуже розмаїта за жанровим складом. Найзначнішу її частину складають поетичні твори, зокрема поеми та оди, але він був також автором трьох трагедій та одного роману, виступав як публіцист та літературний критик, в останній період життя писав історико-літературні праці, якими започаткував сучасне італійське літературознавство. Його естетико-літературні погляди були класицистичними, але як неокласицист кінця XVIII—початку XIX ст. він орієнтувався не на "старий" класицизм XVII ст., його закони й правила, а на класичну спадщину античності. Особливо наголошував Фосколо на громадсько-патріотичній і виховній функції літератури, і цим принципам підпорядковувалася вся його творчість.

Найбільш класицистична за своїм змістом та структурою драматургія Фосколо і, відповідно, вона найменш самостійна та оригінальна. Особливо це стосується його ранньої трагедії "Фієст", яка була наслідуванням Альфієрі; в ній античний міфологічний сюжет (із знаменитого аргоського циклу давньогрецьких міфів) використовується для декларації політичної ідеї "тираноборства". Цими ж рисами позначена й пізніша трагедія Фосколо "Аякс" на сюжет із циклу міфів про Троянську війну, в який вводяться сучасні політичні ідеї, а в образі головного героя Аякса вгадується Наполеон і вловлюється антинаполеонівська тенденція. Найцікавіша остання трагедія Фосколо "Річарда" (1813) з її середньовічним сюжетом, що нагадує "Ромео і Джульєтту" Шекспіра, вправленим у бездоганну класичну форму, та ідеєю об'єднання Італії в єдину державу.

В поезії улюбленим жанром Фосколо була ода, яка найбільше відповідала складові його обдарування та творчій програмі. Він писав оди на політичні й патріотичні теми, сповнені пафосу й пристрасті ("До Бонапарта-звільнювача", "Новим республіканцям", "Данте"), а також особистісно-ліричного змісту ("До Луїджі Паларічіно, яка упала з коня", "На видужання подруги"). В цих своїх творах, особливо другої групи, Фосколо йде не тільки від канону класицистичної оди XVII—XVIII ст., де панувала риторика, — в них озивається також хорова лірика Піндара, дає себе знати могутня лірична стихія, первісно притаманна оді. Крім од, Фосколо писав сонети, які теж відзначаються ліричністю змісту, зокрема сонет "Джачінто", присвячений рідному острову.

Але вершиною поетичної творчості Фосколо є *поема "Гробниці"* (1807), яка увійшла до золотого фонду італійської класичної поезії. Після її виходу в світ Фосколо почали називати "автором "Гробниць"". За словами Де Санктіса, ця поема була в Італії "першим ліричним голосом нової літератури, ствердженням свідомості нової людини, що формувалася".

Приводом до написання поеми послужив поширений з Франції на Італію декрет, який забороняв хоронити покійників у межах міста й споруджувати



ім пишні гробниці. Творці цього декрету керувалися “демократичними намірами”: спрямований він був на зрівняння багатих і бідних якщо не в житті, то у смерті. Але Фосколо цей декрет був сприйнятий як посягання на пам'ять про минуле, зокрема на національну пам'ять, що в тогочасних італійських умовах набувало особливого сенсу. Для поневоленої і приниженої країни, якою була в той час Італія, її гробниці — це пам'ять про велику й славу минувшину, яка зіграє й запалює серця. В очах поета гробниці стали символом духовного зв'язку поколінь, своєрідним кодом національно-патріотичної пам'яті.

Генетично ця поема Фосколо пов'язана з “поезією кладовищ”, яка в останні десятиліття XVIII ст. поширилася і в Італії. Але автор “Гробниць” наповнив свій твір іншим, багатим і розмаїтим змістом, далеким від сумовитих медитацій про швидкоплинність життя та вічний спокій. Вона вся звернена до життя, його жагучих проблем і невгамовних пристрастей. Водночас це філософська поема у кращому значенні слова, і розпочинається вона роздумами про життя і смерть, про ілюзорне й дійсне безсмертя. Духовний син доби Просвітництва, Фосколо не вірить у безсмертя душі й потойбічне життя, хоча йому й хотілося б у це вірити. Та хоч лише сама матерія безсмертна, а всі її форми минуші, все ж смерть — це не перехід в ніщо. Безсмертя існує, і дійсне безсмертя твориться людьми, тими, що живуть і діють, і тими, що приходять їм на зміну, воно — у пам'яті живих про тих, хто відійшов, та їхні діяння. За мотивами, які розвиває поет, — це той духовний зв'язок поколінь, без якого людство ризикує впасти у тваринний стан.

Переводячи тему в історичний план, де історія переплітається з міфологією, Фосколо говорить, що безсмертя не в пишноті гробниць, а в діяннях людей, якими вони прислужилися вітчизні й людству. Гробниці — це лише символи цього зв'язку, цієї естафети поколінь. З'являється в поемі знаменитий епізод, в якому йдеться про церкву Санта-Кроче у Флоренції, цей справжній пантеон Італії, куди Альфієрі для духовної наснаги приходив бесідувати з великими мерцями. Завершується твір викликом із небуття Трої, яка засвідчує, що й зруйнування цивілізації не призводить до зникнення пам'яті про славі діяння, вони зберігаються, оспівані музами. З героїв Троянської війни Фосколо підносить Гектора як патріота й захисника вітчизни. Троя загине, але Гектора будуть шанувати й оплакувати “всюди, де кров, пролита за вітчизну, буде священною, аж доки сонце світитиме на скорботи людей”.

У тогочасній італійській літературі поема “Гробниці” була яскравим новаторським твором як на змістовому, так і на формальному рівнях. У ній виразно проявився процес оновлення форм італійської поезії. Автор відмовився від традиційних розмірів, від строфіки й рими, але це не означало відмову від музики, з якою споріднене поетичне мистецтво, — навпаки,

в білих віршах поеми зазвучали, кажучи словами Де Санктіса, “голос душі й музика речей у великій манері Данте”. За своїми формальними ознаками “Гробниці” є, власне, вільною ліричною композицією, в якій світ думок і почуттів людини нової історичної доби знаходить спонтанне патетичне втілення, не скуте умовностями й правилами старих поетик. З цього боку поема Фосколо була важливим кроком у напрямі романтизму.

Продовженням лінії у творчості Фосколо, розпочатої “Гробницями”, є поезії “Алкей”, “Нешастя” і “Океан”, а також велика поема “Грації” (1814). Це теж твір філософсько-ліричного змісту, що тяжіє до поезії-гімну. В ньому багато артистичної майстерності, але бракує йому як великої об'єднуючої ідеї, так і того душевного запалу й пристрасті думки, які захоплюють читача, підносять його дух та уяву.

Роман “Останні листи Джакопо Ортіса” був написаний Фосколо в 1798 — 1802 рр., але до цього твору автор повертався неодноразово, доробляючи й доповнюючи його; остання його редакція відноситься до 1817 р. Тому, хоч дія роману відбувається в 1797 — 1799 рр., в ньому автор узагальнив історичний та особистий досвід за цілий період.

І за змістом, і за формою цей роман близький до роману Гете “Страждання молодого Вертера”, і його авторові не раз доводилося вислуховувати закиди в наслідуванні. Протестуючи проти цих закидів, Фосколо заявляв, що роман Гете він прочитав, коли “Ортіс” вже був написаний у першій редакції, і казував на принциповій відмінності між творами. Передусім — на набагато тісніший зв'язок героя з “політичними обставинами”, на те, що його терзає не тільки любовна пристрасть, а й політичні проблеми, і його самогубство зумовлене як нещасливим коханням, так і крахом надій на звільнення Італії, накладанням цих причин одна на одну.

Роман відбив бурхливу реакцію Фосколо на Кампоформійський мир, укладений Бонапартом з Австрією у жовтні 1797 р. Як і автор, студент Джакопо Ортіс переживає цю подію як катастрофу, його охоплюють біль за вітчизну і відчай. “Сталося! Наша вітчизна стала жертвою, все загинуло, і життя, якщо тільки воно буде нам залишене, піде на оплакування наших нещастя і нашої ганьби”, — такою фразою розпочинається роман, і вона є ніби камертоном до його змісту. Особливий біль викликає у героя свідомість того, що серед його співвітчизників немає справжніх громадян, здатних постояти за свободу Італії. “Всі ми — боягузливі раби, зломлені давньою неволею, ..., ні обман, ні голод не піднімуть нас на повстання”.

У такому душевному стані Джакопо Ортіс переходить від австрійців на Євганійських полях поблизу Падуї. Любов до Терези на якийсь час виводить його із цього стану, але тільки для того, щоб потім вкинути у безодню ще більшого страждання і відчаю, коли виявляється, що Тереза заручена і не



▲ Уго Фосколо.  
Ілюстрація до роману  
“Останні листи Джакопо  
Ортиса”

може йому належати. Пересвідчившись у цьому, Джакопо залишає місце сховища, але через деякий час не витримує і повертається, щоб побачитися з Терезою і здогадатися, що вона теж нещасна у своєму шлюбі, після чого він вбиває себе. Такий простий і чіткий сюжет цього роману, що в загальних обрисах нагадує трагедію. Трагедійним є також поєднання в ньому теми високої любові до вітчизни й теми самогубства, але розробляються вони по-іншому, ніж у класичній трагедії.

Певними своїми гранями образ Джакопо Ортиса близький до образів нещасливих закоханих у сентиментальних романах XVIII ст., тут на пам'ять приходять не тільки Вертер Гете, а й Сен-Прє із роману Руссо “Нова Елоїза”. Ортис не поступається їм ні інтенсивністю духовного й душевного життя, ні глибиною і тонкістю переживань. Але є в цьому образі й інший зміст, породжений новою історичною епохою, і саме цей зміст становить його доміную.

Це образ італійського патріота першого періоду Рісорджіменто, сказати б, юнацького періоду з притаманними йому рисами. Він палко любить свою вітчизну. Стан поневолення й приниження, в якому вона перебуває, є його найбільшим болем і скорботою. Але ця любов ще носить переважно емоційний характер, вона ще не переросла в систему вироблених твердих переконань, яка стає надійним стрижнем життєдіяльності, тому Ортис так легко переходить від ілюзій до скепсису, від ентузіазму до відчаю, а його емоційні реакції набувають такої руйнівної сили.

Ідеї патріотизму й визвольної боротьби звучали в італійській літературі й до виходу цього роману, але вони, за класицистичною традицією, втілювалися через міфологічні або історичні сюжети й образи, як це маємо в трагедіях Альфієрі або самого ж Фосколо. Значення роману полягає і в тому, що Джакопо Ортис є першим безпосереднім втіленням образу італійського патріота й учасника визвольного руху, і, як такий, він мав вплив на наступні покоління. Дж. Мадзіні, організатор і лідер “Молодої Італії”, пізніше згадував: “У бурхливому й сумбурному студентському житті я був похмурым і зосередженим, ніби передчасно постарілим. “Ортис” потрапив тоді мені до рук і зробив мене фанатиком; я вивчив його напам'ять”.

Роман написано в епістолярній формі, тобто у формі листів, яка наприкінці XVIII—початку XIX ст. стала популярною в італійській літературі. В першій редакції це були листи Ортиса до різних осіб, в наступних Фосколо

під впливом “Вертера” Гете залишив одного адресата, Лоренцо (крім двох листів до Терези), котрому також, як “видавцеві” листів друга, приписані короткі вставки. Ці корективи надали роману більшої композиційної стрункості й завершеності. Письменник дотримувався в ньому неокласицистичних стильових принципів, але відчутні в його стилі й романтичні віяння, передусім у ліричних сповідях героя, які належать до кращих сторінок твору.

### 3.2. Література 1816 – 1848 років

Новий етап у розвитку італійської літератури розпочинається з 1816 р., після краху Наполеона, в умовах, коли в усій Європі життя проходило під знаком реставрації — дореволюційного устрою і кордонів, авторитетів і вірувань, ідей і цінностей. Для Італії Реставрація означала ще поновлення австрійського панування в північній частині країни, Папської держави в центральній, неаполітанської гілки династії Бурбонів у південній. Разом з тим, Італія була в той час і винятком серед країн Європи в тому значенні, що реакції тут не вдалося обірвати визвольно-революційний процес. На реставраційні зусилля реакції Італія відповіла рухом карбонаріїв, який вже в 1815—1816 рр. набув великого розмаху і вилився в масштабне повстання 1820—1821 рр., що охопило Неаполь, Сицилію і П'ємонт. Ще одне карбонарієцьке повстання у 1830—1831 рр. відбулося в центральній Італії.

На цьому етапі в італійській літературі відбуваються важливі зміни, провідним її напрямом стає романтизм. Але це не означало “подолання” чи витіснення неокласицизму: він продовжував розвиватися в італійській літературі до кінця Рісорджіменто, чи то синтезуючись з романтизмом, чи то прокладаючи окреме русло.

Необхідно звернути увагу на особливий зв'язок і співвідношення романтизму з неокласицизмом в Італії, країні з особливо глибокими класичними традиціями. Як зазначалося вище, в усіх європейських літературах на ранній, преромантичній стадії романтизм перебував у “мирних” стосунках з неокласицизмом, стосунках взаємозв'язку і взаємодії. Але пізніше у французькій, німецькій та інших літературах цей художній комплекс розпадається, між романтизмом і класицизмом розгортається запекла боротьба, відомі “романтичні баталії”, що завершуються усуненням класицизму як “застарілої” художньої системи. Щодо італійських романтиків, то вони не стільки заперечували національний класицизм, скільки прагнули його асимілювати й трансформувати. Не випадково деякі літературознавці, зважаючи на те, що класична традиція в епоху романтизму фактично не переривалася, приходили

до заперечення романтизму в Італії. “Італійський романтизм не існує” — так назвала Д. Мартеджіані свою порівняльну студію.

Специфічна особливість італійського романтизму полягає в тому, що він на перше місце ставив не естетико-художні, а громадсько-політичні проблеми, завдання оновлення літератури і підпорядковував завданням звільнення й оновлення Італії. І коли в 1816 р. розпочалися дискусії про романтизм та його введення в італійську літературу, то і його прибічники, і опоненти питання ставили в такій площині: яка література, вірна великій класичній традиції чи “новітня”, тобто романтична, що розвинулася в інших країнах, ефективніше сприятиме вирішенню головної національної проблеми? “Серед літераторів одні думали, що свідомість італійського народу можна успішніше підготувати до нової боротьби шляхом повернення до традицій славного минулого: це були класики. Інші, романтики, мріяли про поезію більш нову й сучасну, ближчу душі народу, адекватнішу сучасному змісту, більш розмаїту, гнучку й вільну за формою”.<sup>1</sup>

Згадана дискусія була інспірована Ж. де Сталь, яка на початку 1816 р. опублікувала в часописі “Biblioteca italiana” статтю “Про характер і користь перекладів”, де вона радила італійцям перекладати з нової англійської і німецької літератур, щоб вивести свою літературу з ізоляції і внести в неї новий дух і форми. У частини італійських літераторів ці поради викликали негативну реакцію і вони виступили на захист національної класичної традиції проти вторгнення чужої “північної культури”: серед них був і Дж. Леопарді. Але для інших ця стаття послужила імпульсом для роздумів про сучасний стан італійської літератури та необхідність її оновлення.

Влітку 1816 р. з'явилася брошура Л. ді Бреме “Про несправедливість деяких літературних суджень італійців”, в якій автор закликав відмовитися від культу національної класики й звернутися до досвіду романтичної літератури інших країн Європи. Наприкінці того ж року поет Дж. Берше опублікував переклади “Дикого мисливця” та “Ленори”, двох балад Бюргера, супроводивши їх “Напівсерйозним листом Кризостомо своєму синові”, який вважається першим літературним маніфестом італійського романтизму, де були сформульовані його принципові теоретичні засади. Тут ставиться питання про характер літератури та її адресата; ним, на думку автора, має бути народ, під яким він розуміє середні прошарки суспільства, і цим визначається її характер. Берше чітко розмежує класичну й романтичну літературу, а головну відмінність між ними вбачає у тому, що перша пішла шляхом наслідування античності, друга ж вважає своїм наставником природу й звертається не до минулого, а до сучасного життя. За цим іде відоме категоричне

<sup>1</sup> Оветт А. Итальянская литература.— М.: П., 1923.— С. 269.

твердження Берше: “Класична поезія — поезія мертвих, поезія романтична — поезія живих”. Та цікаво зазначити, що поезія самого Берше далеко не вільна від класицистичних елементів.

У становлення італійського романтизму вагомий вклад вніс міланський двотижневик “Conciliatore”, який прагнув об'єднати довкола себе різні групи романтиків і ширше — всю патріотично настроєну громадськість; при цьому видавці часопису не робили винятку й для класицистів. І хоч проіснував цей часопис недовго, з вересня 1818 по листопад 1819 р. і був закритий австрійською владою, він відіграв важливу роль у громадсько-політичному й літературному житті країни. Значне місце у своїх публікаціях часопис відводив літературі, обстоюючи романтизм і розробляючи його принципи. Для його публікацій характерне наголошення на активній громадській позиції митця, розумінні романтизму як мистецтва сучасності. Про все це, зокрема, йшлося у статтях Е. Вісконті, одного з провідних теоретиків італійського романтизму. У праці “Початкові поняття про романтичну поезію” він характеризував класицизм як мистецтво минулих часів, а романтизм — як мистецтво сучасності, що відповідає її духові та потребам і володіє мовою, здатною дати їй адекватне вираження. У французьку літературу це трактування романтизму переніс Стендаль (трактат “Расін і Шекспір”), який у 1814 — 1821 рр. жив в Італії і спілкувався з міланськими романтиками.

Специфіка італійського романтизму наочно розкривається у своєрідності його жанрової системи. Майже повністю в ній відсутні такі суто романтичні жанри, як казка і фантастична повість чи оповідання. В поезії не набула значного розвитку балада. Відбувалося зближення ліричної поезії з піснею, але ця тенденція не вилилася в народно-фольклорну течію. Гегемонія сонета в поезії похитнулася, але ода зберегла своє значення, і до неї зверталися не тільки неокласицисти, а й романтики. За просвітницько-класицистичною традицією вищий жанр італійські романтики вбачали у драмі і вважали, що саме вона здатна найповніше виразити зміст і характер сучасності. Вони приділяли велику увагу розробці теорії романтичної драми і художній реалізації цих теоретичних накреслень. У процесі подальшого розвитку італійської романтичної літератури головними її жанрами стають історичний роман і мемуари, історична драма й громадсько-патріотична лірика.

*Отже, багатьма своїми аспектами й рисами італійський романтизм вирізняється в колі тогочасних західноєвропейських літератур. Водночас ці аспекти й риси типологічно зближують його з романтизмом слов'янських та інших літератур Східної та Південно-Східної Європи — польської, чеської, угорської, української. Між італійською і названими літературами цієї епохи виявляється немало паралелей, аналогій, типологічних збіжностей та спільностей, що виникали на ґрунті схожих суспільно-історичних умов,*



в яких вони розвивалися, схожості національно-визвольних завдань, які перед ними стояли. Їх основною спільною рисою є включеність в національно-визвольні рухи і, відповідно, висунення на перший план у творчості проблематики, пов'язаної з цими рухами. Це та спільна типологічна домінанта, що об'єднує італійських письменників від Фосколо до Леопарді з польськими романтиками на чолі з Міцкевичем, з чеськими будителями, з Петефі та "Молодою Угорщиною", з Шевченком і Кирило-Мефодіївським братством. Характерним для романтичної літератури Італії і названих країн є тип письменника, активного учасника революційно-визвольної боротьби. У цьому плані виразно проявляється типологічна близькість між італійськими романтиками-карбонаріями та Шевченком, і не лише на біографічному рівні. Названа боротьба складає, зрештою, основний зміст і пафос їхньої творчості.

### 3.2.1. А. Мандзоні

(1785 — 1873)

Без перебільшення Алесандро Мандзоні можна назвати ключовою постаттю в італійській літературі XIX ст. Його творчість знаменувала завершення процесу формування італійської романтичної літератури і, водночас, вона достатньою мірою визначила подальший літературний процес, його характер і спрямованість.

Народився Мандзоні в Мілані, в знатній дворянській родині і мав право на графський титул, яким не скористався. Його мати була донькою Ч. Беккарії, відомого вченого-правознавця й просвітника. Виховувався майбутній письменник у пансіонах при монастирях, з яких виніс стійку неприязнь до ченців. Йому було шість років, коли мати з другом сім'ї, графом Інбонаті, залишила її і виїхала до французької столиці. В 1805 р. він приїздить до матері в Париж, де залишається до 1810 р., зближується тут з французькими вченими й філософами, що залишалися вірними просвітницьким традиціям.

Літературна творчість Мандзоні розпочалася рано, ще в 1801 р. з'явилася його поема "Тріумф свободи", яка засвідчує захоплення республіканськими ідеями і Французькою революцією. І ця поема, і наступні поеми, оди та вірші витримані в дусі й стилі неокласицизму, відчутний в них вплив Альфієрі й Паріні. Серед творів цього періоду слід згадати послання матері "На смерть Карло Інбонаті" (1806), в якому Мандзоні висловив свій моральний і поетичний символ віри. "Якщо ти хочеш бути поетом, — говорить тут йому тінь Інбонаті, — то необхідно спершу спізнати почуття і довго вчитися їх виражати; бережи в чистоті руки й душу; ...; не будь нічийим рабом; ніколи

не зраджуй святій істині; ніколи не виявляй поблажливості пороку і ніколи не дозволяй собі глумитися над чесною".

У 1810 р. Мандзоні повертається на батьківщину, де через певний час розпочинається розквіт його творчості. Помітні зрушення відбуваються в його світогляді: він звільняється від юнацького "якобінізму" й схиляється до поміркованого лібералізму, відходить також від релігійного вільнодумства й повертається до католицизму, проте йому залишаються чужими віросповідальна вузькість і нетолерантність. Та й загалом ці світоглядні зрушення не означали зближення Мандзоні з феодално-церковною реакцією. Як писав один із дослідників початку нашого століття, "в його миролюбній і врівноваженій душі віра поєднувалася з благородними почуттями свободи й гуманності, які були в ній закладені філософією XVIII ст." Художній синтез християнської віри й ідей лібералізму, заснованих на спадщині XVIII ст., Мандзоні спробував здійснити в циклі "Священні гімни": їх мало бути дванадцять, але з'явилося лише п'ять у період з 1812 по 1822 р. Вони, варто зауважити, не належать до його вищих творчих звершень.

Після повернення на батьківщину, до Мілана, у Мандзоні відбувається поступовий перехід від неокласицизму до романтизму. В другій половині 10-х років він стає на чолі однієї з груп романтиків і співробітничав в "Conciliatore", виступав з теоретичними працями й художніми творами. Вся його діяльність і творчість має громадсько-патріотичне спрямування, хоч він і не брав участі в карбонарійському русі. Найвиразніше це спрямування проявляється в його поетичній творчості, яка значною своєю частиною була відгомном політичної історії. Так, у незавершеній канцоні 1815 р. він відгукнувся на заклик Мюрата до всіх італійців об'єднатися й дати відсіч Австрії та Священному союзу. В оді "Березень 1821 року" він вітав карбонарійське повстання в П'ємонті і висловив надію на його перемогу та об'єднання Італії. Шедевром поезії Мандзоні справедливо вважається ода "П'яте травня" (1821), яка є одним з найглибших і найпоетичніших відгуків на смерть Наполеона в європейській поезії. Наполеон у ній — не тільки грандіозна особистість, великий історичний діяч, а й незбагненна загадка історії, за якою стоїть несповідима воля Бога. Ця ода Мандзоні викликала широкий резонанс в Італії та за її межами, вразила Гете й була перекладена більш ніж двадцятьма мовами.

Значною була роль Мандзоні у становленні двох жанрів, яким судилося посісти провідне місце в італійській романтичній літературі — історичної драми й історичного роману. Спершу він звертається до історичної драми і на рубежі 10-х і 20-х років створює дві трагедії, "Графа Карманьйолю" (1820) і "Адельгіза" (1822). Це був період, коли в центрі інтересів італійських

романтиків стояли проблеми історичної драми, які обговорювалися в теоретичних працях і вирішувалися в художній практиці. Йшлося про створення романтичної драми, яка мала замінити класицистичну, про її ідейно-тематичний зміст і її форму. Вона уявлялася італійським романтикам як драма на сюжет із національної історії, наповнена водночас актуальним сучасним змістом ("введення в історичні теми ідей і думок сучасності породжує романтичні твори", — твердив уже згадуваний Е. Вісконті), а на рівні формальному — як художня структура, вільна від класицистичних прописів та умовностей.

Мандзоні взяв активну участь у теоретичних роздумах та дискусіях про романтичну драму. Трагедію "Граф Карманьйола" він супроводив передмовою, в якій піддав гострій критиці драматургічну систему французького класицизму й виклав попутно принципи своєї романтичної системи. Вогонь його критики спрямований на класицистичні правила єдності місця і єдності часу як такі, що нібито надають драматичним творам життєподібності; насправді ж, доводить Мандзоні, вони є обтяжливими й непотрібними умовностями, що віддаляють від правди життя та історії. В передмові ставиться також проблема, яка особливо хвилювала Мандзоні, — проблема поєднання історії і художнього вимислу у творах на історичну тематику. Її ґрунтовніше витлумачення він дав у написаному французькою мовою "Листі М. Ш... про єдність місця й часу в трагедії" (1823), який був відповіддю на статтю Шове, французького критика класицистичного спрямування, про трагедію "Граф Карманьйола". Тут Мандзоні протиставляє класицистичній трагедії свою "історичну систему", наголошує на необхідності органічного поєднання історії і художнього вимислу, який має поглиблювати й конкретизувати історію, а також вказує на пов'язаність творів на історичну тематику з актуальними завданнями сучасності, зокрема звільнення та відродження Італії.

Саме таким твором і є трагедія "Граф Карманьйола". Її сюжет взято з національної історії, з міжусобних війн в Італії початку XV ст. Кондотьєр Карманьйола, посварившись з міланським герцогом Філіппо Вісконті, якому він приніс немало перемог у війнах, переходить на бік його ворога Венеції. Венеційська Рада десяти признає його воєначальником, але не довіряє йому, і, запідозривши після перших успіхів у зносинах з Міланом, відкликає з війська і засуджує до смертної кари за зраду. В цій заплутаній і не до кінця з'ясованій історії Мандзоні став на бік Карманьйоли, в трагедії з нього знімається підозра у зраді і він постає як чесний воїн, що впав жертвою підозрілості венеційської олігархії, відомої своїми темними інтригами й підступністю (зазначимо, що пізніші дослідження істориків не підтвердили цієї впевненості Мандзоні в розстановці акцентів).

Автор трагедії досить точно передає канву історичних подій, засновуючись на давніх хроніках, які він уважно вивчав. Водночас в сюжет вводяться актуальні ідеї сучасності і трактується він таким чином, що стає художнім вираженням цих ідей на історичному матеріалі. Ідейний комплекс трагедії досить складний, але центральною є в ній проблема політики й моралі, або ж політичної моралі. Виходячи зі своєї морально-філософської доктрини, Мандзоні виступає з осудженням теорії "державного інтересу", що відкидає моральний фактор у політиці й відкриває можливості маскуванню цим інтересом особистих цілей, нерідко нищих. Саме так і діє венеційська олігархія і безпосередній виконавець акції член Ради десяти Маріно, страчуючи графа Карманьйола. Але тим самим вони порушують моральні закони, що не проходить безслідно для Венеційської республіки.

На змісті трагедії виразно позначилося знайомство Мандзоні з ідеями французького лібералізму, зокрема з романтичною історіографією, де вони знайшли вираження. У 1819 — 1820 рр. він знову побував у Парижі, де познайомився з ідеологами лібералізму та істориками, зблизився з О. Тьєррі. Нагадаємо, що французькі ліберальні історики періоду Реставрації розвивали ідею прогресу, наголошуючи при тому, що прогрес суспільства — це передусім прогрес моральний. Ці ідеї були близькі Мандзоні й увійшли в історіософську концепцію його трагедії, за якою не можна протиставляти корисне й моральне, бо тільки моральне є істинно корисним для народу й людства.

Однак Мандзоні бракувало впевненого історичного оптимізму, яким відзначалися французькі ліберальні історики періоду Реставрації. Син країни, яка перебувала в тяжкому й невизначеному стані, він схилився до трагічного світосприймання, що поширювалося й на історію. Витікало ж воно, зрештою, з того, що автор не бачив реальних сил і перспектив подолання зла, котре терзало Італію як у XV ст., так і в сучасності.

Пов'язаність трагедії із сучасністю виразно проявляється також у засудженні роздробленості Італії та міжусобних війн, які руйнували країну й робили її легкою здобиччю для сусідніх держав. Своє концентроване втілення цей мотив знаходить у хорі, яким автор завершує другий акт і висловлює в ньому узагальнений "народний погляд" на зображуване — криваву битву між військами Мілана й Венеції, тобто між італійцями: "Немає тут чужинців! Тут б'ються брати, // Їх виростила й вигодувала одна країна. // Своїм і ворогам зрозумілі // Бойові прокляття... Бо мова вояків одна. // Брати тут зійшлися в кривавій січі // І залили кров'ю матір-годувальницю".

Наступна й остання трагедія "Адельгіз" теж відзвучує актуальними для тогочасної Італії політичними й морально-політичними проблемами. Цього разу ставляться проблеми завоювання та долі народів, що страждають від чужоземного поневолення. Трактуються вони в трагедії "Адельгіз" на матеріалі

віддаленого минулого, в основі її сюжету — події 772 — 774 рр., коли король франків Карл Великий вторгнувся в Італію і розгромив королівство лонгобардів, яке проіснувало там майже два століття. В трагедії моделюється на історичному матеріалі ситуація в Італії на початку XIX ст., коли вона, раніше захоплена австрійцями, пережила французьке завоювання, на яке італійці поклали далекосяжні сподівання. Проте воно не принесло сподіваного звільнення від чужоземного панування і відновлення національної державності. Історична паралель з віддаленого минулого, зрештою, стверджувала актуальну для сучасної Італії істину: здобути національну незалежність можна тільки зусиллями самого італійського народу.

І в другій трагедії Мандзоні розвиває історіософські й морально-політичні ідеї, відомі з попередньої. Її головний герой Адельгіз, син короля лонгобардів Дезидерія, наділений найвищими чеснотами, але теж гине разом із королівством лонгобардів. Цю загальну загибель він сприймає як відплату за злочини, вчинені лонгобардами-завойовниками, за порушення морального закону, який у трагедії “Адельгіз” набуває провіденційного характеру. Звертаючись із передсмертним словом до батька, Адельгіз говорить про те, що лонгобарди були жорстокою і руйнівною силою, “діди сіяли несправедливість кривавою рукою, батьки поливали посіви кров’ю”, і тому “земля не могла дати інших сходів”. Але крізь усі ці криваві злочини й безмежність насилля прокладає шлях моральний закон, який Мандзоні зближує з християнським провидінням і в цьому знаходить вищий сенс історії.

Вершиною творчості Мандзоні й одним із найвищих досягнень італійської літератури XIX ст. є його *історичний роман “Заручені”*. Роботу над ним письменник розпочав у 1821 р., і перша його редакція під назвою “Фермо і Лючія” була закінчена в 1823 р. Проте Мандзоні не став її друкувати, а, послухавшись порад друзів, продовжував наполегливо працювати над романом і опублікував його у 1827 р. До тексту твору він повернувся ще раз, у 1842 р., але цього разу опрацювання торкнулося лише його мови і стилю, зокрема, були усунені ломбардські діалектизми.

Роман “Заручені” був по-різному сприйнятий критикою і різними колами громадськості, не зразу прийшло усвідомлення масштабності й значення цього художнього явища. А про те, що це справді визначне явище в італійській і європейській літературі, свідчать захоплені відгуки великих сучасників Мандзоні. Ознайомившись з романом, Гете заявив Еккерману: “Повинен сказати, що роман Мандзоні вище всіх творів подібного типу. Читаючи його, весь час переходиш від хвилювання до захоплення, від захоплення до хвилювання. Мені здається, що нічого кращого неможливо створити”. Маємо й таке свідчення: “Пушкін, хоч і дуже шанував Вальтера Скотта, все ж ставив “Заручених” вище всіх його творів”. Коли ж сам Вальтер Скотт прибув

до Мілана, Мандзоні сказав йому, що вважає себе його учнем, на що той відповів: “Якщо це так, то кращий мій твір — роман Мандзоні”.

Італійський письменник мав підстави відрекомендуватися подібним чином “шотландському чародію”. У своєму творі він, подібно до численних романістів першої половини XIX ст., йшов від моделі історичного роману, розробленої Вальтером Скоттом. Водночас, як Віньї, Пушкін, Куліш та інші романісти, він не копіював її, а вносив істотні зміни й доповнення відповідно до творчого задуму й історичного матеріалу, поставлених завдань та індивідуального стилю.

Як і у Скотта, в романі Мандзоні маємо поєднання історії і побуту, приватного життя звичайних людей, герої його роману теж поділяються на історичних і вигаданих, які належать до сфери приватного життя. Так само в “Заручених” на першому плані вигадані герої і сюжет будується на перипетіях їхніх дол. Та якщо у Скотта головні герої, на яких покладаються сюжетні функції (як правило, це пара закоханих), нерідко залишаються досить невиразними й схематичними постатями, то Мандзоні приділив велику увагу рельєфному змалюванню їх характерів. Особливо ж вирізняються “Заручені” в історичній романістиці того часу тим, що в них такою центральною парою виступають прості люди, селяни Ренцо і Лючія.

Як і Скотт, Мандзоні розгортає в романі широке, детально виписане історичне тло, надаючи великого значення тому, щоб читач отримав із нього дійсне знання історії. Для нього історія не тільки сфера політики, арена дій сильних світу цього, а вся повнота життя певного народу в певну історичну епоху. Більше того, саме ця “неофіційна історія”, життя “неісторичних” суспільних прошарків, яке не відображала історіографія, складає переважний інтерес для автора “Заручених” і стає головним предметом зображення.

Дія роману відбувається в другій чверті XVII ст. (а точніше, у 1628 — 1631 рр.), тобто в період, коли Італія після блискучої епохи Відродження прийшла в стан повного занепаду. Більша її частина, зокрема Міланське герцогство, де в основному розігрується дія твору, перебувала під владою іспанців, в країні панували феодальний безлад і сваволя, закони не мали фактичної сили, населення тероризували загони “браві” — бандитів, які перебували на службі феодалів. Особливо тяжким було становище простого люду, селян і ремісників, які страждали від злиднів і поборів, яких грабували всі, хто тільки міг. Все це знайшло в романі яскраве й переконливе зображення, і всі ці картини національних бідувань і приниження перегукувалися з сучасністю, що теж надавало творові злободенного звучання.

Сюжет роману простий і органічний для історичної епохи, в ньому відображеної, він вдало моделює цю епоху в її характерних процесах і конфліктах.



Розпочинається він тоді, коли головна колізія вже визначилася: молода селянська пара Ренцо і Лючія збираються вінчатися, але священник дон Абондіо відмовляється здійснити обряд. Лючія приглянулася місцевому феодалу дону Родріго, і він наказує браві залякати священника й зірвати вінчання. Ренцо пробує порозумітися зі священником, а потім знайти захист у законі, але юрист, небезпідставно прозваний доктором Крючоктвором, виставляє його за двері. Рятуючись від насильства, Ренцо, Лючія і її мати Аньезе втікають із села. Далі заручені розлучаються, на їх долю випадають різні випробування і, розповідаючи про перипетії їх долі, письменник розгортає широку панораму тогочасної італійської дійсності, охоплюючи різні її рівні й аспекти.

Сюжет роману має складну інтригу, в його русі велику роль відіграють випадковості, які виручають закоханих; словом, Мандзоні використовує технічні засоби й прийоми тогочасної романістики, які мали пробуджувати зацікавленість у читачів і тримати її в напрузі. Але слід сказати, що складна інтрига його роману розвивається цілком природно й мотивовано, не вступаючи в суперечність з життєподібністю. Автор не боїться гальмувати її рух докладними описами й коментарями, які характеризують епоху й дають соціально-історичну й психологічну мотивацію зображуваному, діям і вчинкам персонажів. Не є в романі рідкістю історичні екскурси й розповіді, які виконують ту ж функцію.

Роман "Заручені" небезпідставно відносять до найзначніших явищ європейської романтичної літератури, але є в ньому також немало тенденцій і структур, які вважаються атрибутивними для реалізму. Це, передусім, соціально-історична детермінованість характерів і долі героїв, як позитивних, так і негативних. Ця якість притаманна й романам Скотта, але у Мандзоні вона проявляється ще виразніше й послідовніше. Він постійно прагне не тільки до рельєфного змалювання характерів, а й до розкриття того, як і під дією яких чинників ці характери сформувалися. Серед цих чинників виступають не лише середовище, життєві умови, побут, а й історичні обставини, що склалися в країні, дає про себе знати Історія з великої літери.

Тому, наприклад, характеристика, яка дається дону Абондіо, переростає в чудовий соціально-психологічний етюд, що проливає світло на цілий етап італійської історії з притаманними йому виробленими стереотипами людських відносин і поведінки. Незлий від природи, але боязкий і обережний, цей сільський священник обрав у житті лінію пристосуванства, його система полягала у тому, що при необхідності втручання він завжди ставав на бік сильного й знаходив аргументи для звинувачення тих, хто терпів поразку або ставав жертвою насилля. При цьому "на бік сильного він ставав з постійною оглядкою, прагнучи показати іншій стороні, що він аніскільки не бажає

бути їй ворогом, — він ніби хотів сказати: "Чому ти не зумів стати сильнішим, тоді я був би на твоїй стороні". Зрештою дон Абондіо постає в романі як характерне породження епохи феодалної сваволі й беззаконня, коли в усіх сферах життя панувало грубе насилля.

Те ж саме можна сказати й про ряд інших образів роману, головним чином про аристократію та тих, хто її обслуговує. Таким є дон Родріго, місцевий феодал, грубий і розбещений, котрий в атмосфері беззаконня і насилля почувається як в рідній стихії, а його палацото нагадає розбійницьке кубло. Стосується це й інших представників феодалного класу, в тому числі образів "Безіменного" та "сеньйори" з монастиря, яка прибрала ім'я Гертруди, хоча в цих образах вагоміший романтичний елемент. Потворним породженням потворної дійсності є вже згадуваний доктор Крючоктвор, образ якого набирає гротескних рис.

Тим же принципам змалювання підлягають також образи головних героїв роману, Ренцо і Лючії. Вони теж підпорядковані соціально-історичній детермінації як такі, що представляють селянство і ширше — весь простий народ Італії. Саме таким і є Ренцо, добрий і чесний молодий селянин, народжений для мирної праці й сімейного життя. Але він стає жертвою насилля і мимоволі втягується у круговерть подій і пригод. При цьому він виявляє природний розум, що поєднується з селянською наївністю, сміливістю і витримку, його охоплює ненависть до насильників і жадає помсти. Але особливо акцентуються письменником притаманні Ренцо почуття справедливості й свідомість своєї правоти, що допомагають йому пройти через усі випробування. Ці риси трактуються Мандзоні як такі, що притаманні італійському народному характеру.

Такими ж атрибутивними рисами наділяється й Лючія, тиха й скромна селянська дівчина, що відзначається душевною чистотою і цілісністю. Це тип дівчини з патріархального селянського середовища, вихованої в душі християнської моралі. Цей образ у Мандзоні ідеалізується і найбільшою мірою підпорядковується вираженню авторської філософсько-моральної концепції.

Але слід сказати, що соціально-історичний детермінізм не є в романі Мандзоні всеохоплюючим і всевладним. Ним визначаються дії і вчинки персонажів, історія на емпіричному рівні, але він не поширюється на її вищі сфери, на весь історичний процес, на долі народів і людства, — у цих сферах вступає в дію Провидіння. При цьому християнська ідея Провидіння поєднується у Мандзоні з вищим моральним законом. Саме ним, на думку письменника, визначається, врешті-решт, постійне чергування горя і щастя, постійна боротьба добра і зла. Але досягнути цю вищу істину буття здатні

лише просвітлені душі, які все своє життя присвятили служінню добру, такі як кардинал Борромео; інтуїтивно відчувається вона Лючією. Дія Провидіння проявляється у природному ході речей, який веде до того, що карається зло й відновлюється справедливість. Епідемія чуми, змальована в романі зі справді шекспірівською силою, губить дону Родріго, браві Грізо, графа Аттіліо, але від чуми одужують Ренцо і Лючія. Після смерті дони Родріго заручені були обвинчані доном Абондіо, а спадкоємець покійного виявляється зовсім іншою людиною і опікується молодим подружжям.

Все це виводить роман Мандзоні за межі реалізму, який розвивався шляхом дедалі тіснішого зв'язку з науково-природничим детермінізмом, і характеризує його як твір романтичний. Соціально-історичний аналітизм Мандзоні залишається у своїй сфері, не вступаючи в конфлікт з християнсько-моральною концепцією твору, не руйнуючи його специфічної атмосфери, що створюється присутністю трансцендентного, від якого йде особливе освітлення життєвої емпірії, змальнованої з такою пластичною силою та виразністю.

Роману Мандзоні "Заручені" судилося посісти почесне місце в історії італійської літератури. З нього починається розквіт історичного роману, який став провідним жанром романтичної літератури Рісорджіменто (романи Ф. Гверацці, М. Адзельо, Т. Гроссі, Ч. Канту та ін.). Серед них є визначні твори, але жодному з них не пощастило перевершити "Заручених". В той же час цей твір відіграв значну роль у становленні й розвитку італійського реалізму. В середині XIX ст. він послужив основою для течії мандзонізму, представники якої (Д. Каркано, К. Перкото, Ф. Мاستріані, Л. Комедо та ін.) розпочали, спираючись на цей роман, художнє освоєння сучасної італійської дійсності.

### 3.2.2. Д. Леопарді

(1798 — 1837)

Найвидатнішим італійським поетом епохи романтизму є Джакомо Леопарді, можна сказати, єдиним поетом дійсно європейського масштабу й значення. Водночас у ньому справедливо вбачають одного з найбільших поетів Італії і називають його ім'я слідом за іменами Данте, Петрарки, Тассо; його творчість близька до них і масштабністю змісту, і трагічним пафосом. Водночас Леопарді — найскладніший письменник італійської літератури епохи романтизму. Певними своїми аспектами й інтенціями його творчість включена в її основний потік, в її специфічно національну проблематику, пов'язану з Рісорджіменто. Проте маємо в його поезії комплекс

умонастроїв, мотиви й колізії, притаманні всьому європейському романтизму, чим неабиякою мірою зумовлюється значний інтерес до неї в заальпійській Європі. Небезпідставно в ньому вбачають одного з поетів світової скорботи і ставлять поряд з Байроном, зазначаючи при тому, що глибиною скорботи та відчаю він перевершує англійського поета.

І на сьогодні лишається відкритим питання: ким був Леопарді, романтиком чи класиком? Його творча спадщина дає досить аргументів для підтвердження як одного, так і другого погляду. Сам Леопарді вважав себе продовжувачем класичної традиції, але заодно його творчість глибоко входить у контекст італійської і європейської романтичної літератури. Очевидно, найближче до істини буде сказати, що він синтезував обидві ці художні системи, витворюючи власну своєрідну поетику, свій неповторний індивідуальний стиль.

Народився Леопарді в невеликому місті Реконаті в центральній Італії, у збіднілій аристократичній родині. На його біографії необхідно зупинитися дещо докладніше, бо вона має особливе значення для розуміння його творчості. Геніально обдарований і слабкий здоров'ям, хлопчик виростав в обстановці повного відчуження в родині й середовищі. Його батько був людиною освіченою і водночас вкрай консервативною, але у своєму домі він зібрав велику бібліотеку і тим найбільше прислужився синові. Мати була людиною черствою й діловитою, її всепоглинаючою турботою було виведення сім'ї з матеріальної скрути (чого вона врешті й домоглася). Згодом Леопарді писав: "Сім'я — це річ, про яку я чував, але якої не знаю". Гнітючим і безвідрадним було також дрібно міщанське середовище містечка, в якому поет провів значну частину життя. Для жителів цього містечка, говориться в канто "Спомини", "слова, "знання", "наука" — звуки дивні, хіба що сміху варті". І далі: "Суворим я стаю поміж лихих; // Тут я зрікаюсь навіть милосердя // І починаю зневажати людство, // Довколишнє оце пізнавши бидло".

То ж дуже рано, з десятирічного віку, єдиною відрадою для Джакомо, тим світом, в якому зосереджується його життя, стає батьківська бібліотека. Він виявляє непогамовну жаду знань і блискучі здібності, головним його захопленням стає філологія, а згодом і філософія. Ще підлітком він оволодіває живими й класичними мовами, пише серйозні наукові праці, займається перекладами з давньогрецької і латинської мов, створює підробки давньогрецької поезії і жартома видає їх за знайдені твори, чим вводить в оману вчених мужів. Але ці надмірні наукові заняття, що тривали сім років і надзвичайно



▲ Джакомо Леопарді

розвинули інтелект, підірвали його слабке здоров'я: різко послабився зір, скривився хребет, настало нервово виснаження. Розвинулася хвороба, котру сучасні медики визначають як цереброспинальну неврастенію. “Факт той, що років у двадцять він відчував себе старим, потворним, предметом глузування або співстраждання, виснаженим раніше, ніж почав жити, з надзвичайно розвиненим критичним розумом і підвищеною вразливістю” (А. Овєт).

Все це глибоко позначилося на світогляді й творчості Леопарді, значною мірою визначило їх песимістично-трагічний характер. Цього не могли не визнати навіть представники раннього марксистського літературознавства, як, приміром, П. Коган, котрий писав: “Без сумніву, його особисті нещастя відіграли першорядну роль у формуванні його похмурого світосприйняття”. Згодом радянське літературознавство рішуче перенесло акцент на суспільно-історичну зумовленість песимізму поета, лише мимохідь згадуючи про його “особисті нещастя”. Зрозуміла річ, суспільно-історичні причини не можна скидати з рахунку, тут необхідно брати до уваги як італійські чинники — біль за поневолену й принижену вітчизну, так і чинники загальноєвропейські — неприйняття буржуазного прогресу та тих форм життя, які він ніс з собою. Отже, мова може йти про накладання об'єктивних причин на суб'єктивні, що й надавало світогляду й творчості Леопарді такого згущеного трагізму.

Ще юнаком Леопарді прагнув вирватися з батьківського дому, але батьки рішуче противилися цьому і навіть встановили за ним домашній нагляд. І лише в 1822 р. йому вдалося вирватися на волю й розпочати нове життя, яке, однак, теж не приносить йому щастя. Геніальний поет і вчений-філолог, він виявляє непристосованість до життя в сучасному суспільстві й нездатність боротися за практичні інтереси. Драматично складається його особисте життя, кохання, про яке він палко мріяв, постійно обертається стражданням, аж поки він не пересвідчується, що його “фізична оболонка” стає непоборною перешкодою для жінок, навіть тих, які захоплювалися його інтелектом і обдарованістю. Розвивається його хвороба, час від часу він впадає в тяжку депресію, яка породжує думки про самогубство. Живе він то в Мілані, то у Флоренції, то в Болоньї, то в інших містах Італії і заробляє на прожиття редагуванням та коментуванням класиків, а також домашніми уроками. Останні роки життя Леопарді проводить у Неаполі, сподіваючись, що м'який південний клімат цього міста поліпшить його здоров'я, але й ця його надія не справдилася.

Літературна творчість Леопарді теж почалася дуже рано, вже у тринадцять років він пише трагедію “Помпей в Єгипті” й поезії, але це були перші учнівські спроби. Юний поет дотримувався в них визнаних класицистичних взірців. Загалом же в художній творчості він досягає зрілості пізніше, ніж у науково-

філологічній, десь у 1817 — 1818 рр. До того усамітнений в бібліотеці й заглиблений у вивчення античності, він в цей час виходить із духовної ізоляції від сучасності, починає виявляти інтерес до суспільного життя і літератури.

Якраз у 1818 р. в Італії розпочинаються гострі дискусії про “нову літературу”, тобто романтизм, зокрема з'являються згадувані трактати Л. ді Бреме, які доводили необхідність її для Італії. Леопарді відгукнувся на них “Роздумом італійця про романтичну поезію”, в якому запально піддав цю поезію критиці й запереченню. Для нього виявилася неприйнятною відмова від абсолютної цінності античної класики, а по-друге, в доводах Бреме він побачив замах на італійську культурну традицію, що йде від античності, — на його думку, єдиний скарб, що залишився у поневоленій і приниженої країни. Та водночас у його естетиці й поезії було немало співзвучного з романтизмом, передусім у сприйнятті й художній інтерпретації тієї ж античності.

Виходячи з особливостей змісту й форми поезії Леопарді, в її розвитку виділяють перший етап, що припадає на 1818 — 1821 рр. Він збігається з піднесенням національно-визвольного руху в Італії, який захопив і Леопарді. Саме на цьому етапі його поезія найбільшою мірою вписується в контекст італійської літератури епохи романтизму, тісно пов'язаної з національно-визвольним рухом. Провідними виступають у ній громадсько-патріотичні мотиви, які знаходять яскраве вираження в канто “До Італії”, “На пам'ятник Данте”, “До Анджело Маї”, “На весілля сестри Паоліни”, які тяжіють до неокласицистичної одичної традиції і перегукуються з поезією Альфієрі, Монті й Фосколо.

В них теж передусім звучать скорбота й біль патріота, якому нестерпно бачити страждання й приниження вітчизни: *“Моя Італіє, якби // Два джерела замість очей ти мала, // І то не стало б сліз оплакати // Твоїх утрат, скорботи і ганьби!”* Як і для Фосколо, найтяжче видовище для Леопарді — бачити, що італійці примирилися з поневоленням і приниженням, що вони не можуть звільнитися від апатії й байдужості до долі батьківщини. В канто “На пам'ятник Данте” він звертається до вітчизни з такими словами любові й гніву: *“Проймися ж соромом, прокинувшись з ганьби, // Ридай і гнівно нарікай на себе, // Бо нині плач без гніву — річ даремна”*. Гнів поета спрямовується не тільки на поневолювачів, а й на співвітчизників, які виявляються здатними проливати кров за чужинця-тирана десь у безмежних засніжених просторах Росії (“велика армія” Наполеона значною частиною складалася з італійців), але не здатні постояти за свободу рідної Італії. *“Якби ж, якби до мами, — палко мріє поет, — збудився жаль в серцях безсилих і холодних, // Щоб з темної глибокої безодні // Вітчизну визволить”*.



Як і у романтиків, ці твори Леопарді будуються за принципом контрасту жалюгідного сучасного стану Італії і її великого минулого: *“О, поки я живий, волатиму з мольбою: // Ледачий роде, обернись до предків // І на руїни глянь, на мармур і на храми, // Картини і сувої”*. Подібне протиставлення з гіркими докорами сучасності й сучасникам було звичним для італійської патріотичної поезії того часу, але якщо інші романтики викликали в пам'яті пізні середньовіччя і Відродження, вільні міські комуни, які успішно боролися з німецькими імператорами, то Леопарді звертався винятково до античності. При цьому найдорогоціннішим скарбом національного минулого виступає у нього антична культура, грецька й римська, яка сприймалася ним у цілісності.

У перший період творчості Леопарді писав також філософсько-ліричні поезії. Одні з них, як то *“Безмежність”* чи *“Вечір святочного дня”*, мають ідилічний характер, в них поет зливається з природою, забувши особисті болі й страждання; вдивляючись і вслухаючись в її *“незглибимий спокій”*, він відчуває присутність вічності: *“... коли ж довкола // В куцах почую шарудіння вітру, // То шелест цей і цю безмежну тишу // Зрівняю — і постане в мислях вічність”*. В інших поезіях, які теж тяжіють до ідилії (*“Самотнє життя”*, *“До місяця”* та ін.), поет не може й серед природи забути про свою самотність та приреченість на страждання. *“Та що ж! І ти, // Природо, відвернулась від нужденних, // Слугуєш, тільки щастю”*, — скаржить він у *“Самотньому житті”*. Але і в цих поезіях першого періоду природа зберігає здатність приносити віраду й притлумлювати біль, у ній він ще знаходить такий умиротворяючий спокій, *“що ладен себе й весь світ забути”*. Тут природа ще не стала для нього *“злою мачухою”*, яка його відкинула й приречла на муки.

Переводячи розмову в іншу площину, повернемося до питання: ким все ж таки був Леопарді у своїй поезії — неокласицистом чи романтиком? Протягом усього творчого шляху він лишався неокласицистом у своїй закоханості в античність, її культуру й художні форми, у своїй настанові висловлювати ідеї, духовний зміст у предметно-пластичних образах і картинах. Але виражав він зміст, характерний для романтичної епохи, співзвучний передусім *“байронічній течії”*, і це внутрішньо міняло його поезію, істотно трансформувало її поетику й стиль. Неокласицистичною є головна жанрова форма поезії Леопарді — канто, тобто пісня; ця жанрова форма далека як від народної пісні, так і від романтичного пісенного жанру, що засновується на фольклорному прототипі. Канто — оригінальна жанрова форма, витворена Леопарді, вільна й гнучка, *“пристосована”* для вираження думки й почуття в їхньому русі, зміні акцентів і відтінків, підпорядкована внутрішньому ліричному ритму. Їй властива вільна строфіка, переважно білий

вірш, який час від часу, скоряючись внутрішньому ритму, може переходити то в римований, то, навпаки, у вільний.

На наступному етапі творчість Леопарді характеризується зростанням мотивів *“світової скорботи”*, що значною мірою надає їй іншого змісту й звучання. На цьому етапі вона дедалі глибше входить у контекст *“байронічної течії”* в європейській романтичній літературі, причому деякі світоглядні комплекси й тематичні мотиви саме в ній знаходять найпослідовніший прояв. Водночас творчість Леопарді набирає виразно філософського змісту й спрямованості. Сам поет визначив цю її спрямованість у вірші *“До графа Карла Пеполі”*, який за формою нагадує вступне послання Горація до Мецената. Перелічивши слідом за Горацієм розваги й оми, якими люди заповнюють своє життя, Леопарді далі проголошує: *“Я віддав перевагу іншим розвагам і присвячу їм решту життя, що мені лишилося. Я спробую виявити сувору істину й таємничу загадку буття: навіщо створено людський рід? чому над ним тяжіють горе і нещастя? яка остаточна мета його існування? кому приносять втіху його страждання? як, чому, за якими законами відбувається рух світобудови?”*

Творчість Леопарді, як поетична, так і прозова, значною мірою стає спробою відповісти на ці питання. Відповіді він дає песимістичні, в душі тих умонастроїв, які охопили частину західноєвропейської громадськості в післяреволюційну епоху й концентроване виявлення знайшли в певних течіях романтичної літератури. Глибоке розчарування в наслідках грандіозних потрясінь, невіра в буржуазний прогрес з його утилітарними завданнями й цінностями породжують песимізм, що екстраполюється на всю світобудову, і вона уявляється тотально чужою і ворожою людині.

Найбільш чітке вираження своєї філософії Леопарді дав у *прозовій збірці “Моральні начерки”* (*“Opere morali”*, 1827), які написані переважно у формі діалогів. Учасниками філософських бесід і сперечань у цій збірці виступають не тільки люди — філософи, поети, герої літературних творів тощо, а й сама природа, планети, боги, титани, демони і т.д. На вихідні основи філософії Леопарді проливає світло *“Діалог Природи й Ісландця”*, в якому Ісландець, пересвідчившись, що серед людей, у суспільстві неможливо бути вільним і щасливим, тікає від них до природи, але тут на нього чекає найтяжче розчарування. Виявляється, що природа жорстокіша й безжалісніша, ніж люди: від людей, принаймні, можна втекти, а від природи ніде ні сховатися, ні врятуватися. У відповідь на скарги Ісландця вона заявляє: *“Ти, здається, гадаєш, що світ створено для вас, людей. Але в усіх своїх діях я ніколи й гадки не мала про ваше щастя і нещастя, і якщо б мені довелося стерти з лиця землі весь ваш людський рід, я б навіть цього не помітила”*.

Необхідно зазначити, що, на відміну від щирого християнина Мандзоні, Леопарді був атеїстом, у нього відсутні сподівання на Бога й божественне Провидіння, і це поглиблювало трагічний песимізм його світогляду, робило його цілком безвідрадним.

Власне, у трактатах і діалогах Леопарді йдеться про всесилля зла у світобудові, про те, що “саме життя — зло”, бо в ньому народження невіддільне від смерті. Звідси робиться висновок про фатальну неминучість страждання, яке є законом життя і якого нікому не уникнути. І чим людина духовно вища, тим глибше вона усвідомлює цей закон і його невідворотність (“Діалог Природи і Душі”). Справжнє щастя — у невіданні, знання приводить до розуміння дійсного трагічного становища людини у світобудові й робить її нещасною. Тут маємо ту ж, що й у Байрона, запальну полеміку з відомою просвітницькою тезою про пізнання як шлях людства до щастя. “Пізнання — не шлях до щастя, пізнання — це скорбота”, — твердив Байрон у “Манфреді”, і з ним перегукуються твори Леопарді.

Прагнення до щастя і все те, чим люди заповнюють своє життя, розглядається Леопарді як суєтність, погоня за химерами, але водночас завдяки цим химерам людина примирюється з життям й іноді навіть відчувається щасливою. По-справжньому нещасними виявляються лише ті, хто, як і сам поет, не можуть забути, піддавшись ілюзіям, хто постійно свідомий трагізму долі людської.

Ці ж мотиви виступають провідними і в поезії Леопарді середнього й останнього періодів, де вони набувають ліричної форми вираження і збагачуються новими значеннями й обертонами. Насамперед, у поезіях набуває інтенсивного звучання мотив співстраждання людям, жертвам вселенської несправедливості, з’являється також суперечка з цією несправедливістю та обурення нею, яке, щоправда, залишається переважно в підтексті, але відчувається досить виразно. Заодно в поезіях, порівняно з діалогами, послаблюється онтологічний характер мотивів, про які йшлося вище, тут набагато відчутнішим стає їхнє суб’єктивно-особистісне підґрунтя, їхня зумовленість також особистими нещастями й стражданнями поета.

Особливо глибокий і хвилюючий ліричний прояв цей особистісний аспект знаходить у таких поезіях Леопарді, як “Спомини”, “До самого себе” та деяких інших. У “Споминах”, оглядаючи свій життєвий шлях, поет із гіркотою і смутком констатує “*Не знав своєї долі я. Не раз // Життя моє оце гірке й нудотне // Ладен був поміняти я на смерть*”. Ліричний шедевр Леопарді, вірш “До самого себе”, — це світова скорбота, що виростає з особистого духовного й душевного досвіду і переходить у безмежний відчай:

*Земля зітхань не варта,  
Життя гірке й нудотне,  
І цілий світ — саме багно та й годі.  
Вгамуйся. У відчай  
Збагни, що роду людському судилось  
Одне — вмирати. Затавруй презирством  
Себе, природу, силу ту брутальну,  
Що потай все на згубу признає,  
І марноту — безмежну, всезагальну.*

Переклад Г. Кочура

В деяких канто філософсько-ліричного змісту Леопарді вдається до “ролевої лірики”, тут у функції ліричного героя виступають подорожні, пастух, що кочує в Азії, поетеса Сапфо тощо. Особливо цікава в цьому ряду “Нічна пісня пастуха, що кочує в Азії”, де поет, виступаючи в іпостасі цього пастуха, виводить ліричне дійство на безмежні обшири часу й простору. Внаслідок цього діалог людини з природою, уособленням якої виступає місяць над пустелею, набуває, з одного боку, семантичної масштабності образів, з іншого — ліричної проникливості. Безмежності простору тут відповідає безмежність думки, котра ставить питання, на які немає відповіді:

Навіщо

*Остільки світочів займистих?  
Нашо повітря неосяжне? Спокій  
Небесний преглибокий? Нашо  
Безмежжя це пустельне? й сам я — шо?*

Переклад О. Мокровольського

І тільки печальна доля людська відома й визначена у своєму оголеному трагізмі: “*Народжується в муках, // А смерть — в самім народженні чигає... // Страждання, біль — найперше, що спізнає // Людина*”.

Останні чотири роки життя Леопарді (1833 — 1837) можна виділити як період, коли з’являються його твори, що значною мірою носять підсумковий характер. Це передусім його великі поеми “Палінодія” (1833) і “Дрік” (1836), до цього ж періоду належить поема “Параліпомени Батрахоімахії” (1837), що має сатирично-алегоричний характер. В радянському літературознавстві були спроби витлумачення останніх творів Леопарді як таких, де розпочинається подолання песимізму й світової скорботи, але для таких тлумачень немає серйозних підстав. З певністю можна говорити лише про те, що в поле інтересів поета знову входить соціально-політична проблематика, але проблематика іншого змісту і трактується вона в іншому ракурсі.

Поема “Палінодія” (по-грецькому “зречення зречення”, “подвійне зречення”) може бути прочитана як самокоментар Леопарді, мислителя і поета. Тут він заперечує тим критикам, які вже тоді світову скорботу пояснювали лише його особистими нещастями й стражданнями. В цьому творі Леопарді розкриває її позаособистісне коріння, її зумовленість станом речей у світі, зокрема суспільно-політичною ситуацією. Ця наскрізь іронічна поема присвячена Д. Каппоні, апологетові ідей прогресу, і починається вона підступним зізнанням поета в тому, що він помилявся, коли казав, що “*життя нікчемне й марне, а епоха наша // Безглузда особливо*”. Тепер же, коли його просвітили газети, він оголошує привселюдно про своє навернення в “релігію прогресу”, дізнавшись про “благоденствіє, що скрізь панує”, про те, що нині всі “пустилися ловити щастя, — от вхоплять — не за гриву, то за хвіст”. Далі ж розгортається невтримне й ущипливе іронізування над цим прогресом та його апологетами, розкриття його сумнівності й оманливості, до чого й зводиться основний зміст поеми. Так відбувається “зречення зречення”, вже “релігії прогресу”, чим і пояснюється назва твору.

В основі своєї світобачення Леопарді не змінюється, тому прогрес, заснований на успіхах знання та виробництва, уявляється йому чимось примарним, таким, що не поширюється на фундаментальні основи людського буття, які лишаються незмінними. Він не може змінити ні природу, байдужу й безжалісну до людини, ні суспільство, бо в самій людині закладені руйнівні егоїстичні сили. І тут вже нічим не може зарадити ні “веселе дев’ятнадцяте століття”, ні всі наступні, як не могли зарадити всі попередні століття. Свій символ віри, своє розуміння істини людського буття Леопарді виражає в таких словах:

Коли ж мені хоч інколи дозволять  
Назвати істину іменням власним,  
Назву: людина взагалі нещасна  
Була і буде, байдуже — коли  
І незалежно від умов суспільних,  
А через те, що це — закон життя,  
Єдиний, спільний для землі і неба.

Переклад Г. Кочура

Цій своїй долі людина може протиставити лише духовну силу й мужність, стоїчне ставлення до страждань і смерті. Ось цей трагічний гуманізм Леопарді найповніший прояв знайшов у його великому *останньому канто* “Дрік, або квітка пустелі”. Куші дроку поет бачить на камінних брилах застиглої лави біля підніжжя Везувію. Грізна й безжалісна природа постійно загрожує йому загибеллю, час від часу нищить його розпечена лава, але дрік

знову й знову проростає на мертвих брилах. У цих предметних образах, які в контексті поеми набувають масштабного символічного змісту, моделюються вічні й незмінні відносини природи й людини. В сутності, каже Леопарді цим своїм канто, людина перебуває постійно в тій же екзистенційній ситуації, що дрік на підніжжі Везувія, але люди воліють забувати про це і не люблять тих, хто їм нагадує про цю трагічну істину життя. Нагадує не для того, щоб відмовляти від життя, а для того, щоб духовно зміцнювати, бо лише людина, свідомо своєї долі, володіє справжньою духовною силою.

В цьому, власне, й полягає глибинний сенс трагічного гуманізму Леопарді, його “подвійного зречення” поверхового оптимізму адептів прогресу. Він належав до тих великих поетів ХІХ ст., яких не засліплював, кажучи словами Де Санктіса, “зовнішній блиск” цього століття, успіхи прогресу, тих поетів, які нагадували про глибинні трагічні істини й загадки людського буття, що не знімаються досягненнями науки й виробництва. В цьому своєрідна функція Леопарді й поетів його типу від Байрона до Бодлера: їхній песимізм, їхній трагічний відчай по-своєму “врівноважував” духовне життя епохи і, розкриваючи “безодні”, вони вносили в нього інші виміри, надавали йому трагічної глибини й напруги.





... історія мореплавства в Стародавній Греції та Римі. У першому томі розповідається про подорожі грецьких мореплавців, а в другому - про подорожі римських мореплавців.



Г. Доре. Ілюстрація до "Поєми про Старого Мореплавця" С. Колріджа, 1875. Бібліотека Кембриджського університету

... історія мореплавства в Стародавній Греції та Римі. У першому томі розповідається про подорожі грецьких мореплавців, а в другому - про подорожі римських мореплавців.

... історія мореплавства в Стародавній Греції та Римі. У першому томі розповідається про подорожі грецьких мореплавців, а в другому - про подорожі римських мореплавців.



## Розділ 4

# АНГЛІЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ

Англійський романтизм - це літературний рух, який виник в Англії в кінці 18 століття і досяг свого розквіту в 19 столітті. Він характеризується інтересом до природи, історії, фольклору та внутрішнього світу людини. Найвідомішими представниками цього руху є Шекспір, Байрон, Шеллі, Кітс, Вордсворт, Колрідж та Діккенс.

# АНГЛІЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ



## Розділ 4

АНГЛІЙСЬКИЙ  
РОМАНТИЗМ

Англійський романтизм, як і будь-який художній напрям у його національному варіанті, має властиві цьому напрямку визначальні, концептуальні риси й одночасно окремі самобутні особливості, зумовлені специфікою саме англійського життя в усій його сукупності. Мається на увазі історія Англії, літературна насамперед, геополітичні й соціальні особливості країни, національний характер англійців, своєрідність культурного, релігійного життя, філософських і морально-етичних ідей у певний період тощо. При цьому це “тощо” включає дуже багато факторів, важливих і другорядних, які впливають на творчість кожного художника і, зрештою, визначають її індивідуальний характер. Водночас вони опосередковано зумовлюють “обличчя незагальний вираз” всієї національної літератури на кожному з її етапів.

Випереджаючи конкретний аналіз літературного процесу Англії останніх десятиліть XVIII і першої половини XIX ст. на основі доробку провідних художників, які жили і творили в той час, треба назвати бодай **основні своєрідні особливості англійського романтизму**. Насамперед, йому *передував значно довший, ніж у Німеччині або Франції, період преромантизму*. Окремі преромантичні (як і передреалістичні, тобто ті, що були попередниками реалізму першої половини XIX ст.) твори в літературі і, що дуже наочно виявилось, в образотворчому мистецтві з’являються в Англії майже протягом усього XVIII ст. й особливо його другої половини. Соціально-критичний Хогарт і романтичний Гейнсборо у живописі, просвітительський реаліст Філдінг і ранній романтик Блейк — яскраві приклади цього.

Саме існування упродовж кількох десятиліть преромантизму зумовило те, що англійський романтизм не виник раптово, як Афіна народилася до-

рослою і мудрою з голови Зевса, або Афродіта вийшла у всій своїй красі й принадності з піни морської. Може, саме так народився романтизм з гуманних і волелюбних ідей, які довго виношували найрозумніші голови доби Просвітництва, вийшов з того моря художніх структур, форм, образів, прийомів, емоційних барв, які існували в літературі сентименталізму, готики, стародавньої анонімної творчості, тобто фольклору справжнього, і літературних імітацій народної поезії минулого, як у “Оссіана”-Макферсона або Чаттертона. В Англії були видані пам’ятки не лише давньої англійської літератури, а й твори скандинавського, кельтського походження, міфологічна поезія Індії, германські середньовічні тексти у супроводі коментарів та відомостей про історію, географію, побут народів і країн. Середньовіччя викликало у британців особливий інтерес. Готику багато хто розумів як початок національної історії і культури. В добу панування на континенті ідей класицизму з його всепоглинаючим культом античності, англійці, які, звичайно, теж мали свій класицизм, виявляли оригінальність у тому, що більше цікавилися готикою, ніж античною класикою. Це відбилося і в неоготичній архітектурі, і в готичному романі, і у схильності поетів преромантизму і романтизму до всього таємничого, загадкового, ірраціонального, навіть містичного\*. Подібне знаходимо і в ранньому німецькому романтизмі, але в Англії все виникло раніше і мало значне поширення, було визнаним у культурному суспільстві і знайшло свій матеріальний вираз у будівництві замків у готичному стилі, штучних руїн, таємничих гротів, закладанні так званих англійських парків, які імітували природну споконвічність, некультивовані ножицями садівника і лінійкою садового архітектора прадавній дикий і вільний ліс.

У віршах Вордсворта і Колріджа знаходимо прямий зв’язок із духовним світом попередників. У першого передусім із сентименталізмом, просвітительським культом природного і народницькими ідеями, у другого — з фантастикою, таємничістю й чуттєвим напруженням готики, силою нечуваних пристрастей, її надто яскравими або згущено похмурими барвами. Однак перевага одних елементів не виключає можливості й інших у творчості обох поетів, часто відмінність полягає лише у пропорціях. Фантастичні за красою і барвистістю образи Колріджевого “Кубла Хана” мають свій відповідник, наприклад, у значно скромніших, але також екзотичних образах Америки в баладі Вордсворта “Рут”.

Сучасне англійське літературознавство часто вважає “готичність” однією з найяскравіших ознак романтизму.

Характерною для англійського романтизму була особливо велика кількість творів із християнською релігійною образністю, а також хоч і меншою мірою, з подібною тематикою. Передусім це стосується Вордсворта і Сауті.

В поезії Блейка маємо звернення до образу Бога, багато ремінісценцій з християнської міфології, часто з присмаком еретицьких апокрифів, химерно трансформованих. Є вони у Шеллі, як і в Байрона, який у своєму “Каїні”, наприклад, використовує й переосмислює біблійний сюжет. Звичайно, характер релігійності Вордсворта і молодших романтиків був різний, але всі вони виховувалися у вірі, хоч молодші і бунтували проти церкви. У зверненні художників до релігійних джерел, зокрема до Біблії, не було нічого дивного, це була норма доби. Однак саме у творах англійських романтиків подібні звернення надто часті і, що важливіше, досить специфічні. Так, вони охоче вдаються до тексту не Євангелія, а Старого Заповіту, в його конфліктах і образах шукаючи художнього й ідейного натхнення. І в самому Старому Заповіті їх приваблюють не стільки Книги пророцькі, скільки Перша книга Мойсея — Буття. Тут мало значення те, що політична й економічна боротьба в Англії в добу буржуазної революції XVII ст., яка за часом збігається з першим періодом класицизму в англійській літературі, йшла під релігійними прапорами, під гаслами суворої й чистої пуританської релігійності. Це відбилося на всіх сферах духовного життя країни. Саме в таборі пуританина республіканця Кромвелля піднявся на повен зріст як великий художник і поет-міст Джон Мільтон — автор “Втраченого раю” й “Поверненого раю” або “Самсона-борця” — творів, які в біблійних образах відбивали сучасну гарячу, повну суперечностей, революційну дійсність. Творчість Мільтона мала велике значення для Блейка, Шеллі, Байрона. Його вплив на них був досить серйозним. Титанічні бунтівники усіх трьох поетів ведуть своє походження від Мільтонового Сатани, першого повстанця проти влади Бога. Діалектична складність і суперечливість цього образу хвилювала думку поетів, він був присутній в їхніх творах, як у здійснених, так і тих, що лишилися тільки в задумах. Образний космізм, універсалізм творів Мільтона, їхня своєрідна форма — урочистий білий вірш, схильність поета до грандіозних символів й алегорій — все це мало відгомін у творчості англійських романтиків. Тут вони близькі до неоромантика Гете або його романтичного молодшого сучасника і земляка Гельдерліна (образність останнього пов’язана, щоправда, з античною, а не біблійною міфологією). Навіть суперечливе поєднання ренесансного гуманізму і пуританізму, властиве Мільтону, в оригінальній формі знаходимо в поезії Блейка, Шеллі, Кітса. Постать самого автора “Втраченого раю” увійшла в поезію романтиків. Блейк, для кого він був кумиром, присвятив йому поему “Мільтон” і ряд віршів. Вордсворт оспівав у кількох відомих сонетах 1802 р.

Дуже важливо, що англійські романтики не розривали попри всю свою самотність зв’язків, отієї пуповини, що зв’язувала їх з різними напрямками

і течіями в мистецтві XVIII і навіть XVII ст. Хоча, безумовно, їхні художні твори і теоретичні маніфести та висловлювання були бунтом проти традицій пізнього класицизму з його холодною раціональністю, абстрактністю, пустим пафосом, переінтелектуалізованістю, надмірністю посилення на античність, схильністю до алегорій, вишуканою літературною мовою.

Політична та економічна історія Англії багато в чому визначала атмосферу, духовний космос, в якому народжувалися нові романтичні ідеї суспільно-художнього характеру. За майже півтора століття, які передували розквіту літератури романтизму в Англії, її політична і філософська думка зазнала могутнього впливу трьох революцій — першої буржуазної середини XVII ст.; промислового перевороту, що розтягнувся на багато десятиліть, призвів до жахливого зубожіння селянства і зміцнення капіталістичної сили першої індустріальної країни світу, “майстерні світу”, як її називали; Великої французької революції з її блискучим, багатообіцяючим початком, кривавим терором, сумною поразкою й імперським наполеонівським шлейфом. Всі ці події, які можна порівняти з велетенськими тектонічними зсувами, прямо або опосередковано відбивалися на кшталтуванні світогляду, світовідчуття всіх громадян острівної держави. В одних вони викликали надії на краще гуманне майбутнє, в інших — розчарування і сум за минулим. Кількісно останніх було більше. Стрімкий розвиток капіталізму з усіма супроводжуючими цей процес явищами негативно впливав на різні суспільні прошарки, зокрема на тих, хто найбільше страждав від історичних змін — селян і земельну аристократію. В Англії в добу романтизму ще були живі ідеї республіканізму, бо країна в часи Кромвелля зробила спробу стати буржуазною республікою, і цей, хоч і короткий етап, зберігся в історичній пам’яті нації. Інститут монархії переживав кризу, не в останню чергу через надто слабких, невдалих королів, один з яких був лише номінальним правителем через явне божевілля. Частішали і виступи нового класу — робітників, невдоволених матеріальними умовами свого існування.

Бурхливий розвиток міст, зростання чисельності ремісників і робітників, зубожіння селянства і відхід його в пошуках хліба і праці у міста — тобто наслідки промислової революції, що відбувалася в Англії після політичної революції 1643 р. десятиліттями і несла з собою кардинальні зміни у всіх сферах життя, — все це покликала до життя в літературі нові теми, нові конфлікти, нові людські характери і типи. Найупослідженішими в добу економічних змін, перерозподілу сфер впливу в політиці й господарському житті стають селяни. Їхня важка доля привертає до себе увагу першого покоління романтиків, зокрема Вордсворта і Колріджа. Життя селянства, його своєрідна духовна культура стають об’єктом вивчення ще й тому, що



починається захоплення національним фольклором, збирання його скарбів. Друге покоління романтиків, передусім Байрон і Шеллі, цікавляться долею нового, але вже достатньо великого і сильного в Англії класу — робітничого, його боротьбою за свої права, за кращу долю.

Англія як велика колоніальна держава, чий володіння розкинулися майже на всіх континентах, яка веде загарбницькі колоніальні кампанії, займається міжнародною торгівлею, — знаходить своє відображення в публіцистиці і художній літературі. Орієнтальна тема, образи розкішного Півдня чи загадкового Сходу, тема далеких подорожей через моря і пустелі або льодові тороси характерні в цей час саме для англійського романтизму. “Старий мореплавець”, “Кубла-хан”, “Паломництво Чайльд Гарольда”, “Повстання Ісламу” і багато інших творів відбивають характерну для романтизму Англії тенденцію постійного розширення простору творів, вихід за вузькі межі острівної Британії. *Ці дві тенденції — заглиблення в суто національне провінційне, сільське життя, з одного боку, й опанування простором далеких країн і континентів аж до космічного простору включно — з іншого — складають своєрідність національного варіанту романтизму, яскравіше виражену в англійських авторів, ніж у німецьких чи французьких.*

Історичне мислення виявляється, як відомо, в літературі романтизму. Та в англійському це відбувається з особливою повнотою й виразністю. Саме Британське королівство дає світу першого великого історичного романіста — Вальтера Скотта, та й інші романтики звертаються у своїх баладах, поемах, романах, у віршах до давнього чи недавнього минулого, причому не лише свого народу, а й народів Європи, інших континентів. Тому можна твердити, що часово-просторові виміри англійського романтизму відзначаються особливою масштабністю.

У жанровому відношенні в англійському романтизмі помітна перевага лірики, ліро-епічних форм і роману над традиційним епосом чи драмою. Саме в царині поезії і великої прози англійські художники доби романтизму мали найбільші здобутки, створили шедеври світового значення. Це зовсім не означає, що в цей час в Англії не писали трагедій, комедій або епічних поем. Драматургією займалися Вордсворт, Колрідж і Байрон, до неї звертався Шеллі. Але свою велику славу вони завоювали в інших жанрах. В галузі драматургії Європа тоді відкривала для себе Шекспіра, чия поетика була напрочуд співзвучна і романтикам, і раннім реалістам, чия грандіозна постать залишала в сутінку інших англійських драматургів. П'єси Шиллера або навіть Коцебу мали у світі більший сценічний успіх, ніж твори їхніх англійських колег. А ось Байрон у поезії або Вальтер Скотт у прозі справили значний вплив на становлення літератури не лише романтичного, а й реалістичного напрямку

першої половини XIX ст., а в деяких країнах навіть пізніше. Найпоширеніший тип романтичного героя у різних національних модифікаціях одержав назву “байронічного”. Він увійшов не лише у красне письменство різних країн, а й у реальне життя. А “шотландський чарівник” був загальновизнаний як “батько” історичного роману, як безумовний прямий родич романів критичного реалізму у себе на батьківщині, у Франції, Росії, інших державах.

Відносно нетривалий період розквіту романтизму, десь 30 — 35 років, дав в Англії два покоління письменників, які суттєво відрізнялися одне від одного. Осторонь стоїть їх попередник і сучасник Вільям Блейк. Він був, фактично, піонером романтизму на Британських островах, але більшість романтиків про нього знали мало, або зовсім нічого, і його вплив на них був неможливим, хоча часто вони йшли близькими шляхами, особливо поети молодшої генерації, зокрема Шеллі.

До першої генерації поетів-романтиків належали Вільям Вордсворт (1770 — 1850), Семюель Тейлор Колрідж (1772 — 1834) і Роберт Сауті (1774 — 1843). Всі вони народилися на початку 70-х років XVIII ст., їх однолітком був поет і прозаїк Вальтер Скотт (1771 — 1832). Всі названі письменники були людьми глибоко віруючими, за своїми політичними переконаннями консерваторами і монархістами, що зрозуміло, якщо взяти до уваги їхнє походження, виховання, спосіб життя, навіть місце постійного проживання — провінційні міста або поміщицькі маєтки, зв'язки з панівною верхівкою (Сауті був поетом-лауреатом, тобто офіційним придворним віршувальником; від нього цю честь “успадкував” Вордсворт; Скотт одержав титул баронета, бував при англійському дворі і-приймав у себе представників правлячого дому). Саме через релігійність і консерватизм, особливо в зрілі роки, Вордсворта, Колріджа і Сауті в радянському літературознавстві називали реакційними романтиками, хоча цей ярлик позбавлений сенсу, бо романтизм — явище художнє, а не політичне. В царині ж художній вони якраз були революціонерами, принаймні великими новаторами, що викликало негативну реакцію їхніх колег традиціоналістів і консервативної, в плані естетичному, критики. Не бракувало і політичних обвинувачень, бо всі трое побували в роки революції у Франції й зазнали певного впливу просвітительсько-революційної думки.

Усіх трьох поетів об'єднували і об'єднують спільною назвою “озерна школа” і називають “лейкистами”, тобто “озерниками”, від англійського “лейк” — “озеро”. Назва “озерна школа”, як і термін “лейкисти”, так давно увійшли до літературного обігу, що ніхто не відчуває ніяковості через небажання “лейкистів”, аби їх так величали. Вони вважали, що факт їхнього проживання у північно-західній Англії, де дуже багато озер й надто гарні

краєвиди, ще нічого не означає, що вони не належать до якоїсь спільної школи. Кожен з них був оригінальною мистецькою індивідуальністю й не хотів бути одним з групи. Вони справді товаришували в молодості, були зв'язані дружніми стосунками й пізніше, хоча після 1808 р. шляхи Вордсворта і Колріджа розійшлися. Звичайно, дружніх, сусідських, навіть родинних стосунків (Колрідж і Сауті були одружені на сестрах) замало для створення літературної школи. Але, незважаючи на заперечення самих "лейкистів", термін прижився і закріпився в історії літератури.

Спільне між ними, попри всю їхню самобутність як художників, насправді було. Вони були митцями одного покоління, які пройшли в чомусь схожий шлях духовного і творчого розвитку. На них впливав той же "дух часу", усі вони зазнали спокуси руссоїзму й революційно-демократичних ідей, усі відсахнулися від кривавих крайнощів революційного терору, заперечували бонапартизм тощо. Вони були видатними романтиками, першовідкривачами, теоретиками нового напрямку. Особливо це стосується Вордсворта і Колріджа, які видали разом суто романтичний поетичний збірник "Ліричні балади" і передмову до нього, в якій сформулювали засади нового підходу до художньої творчості, її принципи, тематику, проблематику, роль почуттів та інтуїції в поезії, нарешті, мету нового літературного напрямку. За задумом двох авторів збірника, твори одного повинні були відтворювати правду звичайного, окрилену незвичними почуттями поета, освітлену його особливим художнім баченням, а твори іншого мали втілити у слові незвичне, фантастичне, незбагненне, надприродне. Так приблизно розподілилися ролі Вордсворта і Колріджа відповідно до вдачі, уяви, смаків кожного. І не лише у цій першій ластівці англійського романтизму — "Ліричних баладах". Більше того, можна твердити, що і в інших романтиків ми спостерігаємо це тяжіння до одного з двох полюсів романтизму — зображення близького до реальності і більш фантастичного, уявного: міражів, снів, надприродних явищ. Часто ці тенденції вступали в химерні сполучення, дивні сплетіння у творчості того ж самого письменника.

Друге покоління романтиків було молодше за перше на 15 — 25 років. Вони народилися між 1788 й 1795 і на час появи "Ліричних балад" були ще дітьми. Їхній життєвий досвід, духовна і соціально-політична атмосфера, в якій вони формувалися, відрізнялися від того ж у їхніх попередників. Вони походили з різних соціальних прошарків — лорд Байрон і Шеллі, котрий мав успадкувати титул баронета, належали до вищої аристократії, а Кітс був сином власника стайні, що давав коней у найми, тобто заможного конюха. Однак всі вони були "блудними синами" свого класу, бунтівниками чи відступниками. Байрон і Шеллі порвали, по суті, з власним середовищем і з рідним

краєм. Вони були знайомі, стежили за творчістю і захоплювалися поетичними здобутками один одного, але до спільної літературної школи їх не зараховували. Хоча в їхньому світогляді, ставленні до поезії було не менше близького й навіть спільного, ніж у їхніх попередників. Особливо це стосується Байрона і Шеллі. Про обох можна ще сказати, що вони мали певні схожі риси вдачі, легко захоплювалися ідеями і жінками, були здатні на нерозважливі кроки й вчинки, схильні епатувати своє аристократичне коло і створювати навколо себе міфи тощо. Всіх трьох об'єднувало спільне захоплення поезією, а Байрона і Шеллі ще й політикою. Всі мали чудову філологічну освіту, знали нові й стародавні мови, цікавилися античним світом, культурою й історією чужих далеких країн, були обізнані в філософії і постійно стежили за творчістю своїх колег-літераторів, захоплюючись їхніми естетичними здобутками й гостро критично ставлячись до їх політичних поглядів, останнє стосується "лейкистів".

У радянському літературознавстві всіх трьох молодших романтиків називали революційними: це правильно лише в тому плані, що вони й дійсно були революціонерами в поезії, як і поети попереднього покоління. Щодо їх світогляду, соціально-політичних переконань, які були досить оригінальними й зовсім не тотожними, то вони не мали впливу на їх приналежність до певного художнього напрямку, хоча, звичайно, визначали тематику й проблематику їхніх творів, провідні ідеї. Є ще одна трагічна спільність між трьома великими англійськими письменниками — вони жили бурхливо, яскраво, суперечливо, але дуже й дуже мало, так що часте порівняння їх з палаючими метеорами на небосхилі англійського красного письменства не позбавлене сенсу.

## 4.1. Вільям Блейк

(1757 — 1827)

Художня спадщина Вільяма Блейка в царині поезії й образотворчого мистецтва, його філософські погляди й історія життя привертають до себе у ХХ ст. постійне зацікавлення дослідників та аматорів культури. Один із найоригінальніших, напрочуд незвичайних митців Англії виявився багато в чому співзвучним нашим сучасникам. Напевно, велику роль у цьому відіграла масштабність його особистості, масштабність його велетенських за задумом, образністю, пристрасністю поетичних фресок, а також гравюр і картин — цих візій життя людства в сучасності й майбутньому, життя, сповненого трагічними зіткненнями космічних за розмахом і могутністю сил. Всеохоплюючий неспокій, драматизм і напруження нашого часу кореспондує з мистецтвом

Блейка. Й одночасно в його упертій, незламній вірі у щасливе майбутнє людства нам хочеться знайти промінь розради і надії.

Щодо того, хто такий Вільям Блейк, передромантик чи перший великий романтик, досі в науковій літературі нема єдиної думки. Він народився раніше за інших письменників-романтиків Англії, а помер, переживши наймолодших з них. Його творчість починалася, коли в англійській літературі були ще сильні ідеї Просвітительства (деякі з них увійшли в його світогляд і творчість), коли провідними напрямками й течіями лишалися класицизм, сентименталізм, готика, просвітительський реалізм. Він жив у добу найвищого злету романтизму й початку “критичного” реалізму. В його творчості найвагомші романтичні риси, але є у нього і таке, що споріднює його з реалістичним розумінням проблем і конфліктів світу, яким би дискусійним не здавалося таке твердження з огляду на ультраромантичну поетику митця.

На жоден із сучасних йому напрямів літератури Блейк своєю творчістю не справив помітного впливу. Це сталося через те, що він не мав можливості друкувати свої твори в нормальний спосіб (не було коштів та підтримки), а поширював їх у зовсім малій кількості примірників як саморобні книжки.

Блейк за своєю вдачею був людиною, приреченою на самотність у суспільстві (хоч у нього і були друзі й прихильники), на невдачі у спробах досягнути своєю творчістю громадського визнання, на відштовхування чи іронічне ставлення з боку оточення, англійської культурної публіки в цілому. Такі незручні, дивні генії, що не вкладаються в норми, прийняті в даному суспільстві, відомі з історії мистецтва.

Вільям Блейк походив із багатодітної родини дрібного торговця. Все своє життя він лишався ремісником, бо ніхто не визнавав у ньому великого художника, у кращому разі в ньому бачили вправного гравера, книжкового ілюстратора. Блейк народився в Лондоні, в його бідніших кварталах провів усе життя. Барви, типи, драми цього Лондону бідарів, робітників, ремісників, люмпенів органічно увійшли в його творчість. Він був наскрізь людиною міста, першим великим поетом-урбаністом не лише в англійській, а й у світовій поезії. І в цьому він випереджав своїх сучасників-поетів. Плебейське середовище дитинства і юності сприяло вихованню в ньому бунтарських почуттів і думок. Політична революційність, буквально розчинена в атмосфері доби, увійшла в плоть і кров, сполучаючись в душі з не менш бунтівничою, еретичною вірою в Бога. В цій вірі були можливі захоплення і відданість, як і гнівні звинувачення, викриття, прокльони. Це була віра в особливого Бога бідняків, що встановить справедливість на землі, дасть хліб і радість її упослідженим дітям, покарає багатих і можновладних за пиху, зажерливість, жорстокість.

Така віра здавна породжувала еретиків, мучеників і повстанців, що мріяли зруйнувати Вавилон гріха та брехні й збудувати Єрусалим свободи, рівності, щастя. Віра у краще майбутнє для народу ніколи не вмирала в низах суспільства. В Блейку вона знайшла свого речника-пророка, високоінтелектуального поета-візіонера.

Ще в дитинстві Блейк поринав у незвичні духовні стани, бачив божественні видіння. Його специфічне мислення художника і поета робило породження його фантазії абсолютно реальними, зримими у найменших деталях, лініях і барвах. Схильність до містицизму зміцнилася в роки змужніння під впливом творів шведського містика Еммануїла Сведенборга. Для духовного світу Блейка вирішальними були біблійні категорії Добра і Зла з їх нескінченним двобоєм. Все людське життя було полем цього двобою, всі людські вчинки оцінювалися у світлі цих непримиренних категоріальних опозицій — чорне або біле, добре або зле. Контраст, такий характерний як художній засіб для романтизму, має у творчості Блейка особливу креативну силу. Виступає на всіх рівнях його поезії. Відомий літературознавець і критик Олексій Зверев пише:

“Він (Блейк) сприйняв основну думку еретичної теології — думку про людяність Христа... ідею Вічносущого Євангелія, за якою Бог не є сила зовнішня щодо людини, а вперше виявлена в Ісусі внутрішня духовна сила кожного, вивільнення якої означає прийдешню добу безцерковності, любові, братерства й свободи”.

Біблійний пророчий пафос, євангельська любов до стражденного людства, вселенські, навіть космічні масштаби великих поем Блейка мають кілька джерел. Серед них, крім самої Біблії, її своєрідного прочитання в народних верствах, власного візіонерства, важливі і знайомство з революційними ідеями та ідеалами Франції 1789 р., з носіями близьких або подібних ідей в Англії (Годвін, Пейґ та ін.), вплив могутньої образності, всієї поетики Данте і Мільтона, ідейного світу “Втраченого й віднайденого раю” великого сліпого поета.

За своєю натурою Блейк був полемістом. Він нічого не приймав на віру в царині філософії, етики, політики, релігії, все піддавав аналізу і критиці. Як кожен філософ-самоук, він не раз обстоював помилкові ідеї, був еклетичним і суперечливим у своїх міркуваннях, однак у нього ж були блискучі прозирання в істини, відкриті пізніше, яскраві відкриття. В його великих за обсягом поемах, написаних у важких ритмах білим віршем, зі складною образністю, нелегкими для розуміння символами й подекуди архаїчною (вплив Біблії і Мільтона!) мовою йде напружена дискусія проти відсталого моралі і святенництва закостенілої церковної думки, проти безкрилого



утилітаризму, самовдоволеного раціоналізму й механістичного матеріалізму доби, беззастережного прийняття капіталістичного прогресу, буржуазної цивілізації. На відміну від інших романтиків, Блейк не був прихильником тотального індивідуалізму, відокремленості людини від інших, тому він не поділяв думки деїстів про атомізоване суспільство, що складається з нез'язаних між собою індивідів, чий стосунки суто механістичні. У скомплікованих, подекуди темних, важко зрозумілих картинах, образах символічного, метафоричного, алегоричного характеру, в його поемах відбивається той живий хаос переломної доби, в яку він жив. У цьому хаосі народжуються не без болю нові сутності, часто далекі від досконалості, й гинуть не без страждань віджилі форми, забираючи з собою людські надії, безжалісно ламаючи життя тисяч і тисяч. Проблема сутності людського існування, мети такого короткого й крихкого життя хвилювала не лише героїню "Книги Тель" (1789), а й, звичайно, самого автора — Блейка. Він уперто намагався знайти відповідь на одвічне питання: навіщо живе людина на землі? Однієї вичерпної відповіді поет не знаходив, вона була діалектично складною. Життя людське являло собою єдність контрастів і суперечностей. Блейк у розумінні цього був стихійним діалектиком, починаючи з ранніх творів. Життя окремої особи було часткою всього всесвіту і в цьому плані вічним. Водночас в індивідуальному плані воно було трагічним, бо мало свій кінець у смерті. Не випадково трагізм життя лякав безневинну й допитливу Тель, і вона тікала із земної юдолі сліз у блаженство незнання райської долини Гара. У "Шлюбі Раю та Пекла" Блейк так сформулював свої думки про діалектику світу: "Рух виникає з протилежностей. Потяг і Відраза, Думка і Дія, Любов і Ненависть необхідні для буття Людини. Протилежності створюють те, що віруючі називають Добром і Злом. Добро пасивне і підкоряється Думці. Зло активне і породжується Дією. Добро — це Рай, Зло — це Пекло".

Для Блейка найвищий дар людини — це творча фантазія, безмежна уява, яку ніхто й ніщо не стримує, яка зазирає у пекельні безодні й райські ангельські сфери, відроджує минуле і бачить майбутнє, творить нові кращі світи. Творча фантазія — антипод вузького, корисливого розуму прагматиків, що не літає в небесах краси і мрії. Одночасно Блейк вважав, що духовне, ідеальне і матеріальне, реально існуюче творять єдність. В його творчості реальний життєвий досвід завжди первісний, він дає поштовх для створення ідеальних, фантастичних поетичних образів. Це реальне ядро образу можна знайти, що і роблять інтерпретатори та коментатори творчості поета. Блейк завжди був пов'язаний з усім розмаїттям проблем свого часу і своєї країни. Ніколи не ховався від них у "вежу зі слонової кістки".

Хоча конкретне виступає в його поемах у міфологізованому, універсалізованому, художньо надто складному трансформованому вигляді.

Як перший великий романтик Англії, він втілює у своїй творчості головні ідеї, проблематику й образність нового напрямку. В "Піснях невідання і пізнання" відбив діалектику людської психології, людських почуттів, складну й суперечливу єдність позитивного та негативного в якостях і досвіді індивіда. В "неоміфологічних" образах і велетенських структурах "Пророчих книг" зробив спробу в узагальнюючих рисах відтворити історію людства, його одвічні й сьогоденні битви, божественне й диявольське в ньому. Пізніше, кожен по-своєму, це намагалися зробити романтики — Байрон в містеріях, Шеллі в ліро-епічних поемах.

Блейк був першовідкривачем не у використанні вже існуючих міфів, а у творенні нових власних, по суті, цілої Блейківської міфології. А творення власної художньої міфології було метою романтичного мистецтва, як це проголошував філософ Шеллінг і здійснювали його адепти. Блейк, як і представники першого покоління романтиків — "лейкісти", був знайомий з філософією Шеллінга і, певно, поділяв його думку про те, що "кожен великий поет покликаний перетворити у щось ціле частину світу, яка йому відкрилася, і з його матеріалу створити власну міфологію; цей світ (міфологічний) перебуває в становленні; ...так буде аж до тієї точки, що проглядається у невизначеній далечині, коли світовий дух закінчить ним самим задуману велику поему і перетворить в одночасність послідовну зміну явищ нового світу". Здається, що Блейк намагався перебрати на себе функції "світового духу" й "перетворити на одночасність послідовну зміну явищ нового світу". Можливо, саме в цій концентрації в часі різнопланових явищ і полягає значною мірою складність масштабних поем Блейка.

Хронологія творчих звершень кожного письменника цікава для шанувальників, бо дає уявлення про його ідейно-естетичний розвиток. Але у випадку Блейка, який постав перед читачами зі своєю поезією не за життя, а через десятиліття після смерті, і до того ж майже з усім творчим доробком відразу, цією хронологією цікавляться здебільшого не читачі, а літературознавці.

Перші вірші були написані ще в ранній юності, коли хлопець вчився в художній школі на гравера. "Поетичні начерки" — перша і єдина книжка



▲ Вільям Блейк



▲ У. Блейк.

“Пісні невідання”.  
Титульна сторінка

поета, видана за його життя у звичайній друкарні. Вона склалася в 1776 — 1777 рр., а побачила світ у 1783. Не дочекавшись відгуку ні від публіки, ні від видавців, Блейк починає наприкінці 80-х сам “видавати” свої твори, винайшовши спосіб “ілюмінованого друку”. У вигляді саморобних гравірованих книжок виходять його перші афоризми про “природну релігію”. А в 1789 р. з’являються його “Пісні невідання”, які з написаними пізніше “Піснями пізнання” (1794) складають єдність, що в ній розкриваються за задумом автора “два протилежних стани людської душі”. Це найпрозоріші, найясніші твори поета.

“Пісні невідання” втілюють світлу, сонячну, безневинну сторону існування й таку ж радісну,

усміхнену реакцію на неї людини. Це по-дитячому безгрішний, наївний, сповнений оптимізму, щирий, відкритий світ природи і юних істот в ньому. У вступі поет каже, що він —

*Зробив перо з тростини,  
Землі додав у воду,  
Пісні пишу шасливі  
Для юного народу.*

Пісні свої поет творить “на радість усім дітям” і вони пройняті щастям існування:

*Лише два дні  
Малому мені.  
Не маю ще імені.  
То як тебе звати!  
Як зве мене мати.  
Радістю клич мене!*

“Немовля-радість”

Доля вівчаря у цих віршах “солодка”, ягнята мекають “безвинно”, а вівці відповідають їм “ніжно”, й усі відчувають себе в безпеці під наглядом пастиря (“Вівчар”). У вірші “Ягня” чарівно звучить в устах малої дитини запитання: “Мале ягня, хто твій творець?”. Дитя саме ж відповідає, що вони обоє — дитина і ягня — названі за іншою дитиною — “агнцем божим” і несуть на собі його благословення. В “Зеленій луні” навіть втома радісна, так само як для малих і для старих був легким і світлим день у весняному лісі, як весело

озивалася зелена луна, як бадьоро звучить танцювальний ритм вірша. Драматичнішими здаються короткі вірші про “Хлопчика, що заблукав” і “Віднайденого хлопчика”. Та й тут все з Божою поміччю закінчується щасливо. Бог, схожий на батька, витягує хлопчика з болота і відносить його до ридаючої матері. Навіть пісня у цьому циклі “сміється”, а мати співає колискову з ніжною посмішкою (“Пісня, що сміється”, “Коліскова”). Бог співчуває людям, коли вони страждають, й плаче разом з ними (“Про скорботу ближнього”). Він дарує людям найкращі якості — Любов, Милосердя, Жалість, Мир (“Божественний образ”). Мир приходить на землю — леви і ягнята пастиються разом (“Ніч”).

Поступово читач розуміє, що перед ним не реальний світ, а казковий, райський, омріяна ідилія доброго, лагідного, щасливого життя, як у Швенченковому “Садку вишневого коло хати”. В циклі дитячі безневинні очі дивляться на світ природи, сповнений божої доброти і милосердя. Так виникає чудова гармонія, втілена у простих і гарних образах поетична мрія.

Зовсім інший світ постає у “Піснях пізнання”. В них зовсім інший настрій, емоційний тон. Якщо в “Піснях невідання” перед нами був позитив, тепер бачимо начебто негатив. Якщо у першому циклі сяє сонце, то вже у першому вірші другого циклу “Відповідь землі” звучать слова “темрява”, “страшний”, “світло очей згасло”, “кучері вкриті сивим відчасем”. І все це слова, сказані про землю. Вона скаржиться на те, що морський берег стискає її, зорі мучать своєю заздрістю, холод та паморозь вкрили тіло. Вона називає Бога жорстоким, заздрісним, егоїстичним страхом. Невинність юності й ранку закута в кайдани ночі.

Невже весна повинна ховати свою радість, коли з’являються бруньки і цвіт, чи повинен сіяч сіяти вночі, а орач орати в темряві? Так звучить заспів до циклу, його своєрідний емоційний камертон.

Цілий ряд віршів в обох циклах мають ту ж назву, тим самим підкреслюється їх пов’язаність і антагоністичне протиставлення не лише на рівні циклу, а й на мікрорівні окремої поезії чи навіть строфи або образу.

Взаємопов’язані за принципом контрасту такі вірші, як дві “Няньчині пісні”. Їх перший рядок той самий: “Коли голоси дітей чутно серед зелені”. Другий, хоч і відрізняється у двох віршах, але передає той самий настрій безтурботної дитячої гри і веселощів. Далі починаються зміни. В “Пісні” з першого циклу няня спокійно дивиться на дитячі пустощі, а в другому — згадуючи дні своєї юності, блідне від суму. Різко змінюється настрій і в останніх строфах обох віршів. У першому няня погоджується на те, щоб діти бавились, аж поки не зайде сонце. У другому вона тривожно зве їх додому, тому що “Ваші весна й ваші дні прогаяні в іграх // А ваша зима і ніч будуть

зовсім іншими". Перша "Няньчина пісня" була прозорою жанровою сценкою, друга — сумною філософією людського життя.

Такі ж зв'язки існують між віршами "Квітка" і "Хвора троянда", "Дитя-радість" і "Дитя-горе", "Зелена луна" і "Сад кохання", "Вівчар" і "Лондон". Варто додати при згадці про цей останній вірш, що в дусі руссоїзму "щаслива Аркадія" знаходиться на лоні природи. Пасторалі, як годиться, розігруються на луках і серед кущів, а якщо і згадується Лондон, як у "Святому четвергу", то діти в кольоровому вбранні прикрашають місто, наче квіти. У "Піснях пізнання" в деяких віршах присутнє велике місто. Воно створює похмуру тло для людських постатей. Люди в місті страждають і гинуть, бо воно їх розбещує й зводить на манівці, як юного аматора елю (пива) й богохульника в поезії "Малий бурлака", дівчину-повію, що на темних вулицях кляне і безневинне дитя, і молодих у весільній кареті ("Лондон"). У "Малому бурлаці" звучить своєрідний гумор, взагалі цьому циклу не властивий. Та гумор цей теж досить похмурий.

Емоційне протиставлення знаходимо у віршах "Загублена дочка" й "Віднайдена дочка", які складають певну паралель до "Загубленого й віднайденного хлопчика".

Можна продовжувати порівняння співвіднесених поезій в обох циклах. По суті, кожен світлий вірш має свого темного антагоніста, що відповідає задуму і назвам обох циклів (їх завжди пізніше Блейк об'єднував в один томик). Більшість дослідників, розглядаючи "Пісні", відзначає ту обставину, що між написанням циклів відбулися події Французької революції, і це позначилось на загальному тоні кожного. Безумовно, Блейк, чутливий, як еолова арфа, до подій свого часу, не міг не відгукнутися на перемоги і поразки революційної Франції. Але такі відгуки ясніше простежуються в інших його творах того часу. А "Пісні невідання і пізнання" не відголос конкретних соціально-політичних фактів сьогодення, а значно глибше, універсальніше прозріння у діалектику людських почуттів, емоційних станів, залежних від різних обставин й притаманних тому ж самому індивіду.

"У світі Блейка полярності Невідання й Пізнання, перетинаючись, не заперечують одна одну. У цьому визнанні "протилежних станів" як необхідної умови буття особистості, в цій відмові від спокус втечі у гармонійний, вільний від тривог світ, бо окремо від Пізнання його просто не існує, Блейк рішуче розходиться з романтичною філософією життя, начебто випереджаючи її і стаючи прямим попередником поезії новітнього часу..." (О. Зверев).

Слушність цих спостережень якнайкраще доводить ще одна контрастна пара віршів з "Пісень невідання і пізнання", своєрідна квінтесенція авторського задуму. Це "Агнець" і "Тигр". Особливо цікавий другий.

Тигре! Твій вогненний гнів  
В чорній пуші забринів.  
Хто із сонця і з ночей  
Креше жах твоїх очей?

Із глибин чи з верховин  
Той вогонь очей жарин?  
Хто й коли його приніс  
У прадавній чорний ліс?

Хто у шасті чи в журбі  
Серце вирізьбив тобі?  
Серце грізно в груди б'є,  
Людям жаху завдає.

Хто, яким вогнем навів  
Хижий мозок твій розпик!  
Де ковадло, що на нім  
Скуто твій нещадний грим!

Впав на землю темний страх,  
Небо скупане в сльозах.  
Чи всміхнувся твій творець,  
Що ягняткові кінець?

Тигре! Твій вогненний гнів  
В чорній пуші забринів.  
Хто із сонця і з ночей  
Креше жах твоїх очей?

Переклад В. Коптілова

Коли згадати, що у вірші "Агнець" дитина питає, хто створив ягня, вона сама ж дає відповідь, що це зробив Бог, творець усього суцього. Зрозуміло, що і риторичні запитання у "Тигрі" мають ту ж саму відповідь. Творець є автором і Добра і Зла, Слабості і Сили тощо, а вони у парі створюють все багатство і розмаїття життя. Вірш "Тигр" теж відбиває в собі діалектичне начало світу. В його яскравій у буквальному розумінні слова метафорі примхливо сполучається позитивне і негативне. Тигр — це могутність, краса, грація і дикість, жорстокість, кровожерливість. Це образна матеріалізація таких абстрактних понять, як "людське існування", "людська вдача" тощо.

Ліричні вірші, які не входили в аналізовані цикли, Блейк не видавав. Їх зібрали до купи з рукописів і найчастіше вони виходять під назвою "Пісні різних років", або мають титул за назвою рукописів "Манускрипт Россетті" чи "Манускрипт Пікерінга" (це прізвища перших власників зошитів Блейка, що сприяли їх виданню). Ці вірші були написані в різні роки між 1789 і 1811, відрізняються між собою за настроєм, стилем, жанровим типом. Є серед них близькі до "Пісень невідання і пізнання", такі ж значні за думкою й естетичною вартістю, за емоційною забарвленістю. В більшості гостро звучать сатиричні ноти, гірка або сумна іронія: "Не можна висловити любов", "Просив я злодія", "Я чув, як ангел співав" та інші. Багато серед них коротких чотири-віршів афористичного звучання, мудрих і повчальних або тонко іронічних.

Є серед "Різних віршів" і політичні, і в дусі народних балад, і гарні ліричні мініатюри, і пісні. Палітра Блейкової лірики вельми розмаїта, щедра на барви і відтінки. Якби він не створив нічого іншого, він все одно увійшов би до числа кращих поетів Англії.





▲ У. Блейк.  
Ілюстрація  
до "Книги Йова"

Але існує ще величезний масив великих творів поета-провидця. Це так звані "Пророчі книжки" й інші поеми. Перед деякими з них розгублено зупиняється більшість дослідників і популяризаторів. Це, передусім, стосується саме незавершених, досить хаотичних за структурою і образною системою "Пророчих книжок". У них у складних для розшифрування символах і алегоріях художньо втілені філософські ідеї Блейка, його розуміння проблем і процесів власного часу і передбачення того, що чекає людство у майбутньому. Блейк сам розумів, що йому не все вдасться донести до читача, як хотілося б. У передмові до однієї з пізніх поем він писав: "Любий читачу, вибач мені за те, що тобі не сподобається, і полуби мене за ту енергію, з якою я вкладав у працю мій талант".

Блейк використовував як елементи для своєї міфології конфлікти, сюжети, образи з античних міфів і Біблії, давньоскандинавських саг і індійських легенд, казок Сходу й англійського фольклору, творів письменників і філософів, публіцистів і містиків-візіонерів XVII — XVIII століть, суверенно переосмислюючи їх за власним задумом, своєю нічим не скутою романтичною фантазією. Синтез різних запозичень дає у нього найчастіше щось цілком оригінальне, позначене його особистістю, його баченням світу у велетенських постатях і гігантських катаклізмах, у могутніх пристрастях, трагічних поразках і падіннях, перемогах, воскресіннях.

Герої "Пророчих книг" — людиноподібні титани Юрайзен, Тармас, Льюва, Орк, Лос, Ейхенія, Еніон, Веле, Ентисармон разом зі своїми синами і дочками, "тінями", "привидами", оточенням, супротивниками і союзниками — весь час знаходяться в русі, в борінні, переживають найсильніші пристрасті — кохання і ненависть, жагу помсти і торжество перемоги над ворогом, гірке розчарування і спалах віри. Вони не залишаються незмінними. Змінюються їх стосунки між собою, їх характери, їх ставлення до світу. Центральні постаті поем еволюціонують (не завжди у кращий бік), але завжди психологічно переконливо. Вони написані густими, різкими мазками, їх пристрасті надто сильні і яскраві, а слова сповнені високого пафосу.

Головна боротьба в поемах точиться між втіленням тиранії, мертвотного застою, кривавого насильства, страху, льодової байдужості до всього живого — титаном Юрайзеном, в якому сполучаються риси усіх відомих з міфології

небесних тиранів, з його антиподами титанами Лосом і його сином Орком, що мають у різних поемах різні іпостасі, досить суперечливі, однак загалом виступають як сили добра, визволителі поневолених і гнаних, борці за свободу духу, творення. Значне місце в поемах займає тема кохання, цікаві в них постаті закоханих титанів, здатних на сильні почуття, вірних і відданих.

Загальна назва "Пророчі книжки" об'єднує поеми Блейка, створені ним між 1793 і 1820 роками: "Видіння дочок Альбіона" (1793), "Америка" (1793), "Європа" (1794), "Перша книга Юрайзена" (1794), "Книга Аханії" (1795), "Книга Лоса" (1795), "Вала або Чотири Зоа" (1795 — 1804), "Мільтон" (1804 — 1808), "Єрусалим" (1804 — 1820). До них іноді долучають написані раніше поеми "Книга Тель" (1789), "Шлюб неба і пекла" (1790) і фрагмент твору "Французька революція" (1791).

Назва "Пророчі книжки" безпосередньо співвідноситься з біблійними "Книгами пророків", в яких головною була оповідь про історію єврейського народу, а не містичні пророцтва про його майбуття. Блейк дав пояснення того, що він розуміє під словом "пророк": "Кожна чесна людина — пророк, вона висловлює свою думку про суспільні і приватні справи, вона говорить: "Якщо ви зробите таке й таке, результат буде такий і такий". Вона ніколи не скаже: "Як би ви не робили, все одно відбудеться те і те". Тому можна сказати, що пророчі книги Блейка — це художня проекція історії і сучасності Англії і всього світу у величних, грізних і гарних міфічних образах.

Однак Блейк, як і багато романтиків після нього, вважав місію поета особливую: він був переконаний, що митець має бути духовним вчителем народу, його проводирем. Не випадково він дав своїм поемам таку багато до чого зобов'язуючу назву — "Пророчі книжки", зухвало ставлячи себе на один рівень з пророками Старого заповіту. Таке двоїсте розуміння пророчої місії поета відбулося в поемах.

Щодо спроби представити міфологію Блейка як цілісну систему, то вона, на думку відомого англознавця з Москви Г. Єлістратової, "не має наукового й естетичного інтересу вже тому, що в дійсності його символічна фантастика



▲ У. Блейк.  
Ілюстрація  
до "Книги Йова"

надто заплутана, довільна і часто суперечлива. У творчості Блейка, як, зрештою, і більшості поетів-романтиків, рух поетичної думки, пошуки уяви, політ фантазії, пориви ліричного почуття самі собою нерідко бувають важливіші й більш значущі, ніж ті прямі кінцеві “висновки”, до яких вони приводять”.

Як приклад, можна навести поему “Видіння дочок Альбіона”. Сюжет її, досить простий і не дуже зрозумілий, звучить приблизно так. Утуна — прегарна дочка Лоса (головний позитивний персонаж в міфології Блейка, який, однак, має багато різних втілень, серед них і не цілком позитивні) кохає Теотормона, шляхетного героя, але обережного і нерішучого, як Гамлет (в інших поемах він може виступати як син Лоса). Та Утуна стає жертвою насильства грубого і жорстокого рабовласника Броміона (і він в інших поемах може бути сином Лоса). Знеславлена дівчина все одно мріє про кохання Теотормона, та він мстить Броміону і безневинній Утуні, через ревності й упокорення не відповідає на її пристрасне й безкорисливе почуття. Цей не дуже переконливий сюжет не має суттєвого значення. Важливі натомість гнівні філіппіки проти рабовласників-нелюдів, зажерливих попів, несвободи жінки, її страждань у шлюбі, в який вона найчастіше вступає не з власної волі.

*Кричить глумливий Броміон;*

*... Твоя Америка — моя, мені належать північ й південь,*

*Моє тавро горить на чорних дітях сонця.*

*Вони не опираються й мовчать в покорі*

*Під моїм бичем, а їх дочки тремтять*

*І підкоряються моїй безмежній силі...*

Наведений уривок свідчить, яка пекуча актуальність попри всю образну узагальненість і умовність ховається в тексті поеми. Це ж можна сказати і про інші “Пророчі книжки”. Так, наприклад, у конфлікті титанічних постатей “Америки” в міфологізованому вигляді відтворено дійсність кінця XVIII ст., боротьбу американських колоній проти англійської монархії за незалежність. У поемі навіть згадуються політичні діячі, активні учасники цієї боротьби з обох таборів — Джордж Вашингтон, Томас Пейн, король Георг III та ін. В написаних пізніше поемах зв’язок із сучасними історичними подіями номінально не підкреслюється, але він завжди існує. У своїх пророчих поемах Блейк шукав вагомні приклади людської перемоги над всюдисущим злом, бездуховністю, насильством, споживацькими началами, утверджував ідеали “Єрусалима” як майбутнього царства свободи, краси, людського генія.

Блейк не знайшов визнання за життя, його пророцтва не були почуті й сприйняті. Він жив у злиднях і помер бідарем. Навіть поховали великого

поета і художника у могилі для бідних, проповідника людського братства — у братській могилі. Однак його поезія стала відомою світові, бо не міг забути універсальний геній, що умів —

*Бачити світі у зерні піску,*

*Небо у квітці синій,*

*В своїй долоні безкрайність усю*

*І вічність в одній годині.*

## 4.2. Вільям Вордсворт

(1770 — 1850)

Читачі в Україні, які не володіють англійською мовою, практично не можуть познайомитися з творчістю Вільяма Вордсворта, бо крім кількох досить випадкових за вибором віршів нічого з його поезії українською мовою не перекладалося. Майже немає і перекладів російською мовою в той час, як скажімо, Блейка перекладали досить широко і повно. Справа, звичайно, не в тому, що Вордсворт був поетом, чия творчість не варта перекладацьких зусиль. Навпаки, англійський художник був обдарованим поетом-новатором, який із Колріджем на зламі століть обнови мову і художні засоби національного поетичного мистецтва. Його поезія лишила відбиток на творах художників не лише XIX ст. У нього вчилися і сучасники, і поети наступних генерацій — Колрідж, Скотт, Шеллі, Кітс, Де Квінсі, Лем, Теннісон, Браунінг, Рескін, Кіплінг і багато інших. В колишньому Радянському Союзі Вордсворта вивчали провідні англознавці, але майже не перекладали з ідеологічних міркувань тому, що його відносили до так званих реакційних романтиків, а всю його творчість розглядали насамперед під ідейним кутом зору.

Для віку поетів-романтиків існує певна закономірність — це, здебільшого, молоді люди. Романтизм у поезії — країна молодих і юних. Більшість романтиків жили дуже коротко, хоча насичено й бурхливо. Ті ж, кому судилося довге життя, в зрілі роки відходили від романтизму або навіть взагалі від поезії. Здається, саме молодість є психофізичною основою романтичного світобачення, його домінантою.

Ніхто не може сказати, якою була б пізня творчість Кітса, що помер на сухоти, не доживши й до 26 років. Шеллі загинув на порозі свого тридцятиліття. Байрону виповнилося 36, коли він помер у таборі грецьких патріотів-борців за незалежність вітчизни в Міссолунгі. Пустими розумовими спекуляціями лишаються прогнози щодо того, яким було б їх подальше життя в поезії.

Натомість можна з переконаністю твердити, що суттєві зміни, які характеризували поезію Вордсворда після сорокаріччя (а прожив він вісімдесят років) мають під собою не лише соціально-політичні причини, такі виразні для бурхливої перехідної доби його життя й такі важливі для нього особисто, а й інше підґрунтя, зокрема специфічну вдачу, меланхолійність та прагнення до усамітнення, і, не в останню чергу, зрілий вік. Правда, що найкращі, найгуманніші романтичні вірші він написав у молоді роки.

Однак правда і те, що найглибші філософські поезії автор завершив уже у похилому віці, працюючи над ними все життя, й незалежно від того, чи ми приймаємо його філософію, чи ні, вони відзначаються концептуальною цілісністю і глибиною. Моральні і релігійні шукання характерні для нього не лише починаючи з 10-х років XIX ст., а й від початку творчості, як наскрізними для всієї його поезії є культ природи, обожнювання її чистоти, краси, одвічності й незнищенності.

Одного разу Вордсворт написав слова, які передають сутність його поезії: “Я не хочу сказати, що завжди починав писати, поставивши перед собою ясну, продуману мету, та характер моїх роздумів, я думаю, так впливав на моє почуття і так їх спрямовував, що опис предметів, які сильно збуджують ці почуття... завжди виявляється підпорядкований якійсь меті... Бо справжня поезія є прояв сильних почуттів; і, дійсно, всі хоч трохи чогось варті вірші на будь-яку можливу тему писали лише люди, які, будучи наділені більш ніж звичайною природною чутливістю, водночас довго і глибоко роздумували”.

Приблизно те ж саме сказав про поезію Вордсворта його соратник і критик Колрідж: “Як може сповна насолоджуватися Вордсвортом той, хто ніколи не роздумував над істинами, які Вордсворт повинчав із безсмертним віршем”. Принагідно треба зауважити, що не завжди у творах останніх десятиліть життя поета істини, які він проголошував, доводив, а подекуди й дидактично нав’язував читачеві, були “повінчані з безсмертним віршем”. Не лише окремі рядки, а й строфи і цілі твори звучать у наш час “темно і мляво”, переобтяжені метафізичними абстракціями, а образи втрачають ту чуттєву конкретику, яка завжди була сильною стороною молодого Вордсворта. Мова стає відповідно до високого й абстрактного філософування переобтяженою словами піднесеного, пафосного звучання, втрачає ту простоту, прозорість, зримість, котрі захопили перших читачів “Ліричних балад” і так сильно вплинули на наступні генерації англійських поетів.

Деякі, може навіть більшість, з виношених Вордсвортом думок про сенс людського буття, про найдосконаліші форми існування людини на землі, про шляхи народів до щастя, про вільну свободу й залежність особистості від вищого розуму — “Такого розуму, що нескінченність н’є, // Над темною безоднею він мислить // В жазі почути голоси, що линуць звідти, // В очі

течуть потоком безперервним. // То розум, що начало трансцендентне зміг осягнути...” (“Прелюд”) — ці думки багатьом у наш час можуть здаватися і надто абстрактними, і суперечливими. Однак, якщо до них підходити без ідеологічної упередженості, вони можуть зацікавити як втілення прозоринь і сходжень на манівці непересічного митця і мислителя.

Вільям Вордсворт належить до так званої старої генерації англійських романтичних поетів. Двадцятирічним юнаком він захопився гаслами Французької революції про Свободу, Рівність, Братерство й побував у Франції (1792 — 1793). Але те, що він там побачив на власні очі, викликало в його палкій, чутливій душі певне розчарування. Напередодні якобінського терору він повернувся на батьківщину, втрапивши значну частину своїх прекраснодушних ілюзій щодо чистоти, шляхетності й гуманності революції та її діячів. Хоча він ще довго вірив у революцію, але таку, якою вона не могла бути, тобто без жорстокого насильства, масових убивств, річок крові. Відтоді він завжди виступав проти революційного насильства і тих політичних ідей просвітителів, які духовно готували події 1789 — 1793 років, обстоюючи думку про дієвість моральної проповіді, морального самовдосконалення людини, а відтак зміни світу на краще. Злам, який він пережив у 90-х роках, позначився на його поезії, яка поступово втрачає юнацький бунтівний пафос, хоча любов і співчуття до народу, селян, до найбідніших — важлива емоційна барва на його митецькій палітрі й пізніше, а тема страждань простих людей від утиску і визиску багатих і могутніх присутня в багатьох його творах. Змінюється лише їхній настрій. Замість палкої віри у щасливішу зміну долі бідарів з’являються смуток, безнадія, а сподівання поет покладає все частіше на вищі сили.

Вордсворт народився в сім’ї адвоката. Ще дитиною втратив батьків і виховувався в сім’ї родичів. Навчаючись у Кембриджському університеті, став відомий серед товаришів як поет. Ідеї Руссо про справжнє людське життя, яке може здійснитися лише у спілкуванні з природою, далеко від цивілізації та її руйнівного впливу на особистість, знайшли у Вордсворті гарячого прихильника. Для цього були не лише особисті причини. Звичайно, тонка емоційна вдача поета (а на думку Вордсворта лише той, хто відчуває все набагато гостріше, ніж звичні смертні, може стати поетом) робила його особливо вразливим до краси гір, лісів, озер та лук, місячного сяйва чи сонячного блиску, буйного цвітіння весни або тихого суму осені. Але той наступ нових капіталістичних відносин, який він спостерігав в Англії в особливо різких



▲ Вільям Вордсворт



формах, — швидка руйнація давнього сільського укладу, патріархальних форм життя під тиском бурхливої індустріалізації, зuboжіння селян, втрата ними землі, проникнення в масу селянства морального розкладу тощо — викликали у молодого Вордсворта спочатку обурення, а пізніше сум і гіркоту. Як це завжди буває у період різких історичних змін, люди сентиментальної, пасивної вдачі шукають порятунку в заглибленні у власний внутрішній світ, у втечі від особливо жорстоких і несправедливих, на їх погляд, форм нової цивілізації на лоно природи, чи в давнє ідеалізоване минуле або в релігію. Для Вордсворта притулком у ворожому його душі світі була його поезія, лірично забарвлені філософські роздуми, спілкування з незайманою природою, яке він знайшов у північно-західній Англії, в “країні озер”. Там він зустрів близьку собі особистість — поета Семюеля Колріджа, з яким дуже інтенсивно спілкувався, особливо в 1798 — 1799 рр. Ці роки були, мабуть, найщасливішим і найпліднішим у творчому відношенні періодом його життя.

Взагалі дев’яності роки для багатьох поетів Європи були часом близьких і дуже важливих для літератури дружніх відносин. Згадаймо дружбу Гете і Шиллера, створення гуртків німецьких романтиків. Яскраві оригінальні індивідуальності впливали один на одного, обмінювалися думками на хвилюючі їх теми, читали твори друзів і детально їх аналізували. В дружніх дискусіях і листуванні народжувалися спільні задуми, викристалізувалися естетичні принципи, оформлювалися естетичні маніфести. Результатом дружнього спілкування Вордсворта з Колріджем став спільний поетичний збірник під назвою “Ліричні балади” (1798), виданий за тодішнім звичаєм анонімно.

Це не була перша публікація Вордсвортових творів. На час виходу у світ “Ліричних поезій” він був автором поем “Вечірня прогулянка”, “Описові нариси” (обидві 1793), в яких ще надто сильні сентименталістські мотиви й образи, не бракує дидактики. Тоді ж він почав працювати ще над однією поемою “Провина і скорбота, або Випадки у Солсберійському степу”. Завершена в 1794, вона з’явилася друком лише через півстоліття, до того ж після серйозної авторської правки. Про її виникнення поет згадував: “У другій половині літа 1793, провівши місяць на острові Уайт, спостерігаючи флот, який у той час, на початку війни, готувався до виходу в море з Портсмута, я поїхав звідти, засмучений меланхолійними передчуттями..., я в глибині душі був переконаний, що війна затягнеться надовго й викличе численні нещастя та лихо. Це переконання було тим міцнішим, що під час тривалого перебування у революційній Франції я був свідком того захвату, який панував у цій країні”.

Вордсворт, думаючи про жахи війни між Англією і Францією та її наслідки для простих людей, вигадав трагічний сюжет поеми, в якій діють скривджені війною і несправедливістю чоловік і жінка, які опинилися поза

суспільством. Він — колишній моряк, якого обдурили при розрахунку, коли він завершив службу на флоті. Так він лишився без засобів до існування з душею, повною гнівом і гіркотою. Вона — вдова солдата, який загинув на війні. В її батьків пани забрали дім і землю, і вона також опинилася просто неба без ламаного шеляга в кишені, без доброго імені. Обоє зустрілися серед широкого степу й розповідали один одному про свою сумну долю. Голод робить колишнього матроса розбійником, заради грошей він вбиває подорожного. Так чесна колись людина стає злочинцем і закінчує своє життя на шибениці. З художньої точки зору особливо цікаве в поемі те, як автор поєднує історії своїх героїв з найпохмурішим зображенням природи — “сумні поля”, хатинка вівчарів, відома як “Мертвий будинок”, загрозливо темне небо тощо.

Поема має своєрідне обрамлення. Починається вона з розповіді про блукання самого поета в степу, його згадки про жорстокість давніх кельтських часів, що постають в його уяві у всій своїй кривавій жахливості. Раптом він бачить зотлілий труп на шибениці — знак не відшумілого язичницького часу, а страшного сьогодення. А закінчується твір картиною того ж Солсберійського степу, де на шибениці висить страчений моряк-убивця. Вордсворт не лише розповідає про трагічну долю простих людей, зацькованих життям, а й стверджує думку, що вбивцею чи злодієм не народжуються, а стають під тиском злиднів і несправедливості. Загальний колорит цього найпохмурішого серед ранніх поезій Вордсворта твору навіює сумний настрій. Сполучення поетових видінь в дусі готичних жахів і безрадісних картин реального життя справляє сильне емоційне враження. Та саме це і було наміром поета, принциповим для нього завданням. Однак про теоретичне обґрунтування засад нової — романтичної — поезії треба говорити у зв’язку з “Ліричними баладами”.

Анонімні “Ліричні балади”, що об’єднували під однією обкладинкою вірші Вордсворта і Колріджа, були практичним втіленням їх теорії поезії, або навпаки — їх поезія давала матеріал для теоретичних узагальнень.

Перші відгуки на книжку були суперечливі. Консервативним критикам вона не сподобалась, як це завжди буває при появі чогось естетично нового. Молоді ж літератори зустріли балади із захопленням. Вільям Хезлітт, критик і публіцист, тоді ще зовсім юний, був одним з перших, хто почув вірші зі збірки у виконанні самих авторів, і його “охопило почуття нового стилю і нового духу в поезії”. “Для мене, — згадував Хезлітт, — було в цьому щось схоже на те враження, яке виникає, коли дивишся на свіжозорану землю або при першому такому бажаному подиху весни”.

Автори “Ліричних балад” у цьому “маніфесті англійського романтизму” “маніфестували” нові теми й образи, нову проблематику, нове середовище, нові художні і ритмічні можливості англійського вірша, оновлену лексику,

ширше — нову мову поезії. Їхня емоційна палітра була багатшою, ніж у поетів попередніх генерацій, почуття інтенсивнішими, пристрасті палкішими. Сама вироблена у фольклорі поетика балади диктувала певні принципи, вносила типову для неї драматичність і динамізм у розгортанні дії, чіткість і виразність в окресленні характерів, що розкриваються у своїх діяннях, вчинках, прямому слові.

До другого видання балад Вордсворт написав передмову, яка і справді була теоретичним маніфестом англійського романтизму. Головні думки передмови можна звести, звичайно, скорочуючи і спрощуючи їх, до наступного: поет має зображувати просте щоденне життя, його буденні події і випадки, найзвичайніші речі, до яких ми звикли так, що майже їх не помічаємо. Поетичним все це стає завдяки уяві художника, що підносить буденне до істинно прекрасного й дозволяє йому розкрити свої художні потенції. “Поезія є істина, яку пристрасть доносить до серця живого”. Поет повинен викликати в читачеві глибокі й сильні почуття, зокрема милосердя, жалісливість до тих, хто страждає, чие життя особливо важке та нещасливе. Важливо для митця зображувати існування простих людей, тому що “побут найнеосвіченішого класу суспільства багатий на ті ж самі страждання і радощі, що й побут всіх інших класів. У них основні пристрасті серця знаходять краший поживний ґрунт. У цих людей елементарні почуття виявляються з більшою простотою й примітивністю”. Вордсворт вважав, що “у цих віршах не вчинки й ситуації надають почуттям значущості, а почуття надають значущості вчинкам і ситуаціям”.

У деяких повних виданнях віршів Вордсворта додається до творів короткий чи довший авторський коментар, в якому вказано на реальну першооснову твору: коли і від кого автор почув ту чи іншу історію; де і коли відбулася та чи інша подія; що з побаченого викликало у поета сильне та яскраве чуттєве враження, певні художні асоціації чи філософські роздуми тощо. Головна мета цих коментарів — підтвердити невігданість характеру, факту чи почуття, що стали поштовхом до написання поезії, реальність сюжету. Коментар може також зв'язувати зміст твору з якимись політичними, економічними чи суспільними подіями та процесами (наприклад, “Брати”, “Майкл”, “Старий кумберлендський жебрак” та ін.). У такий спосіб читач має можливість побачити, як відбувається трансформація життєвих вражень, часто зовсім простих, навіть банальних, у факт високої поезії.

Один із найпоетичніших віршів про селянських дітей, яких у Вордсворта багато, як і спогадів про власне нещасливе, самотнє дитинство, що увійшов до другого видання балад, — це “*Люс Грей або Самотність*”. Поет оповідає про чарівну, покірливу дівчинку, яку батько в зимовий вечір посилає до міста. Починається снігова завірюха, і дитина зникає. Батьки шукають її всюди,

знаходять сліди у снігу, та вони ведуть у нікуди. Однак дівчинка не загинула, вона й тепер блукає лісовими стежинами, не озираючись назад, співає свою самотню пісеньку, насвистуючи її вітру. В коментарі автор пише, що вірш створено в Госларі, в Німеччині, там він перебував взимку 1799 р. разом зі своєю молодшою сестрою і відданим другом всього життя Доротою. Сестра і розповіла йому цю історію. Щоправда, сліди дівчинки вели до середини каналу, де пізніше було знайдено її тіло. Поет змінює реальний трагічний фінал на таємничо-поетичний, тим самим переводячи подію з плану раціонального у план спіритуально-фантастичний, роблячи загибель селянської дитини прегарною легендою, близькою до народної казки.

Із зорового враження виникає сюжет балади “Терен”, однієї з найтрагічніших у збірці. Її героїня — нещасна мати, яка через голод і злидні втратила дитину; божевільна блукає шляхами у роздертій одежі зі скуйовдженим волоссям, схожа не на живу людину, а на висохле старе дерево. Вордсворт згадує у коментарі, що саме наштовхнуло його на сюжет балади. Багато разів у своїх прогулянках він проходив повз сухий кущ терну, майже не помічаючи його. Та ось одного разу він вдивився у перекручені віти мертвої рослини і за примхливим ходом асоціацій побачив внутрішнім зором нещасну матір, скам'янілу від безмежного горя, мов той засохлий терен.

Балада про старого селянина Майкла, який усе життя працював на своєму жалюгідному клаптику землі, мріючи про те, що його син продовжить одвічну селянську працю, була підказана і сильним зоровим враженням, і глибокими роздумами про сумну долю кращої частини дрібних сільських власників, приречених в нових економічних умовах на розорення. В листі до Чарльза Джеймса Фокса Вордсворт писав: “У двох поемах, “Брати” і “Майкл”, я спробував намалювати прив'язаність до власної домівки, яка, я знаю, існує серед цілого класу людей, що тепер лишилися майже тільки на півночі Англії”. Безпосереднім художнім враженням була купа каміння, яку поет побачив на місці недобудованої кошари під час однієї зі своїх прогулянок в озерному краї. Він особисто знав старого Майкла, справного хазяїна і розумну людину. Та син старого подався в місто за заробітком і там зійшов на манівці, став злочинцем. Майкл залишився один. Його життя втратило сенс. Однак із трагічною впевненістю він продовжував будувати кошару для своїх овець. Прилаштував камінь до каменя, аж поки смерть не поклала край цій сізифовій праці. Переможений Майкл не упокорився до кінця.

Схожі спостереження про важку селянську долю, про руйнацію старих патріархальних форм життя покладені і в основу інших творів — “Остання з отари”, “Мрії бідної Сьюзен”, “Аліса Фелл, або Бідність”. Психологію сільської дитини, яку не може зрозуміти освічений дорослий, відтворює у формі діалогу вірш “*Нас семеро*”. Мала дівчинка на запитання, скільки їх у сім'ї,

вперто відповідає, що їх семеро, хоча її братик і сестричка померли. Вона вважає їх живими і її не можна переконати, що це не так. Поезія “Нас семеро” привернула увагу Павла Грабовського, який на засланні в Якутську підготував збірку перекладів світової поезії. Вірш, про який ідеться, він переклав точно за змістом, легко й невимушено за формою. Його переклад називається за першим рядком “Нема як діти”.

*Нема як діти: світ не світ —  
Вони вже круть та верть...  
Ну, як з отих дурних ще літ  
Їм зрозуміти смерть?...*

*— Та скільки ж вас? Одмов мені;  
На небі двоє... Так?  
Всіх тільки п'ять... Ні, пане, ні.*

*Нас сім. — Та як се, як?*

*Вже двох нема серед живих,  
У бога місце їм. —*

*Вона не слуха слів моїх,  
Одно твердить: — Нас сім усіх,  
Нас сім, нас сім, нас сім!*

Цей наївно-мудрий вірш не раз викликав осуд надто раціоналістичної критики, Вордсворту через нього закидали алогізм і містику. Особливо багато негативних оцінок викликав досить великий твір, ціла поема “Хлопець-дурник”, в якій поет підводить читача до висновку, близького до Христових слів з Нагірної проповіді: “Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне”. Критики різної орієнтації — і ті, що не розуміли християнської ідейної основи поеми, і ті, що розуміли її надто добре, звинувачували поета у проповіді інтуїції замість розуму, віри замість знання, оспівування щастя майже рослинного існування.

Серед пейзажних ліричних поезій треба згадати такі шедеври англійської медитативної лірики як “Рядки, написані неподалік від Тірттенського абатства”, “Нічний спокій”. Природі і почуттям, які вона викликає, присвячені широко відомі “Метелик”, загадковий вірш “До зозулі” або сонячний “Жовті нарциси”.

У виборі об'єктів природи для оспівування Вордсворт виявляє цілком демократичні смаки. Аж чотири рази він звертається до скромної “маргаритки”,

і кожного разу ця “банальність природи” пробуджує в ньому ніжне почуття, як і “маленький чистотіл”, птахи і пташині гніздечка, дуб, шипшина тощо. Не кожен із віршів про малі дива природи рідного краю однаково свіжий і виразний. У деяких віртуозне римування, примхливий ритм не можуть заступити солодку сентиментальність, підкреслену розчуленість такого вразливого (!) поета, розтягнутість, псевдоглибину думки. Але більшість поезій на цю тему свідчать про спостережливість поета, його закоханість у природу.

Особливо сильне враження роблять картини і явища природи, коли вони виступають метафорами людської долі, людських пристрастей, як у поезіях “Терен”, “Майкл”, “Мрії бідної Сьюзен” та інших.

До другого видання балад увійшли “Вірші Люсі”. Це єдиний у Вордсворта такий щирий і таємничий ліричний цикл про кохання до жінки і любов до батьківщини. Ці рядки міняються усіма відтінками почуття від молодіщого щасливої закоханості, схвильованого передчуття розлуки й до гіркої суми через раптову смерть чарівної, ніжної, як фіалка, Люсі. Кохання до Люсі зливається з любов'ю до рідного краю, який ліричний герой колись надовго залишив, як і милу його серцю дівчину.

У цьому циклі присутні характерні образи романтичної балади у фольклорному дусі: будинок коханої серед саду на горі, вершник, що мчить на баскому коні через темряву ночі до своєї милої, місяць, який освітлює йому крутий шлях і раптом зникає, віщуючи нещастя, порівняння тихої, скромної дівчини з ліською фіалкою, що ховається під вкритим мохом каменем. У фінальній — п'ятій — філософській частині циклу кохана, яка лишилася навки молодою, непідвладною бігу часу, зливається із всесвітом, кружляє у безмежному просторі разом зі скелями, камінням і деревами.

Про історію обманутого кохання, але в зовсім іншій тональності, не ліричній, а скоріше оповідній, ідеться в *поемі-баладі “Рут”*. Рут — улюблений поетом тип самотньої дівчини, яка зростає як польова чи лісова квітка, без батьківського виховання та ласки. Вона природна, як квітка, і така ж наївна й недосвідчена. На своє нещастя Рут зустрічає солдата, що воював проти аболіціоністів в Америці. *“Він був чарівний юнак! Я думаю, // Пантера в хащах не була // Такою витонченою, як він; // А коли він грав чи займався спортом, // Жоден дельфін не бував таким веселим // У тропічному морі”*. Він розповідає Рут про дива Америки — про співаючих усміхнених індіанських дівчат, які цілий день збирають ягоди, про високі рослини, вкриті цвітом, про магнолії та кипариси, про червоні квіти, що, як килим, лежать на горах так, наче земля охоплена вогнем. Психологічно переконливо звучать рядки балади, які пояснюють, чому юна Рут так швидко закохується у хвалькуватого екс-солдата, вірить його казковим оповідям про дива американської природи і щасливе життя серед пальм та магнолій, погоджується покинути з ним



батьківщину і розпочати нове життя в чужині. Та легковажний герой, що звик до необмеженої свободи, сприймає свою молоду дружину як тягар у майбутньому повному пригод житті і кидає її у порту, відпливаючи в казкову Америку. Рут не може заспокоїтися, від горя втрачає розум, потрапляє в ув'язнення і гине. В цій баладі цікава незвична для Вордсворта екзотика описів Америки і досить типова для нього постать юнака, розбещеного життям далеко від рідної домівки, ловеласа та циніка.

У вже згадуваній передмові до другого видання Вордсворт виклав і свої міркування щодо мови поезії. Він вважає за необхідне наблизити її до народної, живої мови. Демократизація поетичного слова так само, як і звернення до постатей і почуттів простих людей, пов'язана в нього не в останню чергу з найсерйознішим зацікавленням фольклором. Саме у фольклорі для поета відкрився багатющий шар художніх образів, безпосередніх сильних і глибоких пристрастей, своєрідних поетичних структур, ритмів, способів римування і, звичайно ж, мовні скарби. Слова, звороти, такі нові, свіжі, порівняно з яловим словом літературної мови доби, — стертим, пригладженим, безобразним. У цьому напрямі йшов раніше за Вордсворта і великий шотландський поет Роберт Бернс (Вордсворт високо цінував його, присвятив йому великий вірш).

У своєму прагненні наблизити мову поезії до народної, до звичайної розмовної автор “маніфесту романтизму” вдався до крайнощів, проголошуючи щось на кшталт *прозаїзації поетичного слова*. Але на практиці він цього не робив, хоча невдало сформульовані думки з цього приводу викликали справедливе обурення фахівців. Вордсворт широко використовував усталені і улюблені форми версифікації, ритми, характерні для англійської балади, але далеко не все писав у дусі народної поезії. Він особливо любив форму сонета і створив його пречудові взірці з різними варіантами в римуванні. Три його сонети переклав Дмитро Павличко, серед них один з найвідоміших — “Лондон, 1802”:

*О Мільтоне, ти жити б мав сьогодні,  
Бо ж обернулась Англія в багно;  
Англійський дар духовності давно  
Вже втрачений, байдужі та холодні*

*Мечі та пера; вівтарі господні,  
Будинки та палати — порохно;  
Ми-самолюби! Ми йдемо на дно!  
Прийди ж і підними нас із безодні!*

*Дай силу нам себе перемогти,  
Всели здоров'я в наше серце хворе,  
Верни нам світло честі й чистоти!*

*Ти голос мав могутній, наче море,  
Ти духові давав знання суворе,  
Ти не стидався й сміття підмести!*

Серед ранніх сонетів варто відзначити такі перлини цієї форми як “Чудовий вечір, затишний і вільний”, “Не зневажай сонета, критик”, “Туссену Л’Увертюру”, “Про кінець Венеціанської республіки”, “Написано в Лондоні, вересень 1802”. Дуже різні за змістом, усі вони відзначаються глибиною і серйозністю думки, сповнені критичного пафосу, оспівують видатних людей минулого чи сучасників поета, діяльність яких він поціновує з гуманістичних і волелюбних позицій.

Пізніше Вордсворт написав велику кількість сонетів, присвячених історії церкви, різним місяцям року тощо. Вони так само відгранені, як кришталь, за формою, але зміст їх надто загальний, пафосний, позбавлений сильного почуття, хоча іноді і в них зустрічаються яскраві образи і афористично точні рядки.

До кінця своїх днів Вордсворт писав поезії, переробляв, редагував великі поеми, розпочаті в молодості. Він був визнаним поетом-класиком ще за життя, хоча мінлива слава осіняла своїми крилами інших, молодших поетів, що його дуже засмучувало. Після смерті Сауті Вордсворт був призначений офіційним королівським поетом — поетом-лауреатом. Цією сумнівною славою він міг насолоджуватися лише шість років, що лишилися йому до смерті (це сталося в 1850 р.). Вордсворт пережив не лише усіх своїх друзів-суперників, а й усіх великих поетів молодшої генерації, як пережив і свою бурхливу молоду романтичну славу.

### 4.3. Семюель Тейлор Колрідж

(1772 — 1834)

Поетична спадщина Колріджа, на відміну від сотень віршів, написаних Вордсвортом, була відносно невеликою, все найкраще вміщується в один невеличкий том. А літературознавчих книг і розвідок, присвячених йому як поету, ціла бібліотека. Лише довкола “Старого Мореполивця” плескотить ціле море інтерпретацій. Все притягує до автора “Крістабелі”, як магнітом, дослідників і минулого, і нашого століття, насамперед останніх: креативна

сила примхливої, істинно “романтичної” фантазії поета, таємничість, не-проясненість, багатозначність його образів, гарних і страшних, як сни або маячення, його складні й суперечливі філософські коментарі до власних творів, які допускають багато тлумачень, як і його філософствування взагалі, його нещасливе і заплутане життя, життя хворобливої людини, наркомана, геніально обдарованого митця з паралізованою волею, що більшість творів залишив у фрагментах (щоправда, незавершеність, фрагментарність вписується в романтичну концепцію літературного твору), не здійснив і соті долі задумів. Все це не могло не привабити зацікавлених дослідників.

Поетія і філософські твори Колріджа в нашому столітті інтерпретувалися як модерністські, близькі до сюрреалізму або екзистенціалізму. Особливо охоче художній світ англійського поета аналізувався з точки зору фрейдизму. В цих інтерпретаціях є доля істини. Колрідж був романтиком у повному розумінні цього слова — в небуденній, суперечливій вдачі, у творчості, в безмежно багатій і примхливій уяві; шукачем у царині ідей, емоцій, поетичних прийомів й образів. У його могутньому і хаотичному романтизмі можна знайти, як у чарівній скрині, елементи багатьох пізніших напрямів і течій, впізнати відкрите ним у творах художників наступних генерацій. Однак, якими б ефектними та парадоксальними не були порівняння Колріджа з Кафкою або Андре Бретоном, ці порівняння досить натягнуті, хоча, звичайно, в англійця можна знайти прозріння у тотальний трагізм людської долі в дусі Кафки або в алогічному нагромадженні його фантастичних образів з їх складною символікою, побачити близькість до сюрреалістичного сновиддя, не кажучи вже про легкість віднайдення в його романтичних образах-снах чи образах-наркотичних видіннях втілення прихованих у підсвідомості комплексів за Фрейдом.

Семюель Тейлор Колрідж народився у 1772 р. в родині небагатого провінційного священика. Вже у школі виявилася його неспокійна, бунтівна вдача — він вирішив кинути навчання, бо не вірив у Бога і не хотів іти слідом батька і обрати церковну стежу. Школу він все ж закінчив, а Кембридж подолати так і не спромігся. Наприкінці дев'яностих він подався разом з Вордсвортом до Німеччини, де з ентузіазмом вивчав нову німецьку філософію і літературу. В юнацькі роки мріяв разом із Сауті про створення в Північній Америці вільної громади шляхетних, мудрих, чесних людей “Пантисократії”, де всі були б рівні, мали спільну власність і разом займалися б фізичною і розумовою працею. Як і його приятель Вордсворт, він захоплюється ідеями й ідеалами Французької революції, пише вірш “Падіння Бастилії” (1789, надрукований у 1834), в якому висловлює своє захоплення зруйнуванням цього оплоту тиранії. Починає видавати щотижневик “Вартовий” (1796), девізом якого були слова: “Хай всі знають Правду, і хай Правда зробить нас вільними”,

і котрий повинен був, за задумом редактора, “оголошувати стан Політичної погоди, відстоювати Свободу і її Друзів від нападок Розбійників і Вбивць”. Колрідж розробляє свою теорію романтичної поезії і видає (разом з Вордсвортом) збірник “Ліричні балади”, де вміщує, серед іншого, “Старого Мореполавця” — один з найуспішніших творів не лише англійського, а й світового романтизму. Таким був початок і розквіт життя одного з найбільших англійських романтиків.

А за десять років до своєї смерті Колрідж фізично був руїною, духовно ж поринув у найглибші нетрі метафізичної філософії й містики, по суті, замовкнувши як великий романтичний поет.

Багато різних причин призвели до драматичної деградації Колріджа — людини і поета. Зокрема, крім хвороби, через яку він призвичаївся до опіуму (у нього з юнацьких років боліли суглоби, а біль тоді вміли тамувати лише цим наркотиком), це було й винятково нещасливе подружнє життя, й розчарування в друзях, у тих же Сауті і Вордсворті, й постійні матеріальні труднощі. Колрідж не мав стабільних прибутків. Йому доводилося багато писати заради заробітку, читати лекції, займатися (це виходило в нього не дуже успішно) видавничою діяльністю.

Критичні й історико-літературні статті Колріджа, позначені талантом, оригінальністю, ерудицією, мали широкий суспільний резонанс, як і новаторські лекції, зокрема про Шекспіра, його улюбленого письменника, й давали йому якусь матеріальну підтримку. Особливо цікавою для читачів і корисною для літературознавців є завершена у 1817 р. праця “*Biographia Literaria*”, в якій він пише про свою і своїх колег літературну діяльність, пише вдумливо, широко і проникливо. З “Літературної біографії”, статей, епістолярної спадщини, спогадів сучасників дізнаємося, яким масштабним теоретиком літератури був Колрідж. Мав він серйозну філософську базу. Вивчав твори Платона, Плотіна, Беме, з яких запозичив багато ідей містичного характеру: “Твори цих містиків значною мірою врятували мій розум від полону якоїсь однієї догматичної системи. Вони допомогли зберегти живим серце в голові, нав'язали неясне, але хвилююче й дійове уявлення про те, що все, породжене чистою рефлексією, має присмак смерті”. Він використовував праці детермініста Берклі і психологічного детермініста Хартлі. Відоме твердження автора “Старого Мореполавця” про власну непохитну віру у первородний гріх, “в те, що у череві матері наше розуміння затемнене, а якщо й ні, то все одно наш організм має вади, а воля недосконала”. Це твердження про детермінованість вчинків людини, незалежно від її волі, надлюдськими



▲ Семюель Тейлор Колрідж

чинниками важливе, зокрема, для аналізу згаданої вище поеми про мимовільний злочин і довічну кару.

Внаслідок розмаїтих студій і власних роздумів над глобальними проблемами людини і світу Колрідж не створив послідовної філософської системи. Як майже все в його творчому доробку, його філософські ідеї фрагментарні. А часто й суперечливі. Однак у його міркуваннях є багато тонких і плідних думок, насамперед щодо романтичного мистецтва, особливостей психології поета. Оригінальністю і глибиною відзначаються його спостереження над власною та чужою творчістю. Делікатно, у джентльменському стилі Колрідж висловлював свої критичні зауваження щодо творів сучасників, серед них і близьких йому Вордсворта і Сауті.

Можна твердити, що в розробці романтичної естетики саме Колріджу належать основоположні думки, хоча "Вступ до другого видання "Ліричних балад", де вони викладені, написав Вордсворт. У кристалізації теоретичних думок про романтизм велику роль відіграло зацікавлення Колріджа сучасною йому німецькою філософією, передусім творами Шеллінга. Достатньо порівняти головні ідеї Шеллінга про природу як єдиний організм, живий і в постійному розвитку, про інтелектуальну інтуїцію, якою наділені філософи і великі митці, про мистецтво як вищу форму пізнання світу, що відбувається в мистецтві як комплексна єдність інтуїтивного і раціонального, несвідомого і свідомого тощо, з тим, як це в теорії і на практиці формулював і здійснював Колрідж, щоб побачити сильний вплив на нього німецького вченого. Романтична теорія мистецтва поширилася в Англії завдяки усній і письмовій пропаганді Колріджем естетичних ідей нового напрямку, його лекціям, бесідам, листам до друзів і учнів.

Однак головним, що забезпечило Колріджу гідне місце в історії літератури, а його творчості живу й досі естетичну вартість, була поезія. Найуспішнішою була його "*Поема про Старого Мореплавця*", перекладена багатьма мовами світу, зокрема й українською. Вона увійшла до складу "Ліричних балад" й виразно продемонструвала усю відмінність художніх індивідуальностей авторів збірки.

Сюжет поеми не важко переповісти, тим більше, що він викладений самим автором у супутньому прозовому переказі. Подорожньому, що з двома друзями поспішає на весільну учту, впадає в око дивний старий з пронизливим вогняним поглядом. Старий зупиняє подорожнього, той скоряється його волі і вислуховує страшну й таємничу оповідь. Колись старий був моряком і плів на кораблі на південь. Корабель втратив керування і його занесло штормом у льодові тороси поблизу Південного полюса. Раптом з'явився білий птах — Альбатрос і вивів корабель з льодової пастки. Матроси раділи порятунку й годували священного птаха. "*Старий моряче! Як ти зблід! //*

*По тілу йде мороз! // Стрілу пустив я, кров пролив, // Загинув Альбатрос".* Цей невмотивований жорстокий вчинок має жахливі наслідки. Тепер корабель несе до екватора. Екіпаж переслідує Дух, що мститься за вбитого священного птаха. Після тривалих мук від голоду, спеки, спраги моряки зустрічають корабель-примару. "А шпангоути його видавалися ґратами перед обличчям призахідного Сонця. Примарна Жінка і її подруга Смерть і більше нікого на борту корабля-скелета". "Смерть і Життя-по-Смерті зіграли в кістки на екіпаж брига, і та, друга, виграє Старого Мореплавця" (Колрідж). Весь екіпаж вмирає, а вбивця Альбатроса лишається в живих. Після, здавалося, безкінечних мук серед загниваючого моря і трупів своїх товаришів він повертається у рідні краї, бачить своє село, дзвіницю церкви і маяк. Корабель серед тихої води йде на дно разом з усіма мерцями, а Старого Мореплавця рятує Схимник і Рибалка. "І тут його доганяє довічна покута..., невпинна одвічна тривога жене його мандрувати з краю в край".

*Ось відтоді катує біль  
Мене в непевний час.  
Я мушу все розповісти,  
Щоб в грудях біль погас.*

"І на своєму власному прикладі Старий Мореплавець повчає любити і шанувати всяку істоту, яку Всевишній створив і возлюбив".

*Тож прощай і пам'ятай  
Напучення моє:  
Лиш той до молитов дозрів,  
Хто люд і звірів, і птахів  
Любов'ю обів'є.*

Переклад О. Мокровольського

У цієї поеми-притчі є, як годиться, свій повчальний висновок, який звучить у наведених вище рядках. Суть його — у двох заповідях Божих — "Не вбий!", "Возлюби ближнього свого", — які перегукуються з мораллю поеми. Якби заради цих двох повчальних думок Колрідж написав свою поему, вона, мабуть, не викликала б такого постійного інтересу, такого бажання розгадати її таємничі образи.

Але крім цих заключних повчань все інше у "Старому Мореплавці" не піддається однозначному тлумаченню. Хто такий Дух, що мститься за вбитого птаха? Символом чого — добра чи зла — є білий Альбатрос? Моряки спочатку бачили в ньому рятувальника, а потім, після його загибелі, вирішили, що він приносив загрозливий туман, тобто був втіленням зла. Чому Примарна Жінка і Смерть на палубі корабля-скелета грали в кістки на життя і загибель





▲ С. Колрідж. “Поєма про Старого Мореплавця”. Ілюстрація Г. Доре

екіпажу? Таких питань постає багато. А Колріджів твір, як витвір високої поезії, не піддається поясненню за допомогою звичайної логіки і здорового глузду. Одна романтична яскрава таємнича картина змінюється іншою, одне трагічне почуття за іншим спливає на душу слухача оповіді Мореплавця (і читача), баладний ритм заколисує, зачаровує, музика вірша відносить уяву у надприродні сфери.

Чи це означає, що “Старий Мореплавець” — “поезія заради поезії”, позбавлена глибшого екзистенціального, етичного, релігійного змісту? Звичайно, ні! Почнемо з того, що весь твір наскрізь символічний. Все в ньому відбувається в універсальному просторі й часі, без будь-якого прикріплення

до конкретної історичної доби чи певної країни. Можна твердити, що океан, по якому з півночі на південь і навпаки несе корабель, це “море житейське”, а час — період людського існування взагалі. Фантастичний сюжет, конфлікти, образи, крім читаного й зримого змісту, більш-менш конкретного, мають другий, а може й третій і т. д. символічний зміст, є своєрідною метафорою. Це в поемі подібне до сприйняття світу середньовічною свідомістю, в якій кожна річ, жест, рух, крім звичного значення, мали ще й інший, прихований, головний зміст.

До речі, Колрідж не раз формулював своє розуміння алегорії і символів як категорій поетики, зокрема, він вважав, що алегорія — результат розуміння, а символ — плід фантазії, символ сполучає “серце і розум поета”, “прилучається до реальності, яку робить осягальною”, “характеризується тим, що в індивідуальному прозирає особливе, або в особливому — загальне, або в загальному — всеохоплююче; а найбільше тим, що вічно в тимчасовому прозирає й перебуває”.

Колрідж, як і більшість англійських або німецьких романтиків, був надто зацікавлений середньовіччям, у ньому шукав художнього й ідейного натхнення. Тут він ішов разом із Вордсвортом. Обидва хотіли віднайти первісне, незаймане, примітивно-відверте в почуттях і вчинках індивіда. Вордсворт вбачав це у характерах і пристрастях простих людей, селян. Колрідж віднаходив його у сучасників грубої, прямої і водночас таємничо-спіритуальної доби середньовіччя, коли для людства був ще відкритий, на його думку, “тонкий

світ” (за сучасною термінологією) нематеріальних істот, духів, ангелів, примар, з якими звичайні смертні могли спілкуватися. Цей надреальний світ духів і примар існує в поемі “Старий Мореплавець” й визначає не лише весь сюжет, а й емоційний лад, світ образів.

Роберт Пенн Уоррен у своєму великому есе “Поєма, породжена чистою уявою. Спроба прочитання” (1945 — 1946) пише: “Мабуть, Колрідж намагався використати в поемі “матеріальні дива” для висловлення істин духовних, малоімовірне у природі — для висловлення імовірного духовно... Хоча філософ і сказав, що “шукати філософські доктрини в цих чарівних рядках було б педантством”, а літературознавець знаходить в них “лише аромат, тонкий присмак роздумів поета”... ми можемо... зробити висновок, що всі висловлювання Колріджа в зародку... можна знайти у “Старому Мореплавці”. Ця поєма — головна для Колріджа, головна вона і для його доби, причому не просто розкриває добу, а й фокусує її найважливіші тенденції і суперечності”.

До таких суперечностей можна віднести суперечність між традиційною християнською вірою й тотальною зневірою в усіх людських цінностях і милосерді божому; між проголошенням любові до людства і кривавою жорстокістю до окремої людини; між культом раціональності, тверезого, освіченого розуму й стихійними, неопанованими пристрастями, які так страшно вириваються на поверхню життя, руйнуючи розумне й усталене; між проголошенням братерства між людьми й нескінченними братовбивчими війнами. Проблема злочину і кари, кари людської і помсти надлюдських сил, фізичного покарання й муки духовної, вічної. Ці й інші думки втілені в поемі в художньо яскраві, напрочуд сугестивні метафори й символи, картини й образи.

Серед важливих прийомів створення чуттєвого напруження, виєскравлення образу у Колріджа в “Старому Мореплавці” — знаменитий романтичний контраст. Контрасти виступають на різних рівнях твору від його початку й до кінця. Все життя в уявленні Колріджа позбавлене гармонійної цілісності, його роздирають суперечності, і це найповніше передають образні й емоційні контрасти.

Цікаву ідею висловила у своєму дослідженні про Колріджа петербурзька дослідниця Н. Дьяконова: “Хресні муки, що переніс сам моряк і його товариші, їх довга агонія, відродження, яке почалося від тієї миті, коли він набув здатності до безкорисливого захоплення божими істотами, — все це на одному рівні є стилізація під середньовічну баладу з її простою релігійною мораллю гріха і покути, а на другому, вищому, — дослідження історії душі й контрастних психологічних станів... Поетичні подробиці одисеї моряка символічно розкривають душевні муки людини, охопленої каяттям за вчинене і розумінням його непоправності. Сама їх контрастність відбиває,

насамперед, увялення про безодні, які розкриваються в глибинах духу, про залежність його від темних, злісних, раціонально незбагнених сил”.

Тут наведено лише деякі напрями можливих тлумачень, ймовірно існують зовсім інші спроби розкриття змісту поеми, її складної й сугестивної символіки. “Старий Мореплавець” настільки глибока та загадкова річ, що за двісті років його існування інтерес до нього не вичерпано і, напевно, з’являться нові інтерпретації цього найвідомішого твору Колріджа.

Ще дві поеми англійського романтика залишилися у фрагментах. Перша — “Крістабель”, розпочата у 1797 р. в Німеччині, частково дописана в 1800 р., надрукована лише у 1816 р. Друга — “Кубла Хан”, уривок, написаний у 1798 р. і надрукований також 1816 р. Це всього 54 рядки, хоча, як розповів сам поет, він побачив і переклав у вірші всі картини, всі образи, побачив з неймовірною ясністю та яскравістю у сні під час хвороби. Прокинувшись, він почав усе записувати, та хтось відірвав його від цього в якихось справах, а коли він повернувся до праці, все забулося, як забувається сон.

Незавершена *поема “Крістабель”* стилізована під середньовічну легенду не лише за змістом, а й за формою. В ній діють потойбічні сили, збуваються закляття та пристрیتی, зло здається всюдисущим і непереборним. Окремі сцени відбуваються в нічному лісі біля чарівного дуба, в тиші й темряві старого феодального замку, де в кожному закутку причаїлися таємниці та небезпека. Юна дочка власника замку Крістабель, турбуючись про долю свого коханого — рицаря, який давно вирушив у похід і не повертається, молиться на колінах біля підніжжя лісового велетня-дуба. Раптом поруч з’являється жіноча постать у білому з босими ногами і волоссям, прикрашеним дорогоцінним камінням. Вона просить Крістабель дати їй притулок на одну ніч. Жаліслива й добра панночка веде Джеральдіну, так звуть незнайому, в замок і навіть кладе її у своє ліжко. Так вона приводить до себе в дім зло, яке руйнує її життя, забирає всі її духовні сили, перетворює на свою подобу. Бо Джеральдіна — перевертень, відьма, вона може набувати будь-якої подобу, причаровувати людей, навіювати їм фальшиві увялення. Крістабель дала Джеральдіні обітницю мовчання і не сміє нікому поскаржитися, знайти допомогу від жахливих чарів.

Приблизно на середині *поема* обривається. У Колріджа були плани її закінчення. Є відомості, що, за його задумом, Крістабель мав врятувати її коханий, який нарешті повернувся з походу. Це відбувається в останню хвилину, коли її душа знаходиться у страшній небезпеці, бо підступний перевертень Джеральдіна перевтілюється в образ рицаря-нареченого й уже призначено день весілля Крістабель з цим виплодом пекла. Та, мабуть, таке закінчення і вирішення конфлікту між всесильним злом і беззахисним добром не задовольняли

поета і друга частина поеми так ніколи й не була написана. Ідейний зміст твору можна в загальному плані тлумачити як трагічну залежність людини від сил зла, що їх не можна впускати в душу, бо вони невідворотно зруйнують її.

Щодо “середньовічності” поеми, то в “Крістабелі” є елементи міфології давніх часів, а ще більше стилізації під середньовічну легенду в душі добре відомого Колріджу німецького романтизму або містифікацій Макферсона чи Чаттертона і, звичайно ж, готичних впливів, що для поета принципово важливо. Важливими у поемі були формальні експерименти. Поет намагався архаїзувати мову і способи віршування, вживав специфічні форми тонічного вірша (замість звичного силабо-тонічного), тобто звертався до давніх форм англійського віршування, ближчих до розмовної мови, менш упорядкованих ритмічно, тому що в них головними є наголошені склади, кількість ненаголошених особливого значення не має, а значить — нема суворого метричного ритму силабо-тоніки з її чітко визначеним співвідношенням наголошених і ненаголошених складів.

Сказане вище про символічний зміст “Старого Мореплавця” стосується і “Крістабель”. Тільки тут поверхневий сюжет ще більше непрозорий, глибинна символіка таємничіша, зловісніша, трагічніша. Незавершена *поема* справила велике враження, більше того — вплив, на інших романтичних поетів Англії — Скотта, Байрона, Шеллі, Кітса — усіх, крім Вордсворта, який категорично не прийняв її і не включив до другого видання “Ліричних балад”. Це, напевно, було першою тріщинкою у стосунках двох друзів-поетів.

П’ятдесят чотири рядки “Кубла Хана” вражають творчою силою фантазії, породжують картини рідкісної пластичності і краси. Вони подібні до фата-моргани, так само реально-ірреальні. Переказувати зміст уривка — справа невдячна. Наведемо його у перекладі цілком:

#### • Кубла Хан

В оазі Касанду зеленій  
 Палац поставив Кубла Хан:  
 Там води Альф струмить священні  
 Через печери нескінченні  
 В підземний океан.  
 Оперезали мури, вежі й шпилі  
 Землі чотири на чотири милі.  
 Там від буяння пишного садів  
 Лилися всюди аромати ніжні,  
 Між ясно-смарагдових берегів  
 В’юнилися поточки свіжі.

Були ліси одвічні, наче гори,  
І сонячні галявини прозорі.

Та зелень пагорба розрізала шілина —  
Кедрова тінь безодню там хова!  
Свята, чарівна й дика це містина,  
І жінка, як прийде нічна година,  
Тут за коханцем-демоном рида!  
Кипить провалля грізне і глухе,  
Мов дихання прискорене й важке  
Землі. Аж ось, фонтаном вибухає.

Уламки скель в усі боки жбурляє,  
Вони, мов град, стрибають безустанно,  
Чи, як полова, з-під ціпа титана:  
Танцюють і спадають навіки  
В священні води тихої ріки.

П'ять миль свята ріка примхливо в'ється  
Крізь темний ліс, долину й лан  
І падає в печер густий туман,  
Вливаючись у мертвий океан.  
В її далекім шумі Кубла чує  
Пророцтво предків, що війну віщує!

Тінь від чертогу насолоди  
Повільно коливали хвилі;  
фонтанів шум і лункість льоду  
Чарівну музику творили.  
Капризний план з'єднав в химеру  
Дім на осонні й льодову печеру.  
Із цимбалами дівча  
Я колись у сні уздрів.  
Абіссінка молода  
Під цимбали вела спів  
Про гору Монт Абору.

Коли б спромігся відновити  
Я ту симфонію і спів,

У захваті я б став творити  
Й будівлю у повітрі звів.  
В мелодії повільний такт  
Із льоду й променів гарячих.  
І хто се чув, її б побачив  
І крикнув: Бережись, юначе!  
В його лиці священний жах,  
Стирчить волосся, шал в очах!  
Провести тричі треба коло  
Такої постаті довкола,  
Бо він у райських кушах був, там мед росяний їв,  
На райських луках молоко небесне пив.

Переклад авт.— К. Ш.

Н. Дьяконова пише: “Що читачеві до того, що нема на землі куточка, де зведено місто Занаду, де тече річка Альф й здіймається гора Абора? Важливо, що в душі людини завжди є куток, де живе туга за безмежною красою, яку з розрізнених вражень дано відгадати і відтворити лише великому поетові...”

Звичайно, доскіпливі коментатори знайшли, де знаходиться щось подібне до палацу і саду хана, де тече схожа на Альф річка. Вони знайшли це у чарівних казках — у “Тисячі й одній ночі” або в казках Індії й інших східних країн. Не кажучи вже про вказівку самого автора на книгу, яку він читав перед тим, як заснути. Це “Його подорожі” (1626) Перчаса, одна з тих багатьох книг з різних галузей знання різними мовами, які читав ерудит Колрідж. У книзі відомого мореплавця Перчаса були такі рядки: “У Ксамду хан Хубілай збудував величний палац, обгородивши рівнину у шістнадцять миль муром, в середині якого, знаходились родючі луки, чисті джерела, чарівні струмки і всіляка крупна й дрібна дичина, а в центрі стояв розкішний чертог насолод, який можна було переносити з місця на місце”. В іншій книжці того ж Перчаса “Мандрівники” є ще один опис — замку Аладіна серед квітучої оазису, який також міг наштовхнути уяву поета на чудові картини його “Кубла Хана”.

Та, яким був безпосередній першопоштовх, для читача не має суттєвого значення. Образи поеми — витвір фантазії автора, його поетичного хисту, запліднених тим, що він читав, що потім бачив уві сні чи в уяві, як і будь-які фантастичні образи, створені людським розумом. Читаючи наведені вище рядки Перчаса, кожен може створити для себе якийсь зоровий образ, поезією він стане лише через виражене у слові особливе бачення поета, через



музику вірша. Колрідж досягає засобами англійської мови й досить простих ритмів такої музичної досконалості, що вона і після незліченних експериментів у цьому плані у пізніших авторів залишається взірцем і загадкою.

За власними твердженнями автора “Кубла Хана”, він багато разів повертався до свого незавершеного твору, та так і не спромігся його дописати. І це не має принципового значення. Романтичний фрагмент несе в собі цілісне художнє враження й може існувати саме як фрагмент, пробуджуючи увагу читача до творчої діяльності.

Як впливає з дат написання творів, про які щойно йшлося, найпліднішим для Колріджа був час його молодості, романтичний час, що припав на дев'яності роки XVIII й перші роки нового XIX ст. Ще до виходу в світ “Ліричних балад” поет надрукував у газетах і часописах кілька значних поетичних творів у жанрі політичної, пейзажної, інтимної лірики, од, еклог. До творів політичного характеру належать “Ода до року, що минає” (1796), воєнна еклога “Вогонь, голод і різанина” (1797), “Франція: Ода” (1798). Інтимна лірика часто поєднує в собі пройнятий особистим почуттям пейзаж і романтично піднесене, шляхетне зображення почуття любові, любові в найширшому розумінні слова, як ніжного почуття до дитини — новонародженого сина, кохання до жінки й патріотичної любові до вітчизни (“Північний мороз”, “Льюї, або Черкеська любовна пісня”, “Любов”, “Страхи в самотності” й інші).

В дусі “різдвяної казки” у ті ж роки був написаний похмуро-виразний вірш про “солодкість помсти”, цікавий ще як приклад вільного вживання розмаїтих ритмів. У цього вірша є ще одна особливість. До видання 1817 р. поет дописав двовірш: *“Та ми знаємо свій обов’язок забувати і вибачати, // І всьому, що від Господа, життя дарувати”*. На полях рукопису біля додаткових рядків Колрідж зробив таку нотатку: “Додано через боягузливий страх перед святенниками! Яку порожнечу — замість справжньої віри — видає ця тривога за християнську мораль, що навіть ворону не дозволяє бути вороном, а лисиці — лисицею, а вимагає традиційної відплати за їхнє нехристиянське поведіння, або в крайньому разі долучення моралі”.

Ці короткі рядки, написані не для друку, а як вигук невдоволення власною слабкістю, — рідкісне свідчення про ті сумніви, розчарування, духовну несвободу, в яких жив старіючий великий поет. І які, певно, також заважали йому творити, як у роки юності, вільно, розкуто, по-новаторськи, й давали підставу його молодшим колегам, Байрону і Шеллі, майже однаковими словами охарактеризувати шанованого ними Колріджа, назвавши його “соколом із зав’язаними очима”.

## 4.4. Вальтер Скотт

(1771 — 1832)

У наші дні, майже через двісті років по тому, як з’явилися друком перші романи Вальтера Скотта, важко собі уявити, який грандіозний успіх випав тоді на долю їхнього автора, яким загальним і приголомшливим було захоплення читачів. Дослідники рецепції творів письменника зібрали багатий матеріал відгуків на появу його творів в оригіналі й перекладах, і можна твердити, що за життя жоден англійський прозаїк (хіба що крім творця “Робінзона Крузо”) не зажив такої європейської й американської слави. Найвідоміші художники слова того часу, з-поміж яких Бальзак і Пушкін, оцінювали творчість “шотландського чарівника” лише найвищою мірою. Про те, що це було не просто короткотривале зацікавлення модною новинкою красного письменства, свідчать не лише імена багатьох письменників у різних країнах — шанувальників шотландця, а й науково доведений вплив творчості Вальтера Скотта на розвиток європейського роману в першій половині XIX ст., світового роману взагалі, на становлення нових його гатунків, нових форм, прийомів романної оповіді.

✓ Новаторство Скотта у царині романної прози було таким значним і яскравим, що викликало шквал наслідувань. Шотландський бард став, по суті, батьком історичного роману, нового різновиду романного жанру. Він створив таку модифікацію художньої оповіді про історію, яка стала пануючою в XIX ст. та й зараз має багато прихильників.

Історичні романи Вальтера Скотта з’явилися напрочуд вчасно. Читацький загал був не лише підготовлений до їх сприйняття, а й прагнув долучитися до пізнання фактів і постатей, подій і процесів стародавньої і новітньої історії. Відкриття в царині археології, розшифровка загадкових письмен і глибше прочитання вже відомих текстів, активне збирання творів фольклору — пісень, балад, переказів, казок тощо — все це розкривало, так би мовити, зворотну перспективу існування людства. Масштаби і кількість історичних подій, велетенських соціально-політичних катаклізмів на зламі XVIII — XIX століть, які втягували у свій вир окремих людей і цілі народи, створювали особливе хвилююче почуття причетності до історичного процесу у рядових його учасників, бажання розібратися у принципах його руху, його діяння, знайти в минулому опору для пізнання сьогодення і спроба зазирнути в майбутнє. Мислячий індивід відчув себе “*гемо гісторікус*”, у ньому пробудився посилений інтерес до власного коріння, до минулого свого народу, що усвідомлював себе нацією.

Саме в той час, коли Скотт пише свої історичні романи, у багатьох європейських країнах створюються серйозні наукові дослідження про національну



▲ Вальтер Скотт

історію. В деяких з них присутній і певний елемент художнього відтворення відшумілого часу, як, наприклад, в “Історії держави Російської” М. Карамзіна, великого прихильника творів Скотта.

Вальтер Скотт народився в Единбурзі у 1771 р. в родині шотландського правника. Як сам він писав в автобіографії, народився “не у блиску, але і не в нищості. У згоді з умовностями моєї країни моє походження визнали шляхетним, бо, як з батьківської, так і з материнської сторони, я був зв’язаний родинними узами, хоч і досить далекими, зі старовинними сім’ями”. Дитячі роки Вальтера пройшли

не лише в Единбурзі, а й на селі у діда. Саме серед лук, гір і лісів юний Скотт душею прилучився до природи Шотландії, познайомився з її легендами, історичними переказами, народними піснями, які чув від родичів, знайомих. Там він зустрів прообрази своїх майбутніх літературних героїв, почув розповіді про події не такої ще далекої боротьби шотландців за збереження незалежності власної держави (Шотландія стала складовою частиною Сполученого королівства Великобританії лише на початку XVIII ст.) від самих учасників цієї боротьби, які не хотіли змиритися з її втратою. Там ще на підсвідомому рівні заклалися його політичні й релігійні симпатії та антипатії.

Хлопця рано навчили читати, прилучили до популярної на той час художньої і повчально-моралізаторської літератури. Найбільше він полюбив поезію. У нього була дивовижна пам’ять, що пізніше так стало в нагоді у письменницькій діяльності.

У школі йому пощастило на добрих учителів. Він легко вивчав мови, читав багатьма європейськими і латинню. З одним із своїх наставників він часто дискутував “на теми схоластики і церковної історії”, що потім також відгукнулося в його історичній прозі. Він не дуже добре запам’ятовував “імена, дати та інші історичні формальності”. Щоб подолати цей недолік власної пам’яті, вивчав історію як ланцюг виразних, барвистих, захоплюючих сцен і епізодів. “Поступово я зібрав багато з того, що було в історичних оповідках незвичного і яскравого, коли ж у зрілі роки я став більше роздумувати і робити висновки про загальні закономірності, для їх пояснення у мене виявився солідний сонм прикладів”. Як професію, Скотт обрав юриспруденцію, оволодіваючи фахом на практиці під керівництвом свого батька.

Він дуже рано увійшов у гурток літераторів Единбурга. Тут зібралися талановиті люди, деякі з гучними іменами, відомі усій Європі, близькі до ідеології Просвітництва. Вони писали англійською мовою, пишаючись

витонченістю свого стилю. Це, мабуть, вплинуло і на юнака Скотта, який також від початку літературної діяльності писав англійською.

Одночасно в духовному житті країни бурхливо вирувала й інша течія. В умовах залежності від Англії її представники прагнули зберегти й відновити національний дух, мову, фольклор, літературу. Найбільшим художником Шотландії, у творчості якого збіглися обидва напрями ідейних і художніх шукань доби, був народний поет Роберт Бернс. І про Скотта можна сказати, що вся його творчість стала своєрідним сплавом двох начал — “загальноєвропейського й національного, дворянського й простонародного, навіть у певному сенсі, витонченого і грубого...”, як мислитель, він підтримував Просвітництво, та його уява розпалювалася, а ентузіазм спалахував від стародавньої героїчної поезії, балад, народних пісень й іншої спадщини “варварського минулого” (Девід Дайчес).

Про проблеми, які хвилювали Скотта як людину часу, коли повсюдною серед інтелектуалів була віра в розум і прогрес, і як палкого патріота Шотландії, співця її героїчного й гордого минулого, він висловився у “Загальному попередньому повідомленні” до романів веверлівського циклу: “Мені мимоволі спало на думку, що давні традиції й шляхетний дух народу, який живе в умовах цивілізованого століття і держави, однак зберігає так багато від звичаїв, притаманних суспільству на світанку його існування, можуть стати вдячною темою для роману, якщо тільки не трапиться за прислів’ям: оповідка — добра, а ось оповідач поганий”. Це поєднання старих традицій і новітнього поступу стало для нього провідним суспільним ідеалом.

На вироблення саме такого ідеалу вплинуло і те, що в молоді роки Скотт був сучасником Великої Французької революції, якобінської диктатури, приходу до влади Наполеона Бонапарта. На відміну від поетів “озерної школи” він не пережив хоча б короткого захоплення ідеями Французької революції, конче негативно ставився до насильства й громадянської війни, які принесла з собою революція, жахався якобінського і термідоріанського терору. Треба підкреслити, однак, що в його розумінні справедливості й свободи для народу, який страждає від нестерпного утиску визискувачів, було місце для революційного повстання. Він не відкидав можливостей революційної боротьби взагалі, але був абсолютно проти кривавих беззаконь терору і вважав мирне розв’язання всіх гострих проблем шляхом розумного компромісу конче бажаним.

У 90-х роках і пізніше Скотт здійснив численні подорожі по Шотландії. Він не лише милувався краєвидами Прикордонного краю, тобто тієї частини рідної землі, де найчастіше відбуватимуться події його романів, а й захоплено збирав пам’ятки історії і фольклорні твори. Спочатку аматорське, а згодом цілком професійне збирання фольклору принесло невдовзі Скотту першу

славу. На початку XIX ст. з'явилася підготовлена ним тритомна збірка "Пісні шотландського кордону" (1802 — 1803), яка містила в собі найкращі народні балади його вітчизни з ретельно зробленим коментарем. Вже у назвах відчувається подих історії: "Сер Патрік Спенс", "Джонні Міцна Рука", "Битва під Оттенбурном", "Крук до крука летить", "Лорд Рональд" тощо.

Кінець XVIII — початок XIX ст. в Англії, як і в усій Європі, був періодом загального захоплення народною творчістю. Автентичність, висока простота й невідомі краса народної пісні, легенди, казки приваблювали і шотландських інтелектуалів, поетів і прозаїків шотландського Відродження. Зацікавлення фольклором у романтиків йшло паралельно із зацікавленням історією власного народу. Через відсутність принципів наукового збирання запис народних першоджерел відбувався досить хаотично. Кожен аматор записував по-своєму, виправляючи стиль і мову, тлумачачи довільно темні місця, відкидаючи те, що здавалося примітивним чи грубим на освічені смаки. Скотт теж втручався в первісні фольклорні записи, обробляв їх. Однак загалом він зробив велику справу, рятуючи твори народу від забуття, загибелі під тиском новітньої цивілізації.

Природним наступним кроком для молодого шотландця було створення власної поезії в дусі народних балад і поем. Скотт пише драматичну поему у шести піснях "Пісня останнього менестреля", в якій об'єдналися фольклорні й історичні мотиви. Поема мала грандіозний успіх. Сучасний біограф Скотта Хескет Пірсон називає її "першим бестселером". Вийшла вона великим як на той час накладом. Захоплення публіки окрило поета і він пише нові поеми "Марміон" (1808), "Діва озера" (1810) та ін. У цей же час він підготував до друку і видав середньовічний лицарський роман "Сер Трістан", працював над есе про старожитності і з питань історії. Всі ці різноманітні літературні заняття сполучалися з працею адвоката в Единбурзькому суді, а потім шерифа округи Селкірк, де місцеві жителі його дуже шанували і любили за доброту і справедливість. Займався він ще сільським господарством і видавничими справами, служив у кінноті — енергії вистачало на все. Та ставало ясным, що саме література є його головним покликанням.

У 1814 р. з'явився друком перший роман Вальтера Скотта "Веверлі" ще без імені автора, бо письменник був непевний щодо літературних якостей твору і боявся компрометації. І ще довго його твори виходили як твори "автора Веверлі", хоч успіх історичного роману-первістка перевершив усі сподівання. Це визначило подальший напрям творчості Скотта. За наступні вісімнадцять років він випустив двадцять дев'ять романів. Лише два з них були присвячені сучасності.

Слава лестила письменникові й одночасно він умів самокритично, з певною дистанцією та іронією ставитися до свого культу. Так, наприклад,

митець відмовився від писання поем і поезій взагалі, коли зійшла яскрава зірка автора "Чайльд Гарольда", вважаючи, що не може конкурувати як поет з Байроном. Це сталося тоді, коли він був у zenіті своєї поетичної слави — "Дівою озера" зачитувалися всі. Про свою поезію Скотт говорив недбало, умів з посмішкою сприймати досить критичні зауваження про свої романи тощо.

Починаючи з 1814 р. Скотт видавав щороку по роману, а то й по два-три. Єдина перерва припала на 1830-й, коли його частково паралізувало. В 1815 р. з'явився "Гай Маннерінг", у 1816 — "Антикварій", "Чорний карлик", "Пуригани", в 1817 — "Роб-Рой", в 1818 — "Единбурзька темниця", в 1819 — аж три — "Ламермурська наречена", "Легенда про Монтроза", "Айвенго", в 1820 — два — "Монастир" і "Абат", в 1821 — "Кенілворт", в 1822 — знову три — "Пірат", "Пригоди Нігеля", "Певеріль Пік", в 1823 — "Квентін Дорвард" і так далі аж до останнього творчого року 1831-го, коли смертельно хворий письменник спромігся написати "Графа Роберта Паризького" і "Небезпечний замок".

В дев'ятнадцяти романах події відбуваються в Шотландії XIV—XIX століть, але здебільшого у XVIII ст., про яке Скотт найкраще знав, зокрема і від безпосередніх учасників подій цього бурхливого для його рідної країни часу. В шести книжках місце дії — Англія. А є ще романи, в яких ідеться про історичні події у Франції, Палестині, Швейцарії, Візантії й навіть Індії. Романіст писав про середньовіччя, добу Реформації, дві книжки про свою сучасність. Не всі твори були однаково вдалі. В деяких особливо сильно відчувався поспіх, з яким вони писалися, стильова недбалість, плутаність інтриги, вражала штучність, непереконливість ситуацій, розтягнутість описів або, навпаки, скоромовка в оповіді про події. Але пластичні, яскраві людські постаті були в усіх романах. Скотт сам не раз наголошував, що його найбільше цікавлять люди, їх характери і вчинки. Взагалі можна твердити, що більшість його великих прозових творів у своєму жанрі шедеври.

Вже у першому романі "*Веверлі*" виявилися основи відбору історичного матеріалу, типові моменти структури сюжету, побудови романної інтриги, оформилися прийоми оповіді, з'явилися типові для Скотта провідні й другорядні персонажі, прийоми зображення світу, що в ньому вони живуть і діють. Цей роман багато в чому еталонний для історичної прози письменника, хоча серед пізніших творів є глибші й досконаліші в рамках тієї ж головної художньої "системи координат".

В центрі інтриги роману — молодий, недосвідчений та наївний англійський дворянин Едвард Веверлі з родини, котра несе на собі, за словами автора, "весь тягар консервативних симпатій і пересудів, політичних і церковних". Едвард, як офіцер англійської армії, їде служити в Шотландію.



На календарі 1745 рік, саме той рік, коли гірська країна робить останню значну й відчайдушну спробу відвоювати в Англії свою незалежність. Очіма “людини ззовні” (а це, як відомо, дуже вдалий художній прийом, який надає образам і картинам чудової свіжості та виразності) дивиться юнак на чужу й спочатку незрозумілу для нього шотландську дійсність. Він бачить розбурхану політичними чварами, жорстокими і кривавими міжродовими сутичками країну, де на кожному кроці можна стати жертвою розбійників, грабіжників, здичавілих месників, людей темних і забобонних й одночасно відважних, сповнених почуття честі, вразливих на будь-яке приниження власної гідності. Події жбурляють Веверлі з одного ворогуючого табору в інший, йому не раз загрожує смертельна небезпека. Нарешті у вирішальному бою він б'ється проти власної армії і його, як зрадника, мають стратити. Однак усі складні перипетії долі молодого англійця завершуються щасливо. Веверлі не лише уникає загибелі, а й одружується з багатою спадкоємицею шляхетного шотландського роду, кохання до якої було головною пружиною його вчинків.

Дуже важливу роль у романі відіграють формально другорядні постаті, передусім шотландців, розкриті автором у всій яскравості, соковитості, національній своєрідності й одночасно суперечливості своїх характерів і вчинків, показані зі щирою симпатією співвітчизника й одночасно з чесною об'єктивністю художника. Такі, наприклад, образи вождя гірського плану Вік Ян Вора і його сестри Флори.

Ця ж історична об'єктивність характерна і для іншого шотландського роману — “Роб Рой”, події якого відбуваються під час антианглійського повстання 1714 р. Назву твір одержав за прізвиськом шотландського національного героя Роберта Макгрегора, який був таким собі працьовитим і чесним гуртівником, та через несправедливість і жорстокий утиск можновладців і їхніх поплічників став розбійником, месником за свої власні і свого народу кривди, борцем проти уряду. Типовий для народних легенд образ сміливого розбійника, який карає злих багатіїв і нечесних урядовців і допомагає несправедливо ображеним бідарям, показаний у Скотта начебто в подвійній перспективі — через опоетизоване фольклорне сприйняття й через сухувату, побудовану на точних фактах, історичну характеристику (в авторській передмові). Це створює по-справжньому живу людську постать з усіма її обумовленими особистою біографією і шотландською історією суперечливими рисами.

Та Роб Рой з'являється як постать з плоті та крові, а не як герой чужих оповісток, лише в останній частині роману. Вся інтрига тримається знову ж на пригодах молодого англійського шляхтича Френка Осбалдістона, якого події шотландського життя досить драматично й круто втягують у свій вир.

Жорстокі конфлікти старого патріархального життя і нового буржуазного, які він спостерігає, роблять Френка більш зрілою і мудрою людиною, здатною розуміти інших людей і правоту іншого народу. З роману випливає “сувора життєва діалектика, бо, ні на секунду не зраджуючи своїх симпатій до Роб Роя, по-людськи виправдовуючи його в усьому, захоплюючись його невагмовною відвагою та волелюбністю, Вальтер Скотт все ж дає зрозуміти, що це дикість, яка відходить або, точніше, змушена відійти у минуле” (Д. Урнов).

Якщо згадані вище романи, як і близький до них за історичним часом, але присвячений іншому конфлікту — між шотландськими пуританами і прихильниками католицької династії Стюартів (1679 р.) — роман “Пуритани”, пов'язані з шотландською історією, то роман “Айвенго” (один із найкращих творів письменника) — це художнє втілення стародавньої історії Англії. Тут ідеться про час формування англійської держави, розквіт феодалізму на Британських островах, боротьбу між англосаксонським сільським населенням країни на чолі з лордом Седриком Саксонцем і норманськими феодалами-рицарями. Скотт намагається бути конче правдивим і об'єктивним. Він показує мужність патріота Седрика Саксонця і його слабкість, обмеженість як вождя. Зухвалий і жорстокий норманський рицар Буагільбер, що зневажливо ставиться до простих саксонців, наділений неабиякими рисами вольової, енергійної, безстрашної особистості. Хай Річард Лев'яче Серце, що спромігся об'єднати країну, змальований як ідеальний володар, а його брат-суперник показаний як зарозумілий егоцентрик, охоплений жагою влади, та це протиставлення має глибокий сенс, бо письменник цілком слушно вважає об'єднання англосаксів і норманів, а не протиборство між ними, історично прогресивною подією.

Персонаж, чия історія об'єднує різні епізоди роману, за чим іменем книги названо, найменш цікавий. Він досить умовна постать-зв'язка. В його пригодах найбільше приваблює читача не розповідь про кохання до шляхетної і цнотливої леді Ровени, з якою Айвенго врешті-решт щасливо одружується, а його романтична закоханість у красуню-єврейку Ревекку, один з найпривабливіших жіночих характерів у Скотта, дівчину із сильними почуттями, відверту і горду всупереч своєму принизливому становищу. Особливо колоритні постаті людей з народу, з нижчих суспільних верств — пастух Гурт, блазень Вамба або вільний стрілець Локслі (чий прообразом став легендарний Робін Гуд), найвиразніші з художнього боку, найбільш самобутні й психологічно переконливі. І це для романів Скотта типово.

Ті ж характерні для історичних романів Вальтера Скотта провідні особливості знаходимо і в уславленому творі письменника, події якого відбуваються у Франції XV ст., у “Квентіні Дорварді”. І тут у центрі оповіді чужинець, який бачить французьке життя доби Людовіка XI неупередженими,

зацікавленими і наївними очима. Квентін Дорвард — шотландський вояк, який утік від переслідувань кривих ворогів і поступив на службу до короля Франції, бере участь у складних перипетіях політичного життя країни, часом мимоволі. Хлопець із шотландського клану спостерігає важливі події історії сусідньої держави, коли один із найрозумніших і найдалекоглядніших державних мужів вів невпинну запеклу боротьбу проти сваволі крупних феодалів, своїх непокірних васалів. Романіст створює блискучий портрет короля, політика мудрого і безжального, для якого підступність, використання добрих і злих якостей людей, що його оточують, — нормальні засоби ведення політичної гри в ім'я вищих цілей. Мислячий історик Вальтер Скотт художньо блискуче показує, якими кривавими шляхами часто рухається історичний поступ (у романі — це зміцнення абсолютистської влади короля, що на той час було явищем прогресивним порівняно з феодалним політичним хаосом, нескінченними чварами владолюбних герцогів і князів, спустошливими для країни, трагічними для її громадян). Звичайно, і в цьому романі є безліч пригод і романтична любовна історія, яка закінчується для її героїв попри всі випробування, станові та релігійні перешкоди радісним шлюбом.

Тут наведено лише деякі приклади з багатой романістики великого письменника. Є у нього твори, структурна схема й система образів яких більше чи менше відрізняються від згаданих. Але головні принципи його історичних художніх досліджень залишаються незмінними.

Автор “Веверлі” вже у цьому першому своєму романі знайшов дуже вдалий спосіб поєднання правдивого зображення минулого життя в усіх його розмаїтих проявах і цікавої динамічної інтриги, рушійними силами якої є великі людські пристрасті — жага влади, заздрість і ревності, мстивість і зажерливість, войовничість і кохання, й водночас звичайні, але близькі і зрозумілі читачеві почуття — любов до свого краю, свого роду і сім'ї, вірність дружині або коханій і друзям, почуття власної гідності й честі тощо.

В усіх романах автора діє багато персонажів, які керуються у своїх вчинках часто протилежними мотивами, що постійно викреслає іскру великих і малих конфліктів, з яких може спалахнути жорстока і кривава війна. Всіх персонажів можна поділити на кілька груп, нерівноцінних за своєю вагою щодо розвитку сюжету, свого історичного значення і художньої довершеності, оригінальності, мальовничості. Реальні історичні персонажі не стоять у центрі оповіді, фабульні повороти, динаміка інтриги пов'язані не з ними. Однак вони у Скотта змальовані надто виразно, визначена їх роль у великих подіях історичної ваги, у подальшому розвитку країни. Скотт намагається (і це йому найчастіше вдається) відтворити характер історичного діяча, побачити за скупими рядками хронік або поетичними узагальненнями справжню людську індивідуальність.

Найдовершеніші з художнього боку постаті людей з народу: вони беруть активну участь у розгортанні сюжету, у фабульних перипетіях, хоч і не виступають головними героями роману з формальної точки зору. При цьому народ у Скотта — поняття узагальнююче, що включає в себе різні соціальні групи. Героєм роману, з яким пов'язана його фабула, у Скотта виступає молода людина, яка не має якихось надто виразних індивідуальних рис або видатних здібностей, але відзначається порядністю, почуттям честі, сміливістю і здоровим глуздом. Письменник наблизив свого героя до більшості читачів, дозволив їм ідентифікуватися з цим симпатичним персонажем, співчувати йому, хвилюватися за його долю тощо. Молодий чоловік завжди був улюбленим персонажем і письменників, і читачів. Його сильні й свіжі почуття, його рухливість та нерозважлива сміливість, його наївна відвертість і чесність робили юнака природним героєм любовних або пригодницьких романів, розповідей про подорожі та військові походи. І вибір героя у Скотта, як і динамічного захоплюючого сюжету із щасливою для молодого героя розв'язкою, можна назвати приреченим на популярність у широкого кола читачів.

Всі, хто знав Скотта і слухав його, зазначали, що він був блискучим оповідачем, оскільки не лише зацікавлював стрімким розвитком подій, їхнім драматизмом, а й змальовував так пластично образи й місця, де це відбувалося, що все поставало зримо, випукло, в барвах, світлі, мінилося кольорами, звучало й було відчутне на дотик.

За часів Вальтера Скотта давно існував і користувався успіхом так званий “антикварний” роман, який ставив своєю метою скрупульозне відтворення матеріальної своєрідності різних епох, особливостей побуту, звичаїв різних народів. Пізнавальну цінність таких творів визначав найдокладніший опис різних старожитностей, давнього одягу, зброї, начиння, архітектури, навіть страв чи напоїв. Подібні книжки виходили й пізніше. І в самого Скотта його епігони знаходили та запозичували “антикварність”, бо для слабкого художника дріб'язковий статичний опис набору історичних декорацій та реквізиту значно легше завдання, ніж створення істинно романного сюжету й характерів, глибинне проникнення у хитросплетіння історичних подій, невпинний хід історії. Переважну більшість так званих історичних романів складала книжки, де авантюрно-любовна інтрига героїв в історичних костюмах розгортається на густому “антикварному” тлі, а з минулого використовуються здебільшого анекдоти, сенсаційні події, плітки про інтимні подробиці життя сильних світу цього, яскраві чи загадкові постаті, овіяні легендами.

Скотт прагнув не просто розповісти про давні часи, а й відтворити їх у всій повноті — у великих постажах і подіях й у дрібних деталях. Тільки ці

подробіці мали бути виразними, промовляти до читача, викликати асоціації, пробуджувати пам'ять. Історичні реалії у нього не були інвентаризацією матеріального світу чи забутих звичаїв, як у його менш талановитих послідовників. Вони були переконливо реальними середовищем і формами життя, в яких існували й діяли майже три тисячі його романних персонажів, абсолютно органічно та невимушено. Можна навести безліч прикладів такої художньої матеріалізації минулого, зроблених розмаїто й вигадливо, зі справжнім талантом живописця, що розуміється на барвному колориті і колориті доби.

І до В. Скотта письменники малювали словом портрети своїх героїв, показували місце дії, але так, як він, цього ще ніхто не робив.

Портрети майстра були намальовані сильно, бравурно, виразними мазками. Їх можна було б назвати історико-характерологічними й жанровими. Вони передавали зовнішність персонажа у всій його віковій, соціальній, національній визначеності, подекуди типовості, хоча в них відбивався його самобутній характер, своєрідність вдачі. Чимось вони нагадують ранні експерименти Рембрандта, коли художник намагався у портретних офортах передати прояви усіх можливих темпераментів, багатство емоцій у їх зовнішньому вияві. Заглиблення у внутрішній світ портретованого, створення портрета-біографії було тоді у Рембрандта ще попереду.

І критики, і читачі давно вже помітили, що головні персонажі романів Скотта поступаються у виразності зовнішності і характеру персонажам другоплановим. Більше того, ці другопланові фігури можуть бути, по суті, головними дійовими особами історичних трагедій і драм, які лише спостерігає, потрапляючи у різні політичні табори, стоячи на маргінесі протиборства, формальний герой романтичної інтриги. Ще за життя письменника навесні 1832 р. в "Единбурзькому ревію" так характеризувалися його постаті в циклі романів, які автор видавав під псевдонімом "Автор "Веверлі" і які називають веверлівськими:

"Перше, що ми бачимо у творах автора "Веверлі", це малюнок характерів. Дивлячись на нього під цим кутом зору, ми захоплені плідністю його фантазії, силою, новизною і вірністю образів. Автор малює нам не абстрактну істоту, а подих, вчинки, мову особистості. І яке розмаїття! Яка самобутність! Скільки їх! Що за галерею він розгортає перед нашими очима! Жоден письменник, крім Шекспіра, не може з ним конкурувати. Образи у творця "Веверлі" позначені, насамперед, мальовничістю. Ми завжди бачимо людину, яку він зобразив у слові. Одяг, звичаї, манери, поведінку показано так жваво, що ми подумки все це бачимо до повної ілюзії реальності, яку лише може викликати слово".

Все, що було сказане з цього приводу пізніше, лише варіює та поглиблює думку давнього критика. Щоправда, зовнішність і мову персонажів

Вальтер Скотт зображував і передавав більш вдало, ніж складності їхньої психології. Великим письменником-психологом він не був, хоча у нього є і дуже тонкі психологічні спостереження.

Більшість дослідників романної творчості Вальтера Скотта підкреслювали органічний зв'язок його книжок з трьома головними типами романів XVIII ст. — авантюризм або пікареским, побутово-виховним і готичним. Проаналізовані та виділені основні елементи, які знаходимо в сюжетах та образах усіх трьох типів згаданих романів і в творах шотландського прозаїка. У дослідженні німецького вченого Вільгельма Дібеліуса "Англійське мистецтво роману: техніка англійського роману XVIII — початку XIX століття" (1922), яке вже давно завоювало визнання спеціалістів, визначено типові для пригодницького і готичного роману сюжетні ходи, які зустрічаємо у Скотта. Це подорож, сповнена випробувань і загроз, кохання або закоханість героя в діву-красуню, виховання героя шляхом важких переживань, страждань, перевірки на мужність і волю до подолання перешкод, розплутування підступних ворожих дій, небезпечних інтриг тощо. Поширені в названих типах романів і у шотландського письменника такі ситуації, як випадкова зустріч героя з майбутньою коханою або з тим, хто стане йому вірним другом і рятівником, несправедливе обвинувачення героя, який потрапляє в ув'язнення, дуелі та інші бійки, де відстоюється власна честь або право на кохання. Велику роль при цьому відіграють загублені і знайдені листи, медальйони з портретами, документи, які розкривають тасмницю походження того чи іншого важливого персонажа, найчастіше самого героя.

Готичний роман додавав до цих ще свої інгредієнти, як от величезну кількість різноманітних тасмниць, появу примар, привидів і духів померлих, дивовижні воскресіння тих, хто вважався загиблим, або не менш загадкові порятунки від неминучої смерті і так далі. Йі обов'язковий елемент крайнього напруження, нервового збудження, яке викликають різні жахи, надприродні явища, нечувана кривава жорстокість і вигадлива мстивість, в'язниці з товстими мурами, через які не чути криків нещасних ув'язнених, містичні сцени і епізоди з пророцтвами циганок чи відьом, магичні обряди тощо. До цього ще треба додати весь архітектурно-природний антураж — місяць, що занурюється у темні хмари, в його непевному світлі громади замків або тасмничих руїн, бурі з громом і блискавками, тумани на болотах, гірські ліси у нічній темряві, неходжені стежки і небезпечні биті шляхи, печери і провалля і т. д.

Все це ми знайдемо у творах німецьких романтиків, яких добре знав і навіть перекладав В. Скотт. Використовуються всі ці скарби готики і авантюрного роману в різних національних гатунках романтизму взагалі. Треба лише зауважити, що багато речей представлені в романах Вальтера Скотта в ультраромантичному забарвленні тому, що їх бачить, сприймає, тлумачить,



оцінює молодий романтичний герой, а сам автор дивиться на певні ситуації, явища, почуття досить поблажливо, шукає для таємничих постатей і дивних подій цілком раціональні пояснення. Просвітительський раціоналізм і романтична екзальтованість сполучаються у нього в такий спосіб, що авторська оповідь тяжіє до першого, а думки і почуття героя — до другого, хоча в обох можливі і те, й інше.

Виховна лінія романів Скотта пов'язана з тим, як обставини, зустрічі, випробування ведуть героя від його юнацького романтизму до розсудливої й поміркованої ранньої зрілості. Це швидко дозрівання під впливом великої історії звичайної малої людини — дуже важлива складова Скоттових творів, художнє втілення його центральної ідеї про залежність кожної людини від історії і навпаки — ідеї утворення самого потоку історії і злиття в могутню течію окремих людських життів, інтересів, дій, долі. По-сучасному це можна назвати діалектикою окремого існування й існування народів і людства, яку розумів, відчував своїм геніальним історичним чуттям “шотландський бард”.

Головна заслуга Вальтера Скотта як історичного романіста полягала в тому, що, використовуючи популярні у читачів типи інтриги, описи матеріального світу давніх часів, він підпорядкував і поставив їх на службу єдиному завданню — розкриттю законів історичного розвитку, створенню постатей великих людей минулого і зображенню звичайних людей в усій їхній неповторності й типовості для свого часу і країни, в історичній обумовленості й художній яскравості, конкретності, повноті.

Коли Вальтер Скотт у 1814 р. видав свій перший історичний роман, він був зрілою людиною з виробленим світоглядом й естетичним смаком, чіткими і глибокими ідеями про розвиток народів і людства, про їх минуле і перспективи на майбуття. У нього була власна продумана філософія історії, головною тезою якої (якщо узагальнити висловлені ним у різних творах думки) є позиція: людство через страждання, помилки, випробування, зриви загалом рухається шляхом розвитку, удосконалюється; прогрес можливий, бо провідною зорею у невпинному русі генерацій є християнська ідея “добра”. Скотт хотів об'єктивно показати минуле, як і взагалі прагнув максимальної об'єктивності в оцінці подій, людських характерів і вчинків. У цьому плані він, як і в уявленні про прогрес людства, був близький до просвітителів, протистояв романтичному суб'єктивізму, полемізував з романтиками молодшого покоління, зокрема Байроном. Мізантропія і песимізм, які він вбачав у “Чайльд Гарольді”, викликали у нього заперечення, бо, як і діячі Просвітництва, він вірив, що людина в основі своїй добра, хоча може бути спотворена обставинами життя і чужим негативним впливом. Саме тому він знаходив іскру добра, вдячності, милосердя навіть у своїх негативних персонажів — закоренілих грішників, людиноненависників, що зневірилися в усьому

і плакають одне почуття — жагу помсти, таких, як Чорний карлик Елші з однойменного роману або колишній пірат і вбивця Безіл Мертон (“Пірат”).

Вальтер Скотт вважав людину істотою соціальною, яка не може існувати поза зв'язками з іншими, в цих зв'язках розкриває свої якості й можливості, свої кращі і, на жаль, гірші почуття й пристрасті. Боротьба між окремими індивідами і цілими народами точиться споконвіку. Вона має багато причин, які можна пояснювати з допомогою наукового знання й звичайної раціональної логіки. Та інколи ця кривава, уперта боротьба втрачає будь-яку логіку, набуває для воюючих сторін безглузлого, тотально руйнівного характеру. Такою Скотт вважав війну в середині одного народу — бійки між окремими шотландськими кланами або швейцарськими кантонами, громадянську війну Червоної і Білої троянд в Англії. В романі “Анна Гайерштайн” швейцарець каже англійцю:

“Ви, напевно, билися під прапорами вашої країни з чужинцями і з вашим національним ворогом; в такому випадку можна, мабуть, забути, що війни несуть лихо створінням божим і на тому, і на цьому боці. Але війна, в якій я брав участь, не має такого виправдання. То була нещасна війна з Цюрихом, в якій швейцарці встромляли списи у груди своїх співвітчизників, просили пощади й відмовляли в ній на тій самій м'якій гірській мові”.

Англієць — лорд Оксфорд, учасник війни Червоної і Білої троянд, відповідає швейцарцю:

“Горе мені, я заслуговую на ті страждання, про які ви говорите. Який народ може зрозуміти долю Англії, якщо він не бачив країни, розірваної на два табори, залитої кров'ю через чвари двох розлютованих партій? Битви у кожній області, рівнини, завалені трупами, й плахи, залиті кров'ю!”

Історичний романіст не може обмежитися лише естетичними, тим більше розважальними завданнями. Він повинен показати історичний процес у всій сукупності його векторів, причин і наслідків. Справжній історик повинен бути художником і, навпаки, — як художник, повинен добре розумітися на історії. Він повинен мати історичну уяву, тобто, знаючи певні історичні закономірності в політичних і духовних відносинах народів, їх суспільному і соціальному житті тощо, домислювати там, де мовчать архіви, немає надійних документів і свідчень, а відомі відзначаються неповнотою, однобічністю, пристрастністю або обмеженістю мислення хроніста. Скотт мав цей дар історичної уяви — і тому загалом правильно, як було доведено пізніше, тлумачив темні сторінки історії, заповнював білі плями, розкривав удачу відомих історичних постатей, часто прикриту багатьма нашаруваннями міфів, легенд, якщо не спотворену наклепами ворогів і залежних від них

хроністів. Його художнє відтворення історії звучить переконливо й тоді, коли ним написане вивіряють сучасною наукою. Звичайно, він не знав усіх фактів, міг помилитися у другорядних моментах, не завжди міг стати вище власних симпатій чи антипатій, але на макрорівні розуміння історичного процесу, його загальних тенденцій романіст найчастіше мав рацію. І це доводять події історії, що сталися вже після смерті “шотландського чарівника”.

Від багатьох письменників та істориків Скотт відрізнявся тим, що зрозумів значення народу, народних рухів у загальному історичному процесі. Він зображував не лише тих, хто стояв при кермі влади, не лише королів, крупних феодалів, проводирів і ватажків, полководців і уславлених політиків, а й звичайних селян, войовничих і диких шотландських горців, французьких чи швейцарських солдатів, жебраків і волоцюг, блазнів і коробейників, монахів і дрібних урядовців — одним словом, масу, живу, барвисту, сповнену пристрастей і передсудів, здорового глузду й упереджень. І цю масу він малював не як щось гомогенно-суцільне, а через напрохуд соковиті, мальовничі, виразні постаті, які запам'ятовуються іноді краще через свою неповторну оригінальність і пластичну довершеність, ніж постаті його головних героїв.

Скотт не ідеалізував народ. Добре знаючи, наприклад, своїх земляків-шотландців, він показував і їхні позитивні якості (гордість, сміливість, особливе почуття честі, жагу незалежності, свободи, відданість своєму роду, клану, художню обдарованість тощо) і їхні негативні риси (впертий консерватизм, низький рівень освіти, жорстокість і мстивість, нестриманість в емоціях) — все те, що давало привід називати їх дикими і порівнювати з найвідсталішими народами світу. Тим об'єктивнішим був письменник, пишучи не про своїх, а про чужих. Однак в цілому ставлення Скотта до простих людей, попри увесь його дворянський консерватизм, який йому постійно закидали пізніші дослідники життя і творчості, було неупереджене, зацікавлене, доброзичливе.

Майже всю свою творчість Вальтер Скотт присвятив зображенню феодальних війн, повстань, заколотів, національних і міжконфесійних чвар. Він шукав в історії такі події, які мали особливо велике значення для подальшої долі народів. Однак це не значить, що його не приваблювало зображення картини звичайного мирного людського існування, радощів і жалів приватного життя. Навпаки, такі сцени були йому конче потрібні, бо за принципом романтичного контрасту вони відтінювали сцени масові, динамічні, сповнені масштабних пристрастей, героїзму і жорстокості.

Як шотландець, тобто людина, яка належала до народу, що втратив свою незалежність, відчував себе поневоленою меншістю, Вальтер Скотт постійно цікавився національним питанням, намагався знайти його оптимальне рішення. Він розумів, що повернення до минулих форм державності Шотландії,

до архаїчних економічних і соціально-політичних форм її існування не лише неможливе, а й не бажане для населення країни. Історичний прогрес не можна повернути назад. Письменник був прихильником розумного компромісу, який він вбачав у рівноправній унії з Англією при збереженні всіх особливостей національного у звичаях, мові, культурі. Він обстоював культурну автономію Шотландії в рамках Британської монархії. Хоч автор “Роб Роя” або “Пуритан” писав свої твори англійською мовою, більшість з них він присвятив своїй батьківщині, і вважав себе не англійцем, а британцем шотландського походження.

Та національне питання цікавило його не лише у зв'язку з довгою і складною історією англо-шотландських взаємин. В його творах ми знаходимо небувале багатство національних типів. Романіст глибоко відчував і особливості національного характеру, національного менталітету і вмів їх показати у своїх творах. Його шотландці не схожі на англійців або на французів, араби чи цигани своїм способом життя, звичаями та смаками докорінно відрізняються від європейців.

Скотт пропагує національну толерантність, позитивний компроміс у співіснуванні різних народів. Як пише один із найцікавіших російських дослідників творчості В. Скотта Б. Реїзов, чия концепція історизму шотландського романіста використана в цьому розділі підручника, всі романи Скотта пройняті переконаннями, що “єдність людського роду, органічну й незнищенну, треба усвідомити й знову знайти у мирному спілкуванні, у виправданні всіх національних культів, форм суспільного життя і форм культури... Захід і Схід живуть за різними законами. Дружба і взаєморозуміння між ними можливі лише при повній взаємній незалежності. Нав'язувати тій чи іншій стороні те, що їй чуже й незрозуміле, значить винищувати один одного й завдавати людству лиха, якого важко позбутися. Це значить також знищувати те, що притаманне самій природі людини, — почуття симпатії та дружби і почуття загальної солідарності”.

Переконаний у неухильному прогресі людства, в тому, що світ поступово змінюється на краще, Вальтер Скотт розумів, наскільки непростий цей рух до світлого майбуття. Як раціонально мисляча людина, він обстоював все нове, що тепер або в майбутньому слугуватиме добру більшості людей. Але глибоко укорінені в його серці почуття змушували його, як і більшість романтиків, сумувати за тими привабливими для нього патріархальними формами шотландського життя, тими самобутніми “феодалними” національними характерами, які неминуче гинуть під колісницею поступу, під тиском уніфікованого та прагматичного. Діалектику історії романіст розкривав у більшості своїх творів — і в “Айвенго”, і в “Антикварі”, і в “Редгонтлеті”, і спеціально багато разів у повчальних “Казках дідуся”.

Не можна не наголосити ще раз на великій ролі, яку відіграли ідейно-художні здобутки Вальтера Скотта в історії світової літератури. У вивченні цієї проблеми вже багато зроблено, але до кінця вона ще не розкрита. Загальновизнано, що історична романістика цього шотландця вплинула практично на всю наступну історичну (і не лише історичну) романістику світу, передусім у XIX ст. Варто назвати такі уславлені імена прозаїків, які вчилися у Вальтера Скотта, як Олександр Дюма, Віктор Гюго, Олександр Пушкін, Микола Гоголь, Іван Лажечников, Олексій Толстой, Пантелеймон Куліш, Фенімор Купер, Генрік Сенкевич, Юзеф Крашевський, Йозеф Етвеш, Мор Йоккаї, Алоїс Ірасек, Іван Вазов, Алесандро Мандзоні, Хосе де Еспронседа і багато інших.

Зразком глибокого вивчення цієї проблеми може бути названа книга канадки українського походження Романи Багрій “Шлях сера Вальтера Скотта на Україну” (в українському перекладі з’явилася в 1993 р.), де скрупульозно вивчений вплив романіста на два великих твори — “Тараса Бульбу” Гоголя і “Чорну раду” Куліша. Принагідно зауважимо, що це одне з небагатьох літературознавчих досліджень про Вальтера Скотта, що з’явилися українською мовою. Погано поки що і з перекладами романів автора “Веверлі” нашою мовою. Їх дуже мало. Основні твори “шотландського чарівника” ще чекають на українських перекладачів.

## 4.6. Джордж Ноель Гордон Байрон

(1788 — 1824)

Джордж Ноель Гордон Байрон був не лише великим поетом-романтиком, він став для своїх сучасників і наступних поколінь у різних країнах світу втіленням того, що більшість розуміла й розуміє під поняттям романтичного героя. Після Наполеона Бонапарта, мабуть, не було в перші десятиліття XIX ст. людини, яка б викликала до себе такий далекий від однозначності в оцінках інтерес. Не випадково їх часто порівнювали. Ще за життя про нього склалися міфи. Суспільні поговори створювали навколо живої, складної та надто суперечливої особистості ауру надлюдини, перетворювали її на постать титанічну і демонічну, наділяли поета нечуваними пристрастями і вадами.

Прізвище Байрона стало поняттям. Від нього утворився абстрактний іменник — “байронізм” з містким і широким далеко не лише літературним змістом, котрий включав у себе також і певний тип поведінки, відчужань, ставлення до світу, навіть одягу. Як поета і особистість, його наслідували, з ним

порівнювали. Не випадково Михайло Лермонтов заперечував: “Ні, я не Байрон, я інший...” А його героя Печоріна, як Онегіна чи Алеко Пушкіна, як і багатьох інших літературних персонажів, не можна до кінця зрозуміти поза поняттям байронізму. Так само, як і антагоніста Печоріна — Грушницького, цю типову для доби здрібнену, баналізовану, окарікатурену фігуру байронічного “героя свого часу”, яка стала настільки поширеною, що її можна знайти в різних національних варіантах у різних письменників. Зі знаком плюс чи мінус байронічні герої діють на сторінках творів Стендаля, Бальзака, Бульвер-Літтона, Готорна, Міцкевича, де Віньї і багатьох інших.

Це свідчить не лише про певні літературні впливи творчості Байрона, а й про те, що у своїх героях він відтворив риси, характерні для пореволюційної доби, часу великих розчарувань, душевної смуги, коли жили і страждали так звані “зайві люди”, коли частіше народжувалися скептики і песимісти, ніж оптимісти й ідеалісти типу Персі Біші Шеллі.

Для того, щоб стати романтичним героєм, Байрон мав усе — прегарну зовнішність, (був справжнім красенем), всепереможну особисту принадність, аристократичне походження і велике багатство, сповнену пристрастей і пригод біографію. До цього треба додати мужність, сміливість, фізичну вправність, зухвалість у критиці хиб і вад тогочасного суспільства, його верхівки, політики можновладців і держави — Англії — в цілому, авантюрну жилку, таємничість (він сам її довкола себе охоче створював) і безмежну гордість, яка багато в чому визначала його поведінку.

Він умів полонити серця жінок, завойовувати дружбу і відданість чоловіків й одночасно наживати найзапекліших ворогів і фальшивих заздрісних псевдоприятелів.

Причинами жорстокого конфлікту між Байроном і його аристократичним оточенням було те, що поет поводив себе надто волелюбно, незалежно від умовностей світу, надто сміливо мислив і писав, надто гостро і безжалюбно критикував світську чернь, влучаючи, як знавець її хиб і вад, у найвразливіші місця, щоб йому це можна було вибачити. Розум і почуття справедливості штовхали поета на бунт проти політики власної держави, на захист гнаних і поневолених, на підтримку народів, які борються за свою свободу і незалежність. Поет не був послідовним революціонером, його прогресивна політична діяльність була спорадичною, як виступ у парламенті на захист луддитів — руйнівників машин або участь у русі італійських карбонаріїв, борців за незалежність своєї батьківщини. Головним тереном, де виявився



▲ Байрон  
в албанському костюмі  
Портрет Т. Філіпса



його волелюбний, антитиранічний дух, його заперечення поневолення та насильства над людьми і народами, його любов до істини і справедливості, була поезія. В ній він сказав найбільше, найповніше те, що мав, як великий художник, сказати людству.

Величезне значення особистості Байрона для його часу і наступних десятиліть полягало і в тому, що він в усіх розмаїтих жанрах своєї поезії лишався передусім ліриком. Він наділяв навіть найбільш об'єктивних своїх героїв певними рисами власної біографії, своїми переживаннями і почуваннями в такий сугестивний спосіб, що читачі навіть мимоволі ідентифікували ліричних героїв поета з ним самим, сприймали Чайльд Гарольда, Гюра, Корсара, Лару, Манфреда як автентичні портрети їхнього автора, а його ліричні вірші як прямий щоденник. Від такого розуміння творів Байрона був лише один крок до міфологізації його постаті, що й робила більшість читацького загалу.

Джордж Гордон Байрон народився 1788 р. в сім'ї, яка пишалася належністю до найстарших аристократичних родів Англії і чий представник увійшли в історію країни, засідали в палаті лордів. Батько майбутнього поета не мав ані багатства, ані маєтностей. Він був легковажним улюбленцем жінок, гультьєм і гравцем. Його одруження з багатою спадкоємицею, що закохалася в нього, не було вдалим. Розтринькавши гроші дружини, Джон Байрон покинув родину, коли малому Джорджу Байрону було лише три роки. Зрадливий чоловік і батько вів у Європі досить сумнівний спосіб життя і рано помер, осиротивши двох малих дітей, бо мав ще дочку від першої дружини — Августу. Вже дорослою людиною Джордж Байрон був якнайтісніше зв'язаний зі зведеною сестрою, він дуже любив її, вона стала йому найближчою людиною. Мати Байрона Катерина Гордон походила з шотландської знаті. Вона була жінкою примхливої вдачі, з різкими до хворобливості перепадами настрою, глибоко нещасливою через свій невдалий шлюб. Обоювала сина, але могла несправедливо гніватись на нього, що його дуже ображало і чого він не міг їй простити. Він її любив і жалів, та найкраще почувався на відстані від неї.

Перші домашні вчителі дали йому дуже мало. А запросити кращих мати не могла, бо жила вона на її батьківщині в Шотландії на дуже обмежені кошти. Зміни на краще сталися раптово. Помер родич капітана Байрона і його син успадкував титул, маєтки родини, міг оселитися з матір'ю у найбільшому і найушлявленішому з них Ньюстедському абатстві. Хлопцю в цей час виповнилося десять. Він дуже любив свій новий замок, охоче блукав його мальовничими околицями. Пізніше він присвятив Ньюстедському абатству два чудові вірші, обидва з елегантним настроєм: "Прощання з Ньюстедським абатством" та "Елегія на Ньюстедське абатство". В них він згадував славу і похмуру давню історію своїх предків, сумував через занепад колись

пишного замку і висловлював впевненість, що теперішньому власнику вдасться відновити родову честь. У школі в Гарроу (1801 — 1805) та університеті (1805 — 1808) Байрон з найбільшим бажанням вивчав історію та літературу. Це час створення його перших ліричних віршів. Найкращі з них народилися через юнацьку закоханість поета у сусідку по маєтку Мері Чаворт. Це було глибоке й тривке почуття, яке навчило Байрона кохати й страждати. Мері одружилася з іншим і це був страшний удар для закоханого, котрий залишив в його душі слід на довгі роки. Він присвячував поезії місіс Мастерс, колишній Мері Чаворт, і тоді, коли його нові закоханості повинні були б стерти пам'ять про неї: "До Мері при одержанні її портрета", "Ти щаслива", "Станси до однієї леді, написані при від'їзді з Англії", "До жінки, що запитала, чому я навесні покидаю Англію". Про силу і справжність кохання до Мері є приголомшуюче свідчення в іншому вірші — "Ти щаслива", де поет розповідає про свій візит у дім Мастерсів, про ніжність до сина Мері, бо він дитя його колишньої коханої, про те, що він не ставить вороже до її чоловіка, свого щасливого суперника, бо той любить дружину. Настрій цього твору перегукується з написаним пізніше ліричним шедевром Пушкіна "Я вас любил..."

Ранні ліричні твори різної тематики були об'єднані поетом у чотири збірки, які виходили друком у 1806 — 1808. Але в цілому ці твори близькі до поезії класицизму, яку Байрон дуже високо поцінював. У них є простота і щирість, сила почуттів, тон їх шляхетний і чистий, але вони ще мало оригінальні і за образністю, і за формою.

У 1809 — 1811 рр. Байрон здійснив велику подорож, побувавши в Португалії, Іспанії, Албанії, Греції і Туреччині. Враження від цієї подорожі лягли в основу "Паломництва Чайльд Гарольда". Дві перші пісні поеми (1812) мали грандіозний успіх. Це було нове слово в англійській поезії, по-справжньому романтичний твір з новим романтичним героєм, якого національна література ще не знала. Байрон з почуттям гордості й радості записав у щоденнику: "Одного прегарного ранку я прокинувся і побачив себе знаменитим".

Початок десятих років був для Байрона не лише часом поетичного тріумфу, а й спроб розпочати політичну кар'єру. В дні, коли Лондон захоплювався "Чайльд Гарольдом", він виступив у палаті лордів, де відразу ж після досягнення повноліття посів успадковане місце. В палаті обговорювався проект білля проти нищителів машин, тобто робітників, яких технічний прогрес, роблячи непотрібною ручну працю, прирікав на голодну смерть. Проект



▲ Портрет  
Байрона в молодості



▲ Портрет  
Мері Чаворт

закону проти луддитів передбачав за знищення машин страту. У блискучій, ретельно обґрунтованій промові Байрон захищав робітників, розкривав причини їх зубожіння і виправдовував бунтівні дії. Звертаючись до колег лордів, цей дивний аристократ запевняв: “Усі міста, завойовані вами, всі армії, яких змусили до втечі ваші полководці, все це навряд чи може радувати вас, якщо вашу країну стрясє внутрішній розбрат і вам доводиться посилати ваших драгунів і ваших катів проти ваших власних співгромадян”.

Через півтора місяця Байрон знову виступив з промовою у палаті з дуже болючого для країни питання переслідування католиків, а точніше, обстоюючи думку про необхідність толерантності у питаннях віри. Деякі тези обох промов звучать у наш час так актуально, начебто вони сформульовані сьогодні, а не майже двісті років тому. Однак парламентська діяльність Байрона не мала позитивних наслідків. Лорди прийняли закони, які відповідали не вимогам розуму і справедливості, а їх власним вузько взятим інтересам. Байрон розчарувався у парламентській діяльності і назавжди від неї відмовився. Хоча те, про що він говорив у палаті, знайшло подальший відгомін в його художніх творах, зокрема в “Оді до авторів білля проти машиноборців”, написаній гарячими слідами промови в палаті лордів і надрукованій анонімно в газеті “Морнінг кронікл” 2 березня 1812 р., а також у “Пісні для луддитів” (1816) і великих політичних та сатиричних поемах “Видіння суду” (1822), “Ірландська аватара” (1821), “Бронзовий вік” (1822). Названі поеми переконливо свідчать про сталість політичних поглядів Байрона, його постійний живий інтерес до актуальних для Англії й інших європейських країн проблем соціально-політичного життя, непримиренно критичне ставлення до властей, до будь-якого поневолення, до тиранів і тиранії. Думки, які обстоював двадцятичотирирічний парламентський промовець, зберегли для нього своє значення і тоді, коли він через десять років створював свої великі зрілі сатиричні поеми, працював над романом у віршах “Дон Жуан”.

Якщо виступи Байрона в палаті не мали відчутних наслідків, то його успіхи у світі були приголомшливі. Знайомства з ним шукали, його ім'я було у всіх на устах. Жінки, як метелики на вогонь, летіли на уславленого поета-красеня, тому Байрон вирішив одружитися. Його обранкою стала Аннабела Мільбенк, шляхетна панночка з заможної родини, обізнана в різних науках, дуже молода, найвна і водночас самовпевнена, яка поставила собі за завдання перевиховати поета. Важко було знайти більш невідповідну пару.

Вже напередодні весілля поет це відчував, про це говорили і його друзі. Про роцтва дуже швидко здійснилися. Життя подружжя стає нестерпним. Через рік Аннабела з новонародженою дитиною їде до батьків. Як швидко з'ясувалося, кидає свого чоловіка назавжди. І за життя поета, і через багато років після його смерті вона не щадила його честь і добре ім'я. Всі найбрудніші плітки про Байрона виходили з оточення Аннабели.

Розрив між Байроном і його дружиною стався в середині січня 1816 р. Через кілька місяців ситуація поета стала настільки нестерпною, що він вирішив на певний час покинути Англію. Він мав намір здійснити нову подорож, набратися нових вражень, перечекати, поки вщухнуть огидні плітки навколо його особи і повернутися. Але повернутися на батьківщину Байрону не судилося. У квітні 1816 р. завершився англійський період творчості Байрона. Починався новий, багато в чому відмінний, — роки перебування в Швейцарії, Італії і Греції.

Перші тринадцять років творчості були багатим і плідним періодом у житті Байрона. На цей час припадає його рання лірика, твори, навіяні першою великою подорожжю, передусім дві перші пісні “Паломництва Чайльд Гарольда”, парламентські виступи на захист луддитів та ірландських католиків і політичні вірші, зокрема цілий цикл, присвячений Наполеону Бонапарту, а також його уславлені східні, або романтичні, поеми, перша з яких, “Гяур” (1813), задавала тон наступним і містила в собі основні принципи, характерні риси цих найбільш “байронічних” творів. Крім того, ще перед подорожжю в Португалію, Іспанію, Албанію, Грецію і Туреччину, Байрон написав гостро сатиричну поему “Англійські барди і шотландські оглядачі” (1809), в якій безжально висміював передусім своїх критиків, давав сповнену насмішки оцінку ультраромантичним тенденціям сучасної йому англійської літератури, захопленню фантастикою і містикою, оспівуванню середньовіччя. Найбільше дісталось романтику Сауті — поету-лауреату, в особі якого молодий Байрон таврував схилення перед монархом. Багато з того, що автор сатири писав про відомих поетів, було несправедливим і надто різким, але розгніваний лорд у такий спосіб не лише мстився за несправедливу і теж різку критику, а й втілював свої художні принципи, які в цей час були ще досить близькі до просвітительського класицизму, принаймні щодо форми. І в цій поемі, і в творі, що її безпосередньо продовжував, — поетичному трактаті “На теми з Горация” (1811), Байрон спирався на сатири Драйдена і Попа. Взагалі варто наголосити, що романтик Байрон ніколи не поривав остаточно з традиціями англійської класицистичної поезії і шанував своїх попередників часто більше, ніж своїх сучасників.

9 По-справжньому романтичним твором були не ранні ліричні вірші поета, а перші пісні "Паломництва Чайльд Гарольда". Над поемою Байрон працював кілька років. Він розпочав її ще під час подорожі під враженням побаченого в Іспанії та Греції. Завершивши перші дві пісні в Англії і видавши їх у 1812 р., автор не залишав, працюючи над іншими творами, здійснення свого великого задуму. У Швейцарії в 1816 р. він написав третю пісню, в Італії, в 1817 р., — четверту. Вони були видані відповідно у 1817 і 1818 рр. Між ранніми і пізнішими піснями є суттєва відмінність. Роки, що пролягли між їх написанням, були насичені великими подіями європейської історії і драматичним досвідом особистого життя поета. Але, хоча третя і четверта пісні написані Байроном у роки вигнання, їх слід розглядати разом з першими двома, щоб не розривати цілісний за авторським задумом твір.

Відповідно до своїх класицистичних уподобань Байрон використав популярну у попередників спенсерову дев'ятирядкову строфу з її гнучким п'ятистопним ямбом (дев'ятий рядок шестистопний) і міцним римуванням (abab bcbcc). Жанркові особливості поеми дозволяють віднести її до ліро-епічного поетичного щоденника подорожі. Герой поеми, чий враження і почуття, спостереження і роздуми, спогади і пригоди складають її зміст, — молодий аристократ, глибоко розчарований у суспільстві, від якого тікає в інші краї, там шукає незайманої природи, щирих і чистих людей, неспотворене буржуазною цивілізацією життя, гармонійну красу. Він схильний до само-рефлексії, скоріше замріяний меланхолік, ніж активний учасник навколишнього життя. Байрон сам вказував, що багато віддав своєму героєві з власної біографії і духовного досвіду. Але це ліричний герой, не ідентичний в усьому своєму авторові, він окрема і відмінна особистість, хоча і схожа зі своїм творцем типологічно. Про це свідчить хоча б те, що автор часто перебирає на себе право висловлювати думки з приводу тих чи інших подій або явищ, а в двох останніх піснях майже зовсім відсуває героя на маргінес оповіді, начебто забуваючи про нього. Новаторським було в поемі оце двоголосся ліричного висловлення, майже непомітні переходи від одного голосу до іншого або органічне злиття обох, коли автор і герой майже не відрізняються один від одного.

Чайльд Гарольд охоплений світовою скорботою, як і слід істинному романтикові. Однак причини цієї скорботи досить темні, підґрунтя самотності — непрояснене, розчарування у батьках, друзях, коханих — надто загальні: "Не жаль минулого мені, / море не страшить. // Нема у рідній стороні // За ким мені тужить. // Один! Один! Кругом вода, // Вода без краю й меж... // Ніхто мене там не згада, // І я — нікого теж. // Лиш пес завис. А мене // В розлуці кілька літ, // Він, вірний іншому, мене // Порве

біля воріт. // Вперед, корабле мій, лети, // Морську глибину долай! Примчи у будь-які світи, // Але не в рідний край." (Переклад Д. Паламарчука).

Ці рядки пісні героя, включені у 13 строфу першої пісні поеми, мабуть, найвідоміші з усіх її рядків. Вони відзначаються такою ліричною силою, такою тугою і безнадією, що хвилювали серця багатьох молодих європейських романтиків і викликали багато наслідувань. Наприклад, такий вірш раннього Пушкіна, як "Погасло дневное светило" за почуттям і думкою прямий їх переспів: "Лети, корабль, неси мене к пределам дальним // По грозной прихоти обманчивых морей, // Но только не к брегам печальным // Туманной родины моей..."

Розчарований юний Чайльд Гарольд, який попри всю свою молодість вже пізнав життя з його пристрастями, грішним коханням і зрадами, зневіреним і пересиченим, імпував молодим інтелектуалам початку століття, які відчували схожі почуття і бачили в ньому своє художнє відображення. Романтичне світосприйняття стояло на порядку денному, Байрон знайшов для нього адекватне втілення. Інтерес для англійських і зарубіжних читачів складав не лише головний герой, його почуття і думки, висловлені з величезною ліричною силою і сугестією, а й картини життя тих країв, у яких побував молодий мандрівник. Він не учасник подій, що відбуваються у спустошеній наполеонівським нашествиям Іспанії або поневоленій Османською імперією колись прекрасній і героїчній Греції. Він лише їх спостерігає, але спостерігає уважно і пильно, висловлюючи разом з автором своє захоплення героїчним іспанським народом, його сміливою, мужньою і веселою вдачею; життєрадісністю, вмінням по-справжньому кохати і хоробрістю гарних іспанок, що разом з чоловіками б'ються з ворогами за незалежність вітчизни. Або роздумує про величне минуле Греції, колись великих героїв і мудрих мужів античності, творців підвалин європейської культури і мистецтва, і сумує про її жалюгідне сьогодення, бачачи омріяну країну пригнобленою, зруйнованою, пограбованою, приниженою, а її синів заляканими і пасивними.

Разом зі своїм автором герой замислюється над примхами історії, намагається зрозуміти причини занепаду колись великих країн, як Греція, злиднів, пригноблення, які панують у Португалії або у тій же Греції, вбачаючи в нещастях народів наслідки нескінченних воєн, релігійних і соціальних конфліктів. Його хвилює думка про залежність людини від сил, що стоять над нею, про нетривкість людського щастя. Байрон слідом за просвітниками вбачав причини суспільного зла і нещастя у самій людині, її неосвіченості, зажерливості, жорстокості і байдужості до своїх ближніх, здатності принижуватися перед владою і багатством, боягузтві.

Іноді він схильний, однак, вбачати нещастя країн і народів у злому фатумі, фатальному збігу обставин, які не залежать від волі людей. Але поряд з такою



фаталістичною і загалом песимістичною думкою в поемі звучить і переконання в необхідності і можливості боротьби проти тиранів і загарбників, приклад якої поет бачить у мужніх діях іспанців, у волелюбності хоробрих борців Албанії. Таким чином, погляди Байрона на роль людини в історії віддзеркалюють суперечності часу. З одного боку, розчарування в ідеях просвітителів і наслідках Французької революції, з іншого — заперечення тотального песимізму щодо можливостей окремих індивідів і цілих народів впливати на хід історії. Точку зору Байрона можна назвати “героїчним бунтівним песимізмом”. Існує об’єктивний історичний процес, незалежний від людини, однак вона не повинна підкорятися йому, а мусить з усією силою і волею виступати проти зрадливості долі, проти ворожого їй світу, хай навіть і без переконаності у своїй перемозі.

“Паломництво Чайльд Гарольда” було новаторським твором завдяки своєрідному поєднанню епічного і ліричного елементів, за переваги останніх. Навіть, здавалося б, об’єктивні картини побаченого в різних країнах, сцени національного життя, відтворення національних характерів, розмаїті пейзажі тощо — все пройнято ліричним почуттям поета, забарвлено його особистим ставленням, його захопленням або гнівом, симпатією або відразою.

Написані у Швейцарії та Італії, дві останні пісні поеми особливо повно передають думки і почуття Байрона, який, насправді відмовившись від посередництва вигаданого героя, говорить від власного імені. Зображення країн, про які йшлося у перших піснях, доповнюється розповіддю про Бельгію і особливо Італію, чие жалюгідне існування під владою загарбників викликає в поета глибокі роздуми про славу історію і велику культуру країни і знову приводить його до закликів боротися за свободу батьківщини Цезаря і Брута.

Між 1813 і 1816 роками Байрон створив цикл поем, так званих *східних або романтичних*. Саме вони утвердили уявлення про суто романтичного байронічного героя, започаткованого образом Чайльд Гарольда. Це лірико-епічні твори “Гяур” (1813), “Абідоська наречена” (1813), “Корсар” (1814), “Облога Коринфа” (1816), “Паризина” (1816). Ще дві поеми приблизно того ж обсягу з драматичним сюжетом і сильним ліричним забарвленням були написані пізніше. Це “Мазепа” (1818) і “Острів” (1823), але вони суттєво відрізняються від щойно названих і про них ітиметься далі. Близький за постаттю головного героя і твір, який сам Байрон назвав “щось на зразок поеми у діалогах (білим віршем) або драми”. Це “Манфред”, що його традиційно відносять до драматичних творів поета, хоча сам автор вважав цю річ “зовсім не придатною для сцени”. Однак “Манфред”, попри всю очевидну близькість до східних поем, має настільки серйозні відмінності від них, що його треба розглядати окремо.

У шести ліро-епічних поемах, на відміну від “Паломництва Чайльд Гарольда”, є певний сюжет, оповідається, часто уривчасто і з недомовками, історія, дія якої відбувається або на Близькому Сході, або на Півдні Європи, здебільшого в Греції. Варто зауважити, що місце дії в поемах зображено досить узагальнено, в дусі тих романтичних стереотипів, які вже існували в читацькій свідомості, хоча Байрон побував у місцевостях, котрі змальовує. Але узагальненість, універсальність, відсутність яскравої конкретики в поемах принципова, як принципова в них узагальнена, універсальна “світова скорбота” головних персонажів. У поемах значна роль відведена картинам природи. Вони розкішні, екзотичні, сповнені руху. Часті зображення моря, спокійного або схвильованого, блакитного чи майже чорного, осяяного сонцем або вкритого велетенськими пінистими горами-хвилями. Неприступні скелі, що оточують пустельні острови, таємничі гроти, де ховаються контрабандисти та розбійники, або солодкі, наповнені любовстрасними ароматами кипарисові, кедрові, миртові гаї, сливові, лимонні дерева і виноградні лози, вічноквітучі троянди і різнобарвні квіти на смарагдових луках — всі ці елементи східних або південних пейзажів не стільки спрямовані на зорове сприйняття, скільки слугують образними знаками, які викликають певний емоційний рефлекс-відгук загального характеру.

Свідомо чи підсвідомо Байрон мав на меті саме такий ефект. Про це свідчить приміром те, що згадані кедрі, мирти, троянди і т. д., котрі фігурують у перших рядках “Абідоської нареченої”, відверто запозичені з “Пісні Міньйони” Гете, як добре відомий читачам типізуючий образ розкішного Півдня. Поема починається словами: “Хто знає край далекий і прегарний, // Де кипарис і томний мирт цвітуть...”. Вони звучать як переклад або у кращому разі парафраза рядків Гете: “Ти знаєш край, де квітнуть лимонні дерева...”.

Оповідь у поемах будується не лінійно у хронологічному й логічному порядку, а найчастіше складається з окремих епізодів найдраматичнішого характеру, спеціально перемішаних у примхливий спосіб так, що пізніші події згадуються перед більш ранніми. Це робить сюжет напруженішим, драматичнішим. Непрояснені, випущені моменти лишають простір для читацьких домислів. Недомовленості, пробіли в біографії центральних персонажів, глухі згадки про якісь страшні, трагічні події в їхньому минулому, двозначні натяки на якісь їхні злочини чи гріхи створюють навколо них ореол загадковості, навіюють тривожне почуття, віщують нещастя, драматичний чи жахливий перебіг подій. І так воно насправді відбувається. Майже в усіх поемах головні персонажі гинуть чи вмирають від душевного болю.

Про образ головних персонажів східних поем написано дуже багато. Але майже всі дослідники підкреслювали їх демонічність. Вони бунтівники, що повстали проти людей і Бога, носії ідеї нічим не обмеженої індивідуальної

свободи, які заради неї руйнують на своєму шляху чужі долі, розбивають серця тих, хто їх любить, порушують суспільні закони і моральні норми. Їхній бунт не має соціального чи політичного підґрунтя. Його тьмяні причини коріняться у якихось особистих образах, жазі помсти, відразі до колишнього оточення, яке їх не розуміло, переслідувало. Їх індивідуалізм і аморальність не знають меж, вони відчувають себе надлюдьми, що взяли собі право карати інших, як суддя і кат одночасно. Вони переступають через чужі долі і життя без співчуття і сумнівів. Майже кожен з них має на своєму сумлінні одне чи багато вбивств, або принаймні прагне когось вбити, тобто кожен із цих персонажів — носій зла, щоправда, приречений на загибель.

Однак і Гяур, і Селім, і Корсар, і Лара, і Альп, і Уго змальовані автором так, що викликають подвійне почуття. Так, вони приносять іншим лише страждання, але трагічно страждають і самі. Їхня зовнішність романтично прегарна — бліде обличчя, палаючі очі, розвіяні чорні кучері, зморшки на чолі — свідчення пережитих мук, пристрастей і похмурих дум. Насправді, це варіації одного людського типу, одного характеру. Хай їх походження, національність, події, що їх сформували такими, якими вони є, відмінні, але основа особистості титанічного індивідуаліста лишається тією ж. Він лише обертається в кожній поемі новими гранями, котрі доповнюють цей образ-тип.

Зразком структури та образної системи, конфлікту і центральної постаті східних поем може бути перша з них — *“Гяур”*. Події в ній дійсно відбуваються на схід від Англії, на сонячному Півдні під блакитним небом, “де кипарис і томний мирт цвітуть”, у Туреччині (як свідчить підзаголовок поеми — *“Фрагмент турецької повісті”*). Її історичний час визначено у передмові автора, але ніяк не відтворено у тексті. В поемі це час південних лінощів і розкішної знемоги в палаці багатія Гассана, час кривавих сутичок між ворогуючими загонами, нескінченно довгі дні спогадів і страждань Гяура в монастирі і години його останньої сповіді. Про головного героя сказано на початку твору мало. Невідоме навіть його справжнє ім'я, бо “гяур” — це зневажливе прізвисько “невірного”, тобто християнина взагалі. Лише у передмові згадується, що він венеціанець. Гяур, певно, зрікся своєї віри і служив магометанам. Так він зміг зустріти невільницю Гассана Лейлу, яку пристрасно покохав. Вона відповіла на його почуття і погодилась втекти з ним. Про все це можна лише здогадуватися за натяками, розкиданими у тексті.

Автор не випадково назвав свою поему *“Фрагментом турецької повісті”*. Точніше було б сказати — *“Фрагменти”*, бо саме з них складається сюжет. Ще нічого не відаючи про основні події, читач дізнається про важкий сум Гассана за улюбленою Лейлою — зірницею його гарему. Потім він бачить руїни колись розкішного і затишного палацу Гассана і дізнається, що молодий власник загинув у бою. Далі подається фрагмент про те, як уночі група

якихось людей кидає далеко в морі щось загорнуте у сувій, схоже на тіло. Лише поступово фрагменти складаються у цілісну історію. Стає зрозумілим, що заздрисний Гассан убив Лейлу, а її труп було кинуто в море. Гяур на чолі загону напав на воїнів Гассана, вбив свого ворога, а потім сховався від людей і світу в монастирі. Він не спілкується з ченцями, не молиться у церкві і вони вважають його жакливим грішником, що не розкаявся. Лише перед смертю колишній християнин сповідується перед святим отцем (таку ж сцену сповіді знаходимо в *“Мцири”* Лермонтова) і розповідає про всю безмежність свого кохання до Лейли, чия загибель позбавила його бажання жити, про помсту над Гассаном, яка не заспокоїла його серця. Головною частиною поеми і є цей довгий ліричний монолог-сповідь про жагучу пристрасть і безмежну, нелюдської сили тугу за коханою. До речі, кохання є основою, головною пружиною дії і предметом ліричних сповідей в усіх східних поемах, лише в деяких воно відіграє підпорядковану роль, як у *“Корсарі”* чи *“Облозі Коринфа”*.

Постать Лейли — героїні любовного трикутника (такий трикутник присутній майже в усіх поемах) — змальована у східному поетичному стилі, пишному і солодкому. У неї очі сумної газелі, ароматне волосся, що падає чорною хвилею аж до землі, біломармурові ніжки тощо. Вона лагідна і пристрасна, свята і грішна, прегарна тілом і душею. Своє кохання до Гяура Лейла сплачує життям, не боючись смерті і не благаючи про пощаду. Такими будуть і героїні наступних поем, які відрізняються одна від одної іменами та кольором очей і волосся. Єдиний сенс їхнього життя — кохання. Своєму коханому вони віддані до смерті, ладні терпіти від нього все — і байдужість, і зарозумілість, і його жорстокий егоїзм.

В поемі *“Гяур”* звучить кілька голосів, крім автора-оповідача, який дозволяє собі досить далекі відступи від теми (наприклад, на початку Байрон висловлює вже відомі з *“Чайльд Гарольда”* думки про поневолення Греції і закликає патріотів Еллади боротися за визволення з-під османського ярма, про що далі в поемі не йдеться), про сумну історію Гяура, Лейли і Гассана розповідає сам головний герой, про його перебування в монастирі хтось із ченців. Але постійно в усіх оповідях відчутний ліричний струмінь, не події, а почуття, ними викликані. Вони головні і тоді, коли автор змальовує руїни палацу Гассана, розповідає про те, як мати багатого турка чекає марно на повернення сина з бою, коли чернець намагається зрозуміти загадкового самітника, що несе на чолі печать гріха і страждання. В *“Гяурі”* автор помітний, хоча він і намагається сховатися за постаттю якогось уявного оповідача — того, хто пускає чутки про втечу Лейли, рибака, присутнього при зануренні її тіла у морські хвилі. В інших східних поемах автор намагається звести свою присутність до мінімуму або уникнути її зовсім, що, звичайно вдається йому лише формально, бо голос лірика Байрона звучить виразно і сильно в усіх творах циклу.

Попри всю спорідненість центральних конфліктів і героїв усіх цих творів, їхній спільний мелодраматизм і гучну педальованість почуттів, сюжетні перипетії в них, природно, мають оригінальне забарвлення. В *“Абідосській нареченій”* юнак Селім вважав батьком Джаффар-пашу, котрий його виховав, та раптом дізнався, що той убив його справжнього батька, а свого брата. Селім стає на чолі банди розбишак, мріючи помститися вбивці. Та він закоханий у дочку Джаффар-паші Зюлейку і ніяк не наважиться здійснити помсту над її батьком. Під час зустрічі з Зюлейкою Селім гине від рук свого жорстокого і підступного дядька. *“Парізіна”* побудована за мотивами італійської хроніки XV століття. Гуго, син феррарського князя Азо, до нестями закохується у свою прегарну молоду мачуху Парізіну. Тиран князь змушує підлеглих йому суддів засудити власного сина на страту. Гуго вмирає на пласі під сокирою ката при мовчанні заляканого наговпу. *“Ватажок піратів Конрад йде у бій зі своїм загоном проти сильнішого ворога і потрапляє в полон. Рятує його закохана в нього Гюльнара, яка вбиває його ворога Селіма. Та за час відсутності Конрада вмирає його кохана Медора, єдиний сенс життя романтичного самотнього пірата (“Корсар”).* Лара, родовитий шляхтич, повертається на батьківщину після тривалих мандрів. Він зустрічає свого запеклого ворога, який невдовзі зникає. Лару підозрюють у вбивстві. Аристократи, яким Лара колись зробив багато прикрого, щиро висловлюючи свою думку про них, готуються помститися йому. На чолі бунтівних селян Лара йде проти своїх ворогів. Та повстання придушено. Вмираючий Лара думає про своє таємниче минуле, про яке знає лише його паж чужоземець Калед. Цей Калед виявляється закоханою в Лару жінкою, яка до останнього подиху лишається з ним. В *“Осаді Коринфу”* зрадник Альп веде на свій рідний Коринф військо магометан, щоб помститися за образи, які він незаслужено прийняв від співвітчизників. У борні він гине.

Байрон черпав сюжети з різних джерел, розцвічуючи їх барвами власної фантазії, гіперболізуючи емоції, накидаючи таємничий флер на минуле героїв, і це приваблювало читачів.

Останні роки перебування Байрона в Англії збіглися з найбухливішими роками європейської історії. Найбільші поети віддали данину у своїх творах найромантичнішій із постатей тодішнього політичного життя. Природно, що Наполеон викликав особливий інтерес Байрона, як титанічна постать серед дрібних і безбарвних властителів, що склали перед ним зброю, як суперечлива демонічна особистість, в якій грандіозне зло жило заодно з великим талантом, силою думки, розмахом задумів, сміливістю і азартом великого гравця. Поету імпонувала масштабність і динамізм найвідомішої людини часу, хоча йому були ненависні жорстокість і деспотизм Наполеона. І в *“Паломництві Чайльд Гарольда”*, і в інших творах поет був на боці народів, які

відстоювали свою свободу у боротьбі з наполеонівським військом. Та переможений Бонапарт викликав у поета співчуття, став символом того позитивного, що принесла з собою Велика французька революція, хоча Наполеон не довів справу революції до кінця. Особливо болісно, з відразою сприймав Байрон тріумф ворогів над повергнутим титаном, мстиву радість членів Священного Союзу монархів, яких поет зневажав і висміював у своїх політичних віршах.

Між 1814 — 1816 роками він написав *“Оду до Наполеона Бонапарта”*, *“На втечу Наполеона з острова Ельба”*, *“Прощання Наполеона”*, *“Оду з французького”*, *“На зірку Почесного легіону”*.

Перші місяці перебування поета за межами вітчизни, у Швейцарії, були для нього дуже важкими. Про його похмурі настрої свідчить листування і написані у цей час твори, насамперед одне з найбільш мізантропічних і безнадійних його творів — *драматична поема* (як визначив жанр сам автор) *“Манфред”*. Часто її визначають і як філософську драму, а Байрон у листі до видавця назвав це *“чимось на кшталт поеми в діалогах (білим віршем) або драми”*. Діалогічність цього твору не зробила його драмою для театру і сценічної долі *“Манфред”*, як і інші драматичні твори Байрона, по-справжньому не мав, хоча спроби поставити цю річ на сцені були.

За типом героя *“Манфред”* близький до героїв східних поем. Це, так би мовити, квінтесенція все того ж демонічного характеру, титанічної особистості, абсолютно самотньої у світі, егоцентрика і мізантропа. Але в Манфреді є і фаустівське начало: він великий учений, який пізнав таємниці наук, та розчарувався у науковому знанні, як і в суспільстві, в якому жив. Його зневіра у всіх цінностях буття тотальна. Він не шукає виходу зі своєї безнадії, а мріє лише про забуття. Страждання його такі безмежні, що заспокоєння від них не можна знайти навіть у смерті. Найстрашніші страждання приносить йому трагічне кохання до Астарті, яку він згубив своїми гріховними пристрастями. Абсолютне знання дає Манфреду владу над духами усіх стихій і їх повелителем Аріманом, він може покликати фей або парок, та вони не в змозі дати йому забуття чи воскресити Астарту. Вся дія драматичної поеми відбувається на тлі величних Альп, таких високих і холодних, як дух героя.

На *“Манфреді”* позначилося спілкування з Персі Біші Шеллі, з ким Байрон познайомився у Швейцарії, часто мандрував разом горами або плавав



▲ Ф. Медокс Браун.  
Манфред на горі Юнгфрау





▲ Шильйонський замок

у човні по Женевському озеру, відвідав Шильйонський замок. Вплив особистості Шеллі, його думок, навіть у чомусь стилі досить відчутний у драматичній поемі. Схильний до піднесеного, абстрактного філософування і фантастичних видінь в поезії, Шеллі справляв на своє оточення дуже сильне враження. Не уникнув його і Байрон, хоча, здавалося б, зі своїм тверезим раціоналізмом він був досить далеким від візій молодшого літературного колеги.

Під час прогулянки по Женевському озеру друзі потрапили в сильну бурю, ледве не загинули і змушені були шукати притулку у Шильйонському замку. Проведений там час так вплинув на вразливого Байрона, що він одразу втілював свої почуття і думки в поему *“Шильйонський в’язень”*. Вона майже вся була написана у цій колишній в’язниці. Присвячена женевському патріоту Франсуа де Болівару, якого ворог республіки герцог Савойський роками тримав в ув’язненні (XIV ст.), поема з великою силою передає почуття волелюбної людини, змушеної мучитися в темниці. Щоб підсилити трагізм оповіді, Байрон вміщує у ту ж темницю двох братів Болівара, котрі вмирають на його очах. А він, скутий кайданами, не може навіть закрити мертвим очі. Треба бути великим поетом і безмежно шанувати свободу, щоб так відчувати і відтворити страждання ув’язненого, як це зробив Байрон. Поема належить до кращих здобутків його мистецької ліри. Перекладена В. Жуковським, вона була дуже популярна в Росії.

Перебування в Швейцарії було для Байрона плідним у творчому плані, але нетривалим. Він переїздить до Італії, де провів з пізньої осені 1816 до

літа 1823 насичені багатьма подіями особистого, політичного і літературного характеру п’ять з половиною років. Він жив у різних містах країни — Венеції, Ла Мірі, Равенні, Ліворно, Генуї та інших, спілкувався з багатьма знайомими і цікавими людьми, бував у світському товаристві, робив далекі кінні прогулянки і плавав у морі, відвідував театри тощо. Він покохав зовсім юну графиню Терезу Гвічіолі, одружену зі старим і багатим, як Крез, чоловіком. Цей зв’язок з італійською аристократкою недовго був таємницею. Врешті-решт Тереза домоглася розлучення на дуже суворих церковних умовах, що не заважало їй жити близько від Байрона і бути фактично його нешлюбною дружиною. Родина Гвічіолі не лише погодилася на такий стан речей, а й прийняла поета у своє коло. Але під зовнішнім шаром подій життя поета, всім відомим, ховався інший. Ці аристократи брали активну участь у русі карбонаріїв (“вугільників”), як називали патріотів, котрі в таємних товариствах по всій Італії готували визволення країни від національного поневолення, виступали за конституційний устрій. Товариство карбонаріїв було організоване на засадах таємного ордену, в ньому була складна система ієрархічного підпорядкування, символічні ритуали і знаки, щось на зразок масонських. Байрон вступив у ряди карбонаріїв і допомагав їм у їхній небезпечній політичній діяльності. В умовах Європи кінця другого — початку третього десятиліття участь у національно-визвольних рухах була найдієвішою формою боротьби за свободу, про яку Байрон мріяв і писав усе життя. Імідж багатого аристократа-іноземця, гордовитого і примхливого, був дуже зручним для небезпечної таємної праці на справу патріотів Італії. Байронові приятелі з рядів карбонаріїв це використовували.

В Італії поет дуже багато працював. Світське життя, кохання, політична діяльність не заважали йому в цей період написати такі поеми і сатири, як *“Беппо”* (1818), *“Мазепа”* (1818), *“Пророцтво Данте”* (1819), *“Ірландська аватара”* (1821), *“Видіння суду”* (1822), *“Бронзовий вік”* (1822). Після філософської драми у віршах *“Манфред”* Байрон багато працює в драматургічному жанрі. Попри всю свою нелюбов до сценічного втілення власних творів, постійно ним декларовану, він намагається зробити свої речі по-справжньому п’єсами, а не драматичними поемами для читання, яким був *“Манфред”*. Загалом він створює два цикли, що їх називають філософськими та історичними драмами. До філософського — крім *“Манфреда”* — входить *“Каїн”* (1821), *“Небо та Земля”* (1821) і драматичний фрагмент *“Перетворена почваря”*. До історичного — трагедії *“Маріно Фальєро”* (1821), *“Два Фоскарі”* (1821) і *“Сарданапал”* (1821). До жодного з циклів не можна віднести найсценічнішу романтичну драму *“Вернер, або боротьба за спадщину”* (1822). Крім того, він пише багато віршів, серед них дуже значні, а головне — у країні Данте англійський поет працює над одним зі своїх

найбільших і найвдаліших творів — епічною поемою у новому не лише для нього, а й для всієї світової літератури жанрі — роману у віршах, — над “Дон Жуаном” і встигає закінчити шістнадцять пісень твору, сімнадцята залишилася незавершеною.

В цей, останній, період Байронового життя вражає не лише кількість творів, написаних за якихось п’ять років, їх жанрове розмаїття, а й стильова багатобарвність, найширша шкала настроїв та почуттів, у них втілених, — від героїчного бунтарства, критичної непримиренності, “світової скорботи” до легковажної жартівливості (як, приміром, у “Беппо”), радісного прийняття життя; від безмежного страждання та майже декламаційного пафосу до всіх відтінків іронії та сміху; від ніжності, сумної або щасливої, до найушипливішого сарказму; від палкої пристрасті до гордої зневаги й повної зневіри. Лірик Байрон відтворює в поезії всі примхливі перепади власних настроїв, мінливих почуттів і миттєво реагує на зміни суспільного клімату Європи в перші роки реставрації Бурбонів у Франції, підйому національно-визвольної боротьби в Італії та Греції, посилення соціального і міжконфесійного напруження в Англії та Ірландії тощо. Він створює жакливу візію світу, зруйнованого ненавистю, ворожнечею, нескінченними війнами (“Сон”, 1816), малює постать нескореного титана Прометей, чия незламність, доброта і відданість свободі мають правити людям за вічний приклад (“Прометей”, 1816), пише “Пісню для луддитів” (1816). З-під його пера виходять послання і епіграми до друзів і недругів, чудові вірші, присвячені улюбленій зведеній сестрі: “Станси до Августи”, “Послання до Августи” (1816) і дуже злі чотиривірші “Епітафія Вільяму Пітту”, “Епіграма на Вільяма Коббета”, “Пенелопі” або рядки у тій же тональності “На самогубство британського міністра Кестеллі” чи “Перемога” (всі — початок 20-х років). Та більшу частину його часу займають значні твори — поеми, драми, романи у віршах.

Цікавою, особливо для українського читача, є романтична поема “Мазепа”, останній з творів про сильну особистість “байронічного” типу. Але написана в нових для поета умовах у пору творчої зрілості, вона багато чим відрізняється від східних поем. По-перше, її герой — не вигадана загадкова постать, а відома історична особистість, котра жила і діяла у відносно недавній час, була у складних і суперечливих відносинах з такими можновладцями, як польський король Ян Казимир, шведський Карл XII, російський цар Петро I. Одному він служив у молоді роки, з другим — був союзником у війні проти третього. По-друге, попри всі випробування і страждання, попри всі круті повороти, що випали на долю українського героя, він не впав у відчай, не загинув, а ведений залізною волею і мрією про незалежну Україну, став її гетьманом. Лише повний розгром шведів, з якими він виступив проти російського війська, прискорив кінець бурхливого, діяльного



▲ Ілюстрація до поеми Байрона “Мазепа”. О. Верне.

і драматичного життя уславленого гетьмана. Ім’я Мазепа було широко відоме у світі, а його незвичне життя привертало до себе увагу багатьох письменників.

На відміну від більшості тих, хто відтворював у художніх формах постать українського історичного діяча, Байрон малює Мазепу з симпатією, як людину сміливої вдачі і могутньої волі, постать безумовно романтичну і титаничну, але аж ніяк не похмуро-демонічну. Зовсім не таким, як пушкінський старий Мазепа в “Полтаві”, або юний королівський паж у трагедії Юліуша Словацького “Мазепа”, бо російський і польський поети, виходячи з національних історичних оцінок ролі Мазепа, ставилися до нього необ’єктивно, зображуючи його зрадником, жорстоким честолюбцем, невірним коханцем тощо. У Байрона не могло бути національних упереджень і він змалював у поемі свого героя більш об’єктивно. До того ж, поет виступає в десятих роках на захист народів, що борються за національну незалежність або готуються до такої боротьби, і в цьому плані постать українського гетьмана, який вів боротьбу проти могутнього російського царя заради свободи України, не могла не імпонувати англійському митцю.

Звичайно, твір Байрона — не історичне відтворення реальної постаті Мазепа, а поетичне уявлення про романтичну, сильну і переможну особистість, яке склалося у автора з прочитаного ним твору Вольтера “Історія Карла XII”. Через непевність цього джерела Байрон помилково вважав Мазепу польським шляхтичем і основну частину поеми присвятив надто захоплюючому, але малодостовірному епізоду Мазепаїної юності. У Вольтера він прочитав: “Мазепа, родом з Поділля..., служив пажем Яна Казимира і при його

дворі здобув певний європейський полиск. Любовний зв'язок його юнацьких років з дружиною одного польського магната було викрито, і чоловік його коханки з помсти наказав прив'язати Мазепу голого до дикого коня і пустити тварину на волю. Кінь походив з України і примчав Мазепу назад у степи, напівмертвого від втоми та голоду. Його взяли до себе місцеві селяни; він довго зоставався в них і відзначився у кількох походах на татар. Завдяки своєму розуму й освіті він став шанованим серед козаків, слава його все зростала, так що врешті це спонукало царя проголосити його гетьманом України”.

Поема має обрамлення — розгорнутий вступ і короткий висновок, де йдеться про важкі для Карла XII і Мазепи дні після поразки під Полтавою. На шляху своєї втечі від ворогів-переслідувачів невеличкий загін зупиняється в хащі лісу для перепочинку. Мазепа передусім піклується про свого коня, перевіряє зброю, потім сідає поїсти і ділиться з королем власною вбогою їжею. Байрон малює сімдесятирічного гетьмана як суворого і мужнього воїна, що поводить себе гідно і незалежно. Щоб розрадити, бодай хоч трохи, засмученого поразкою, втомленого, пораненого монарха, Мазепа розповідає епізод зі своєї юності. Це характерний для східних поем монолог-сповідь, насичений ліризмом і драматичністю. В останніх рядках поеми, висловивши надію, що наступного дня вони досягнуть турецького берега Дніпра і врятуються, могутній старий лягає на голу землю, бо звик спати там, де його застане сон. Він не ображається на Карла, що той не подякував йому за оповідь, бо змучений король і сам заснув на часинку. В цих вступних і заключних рядках поеми образ Мазепи нагадує героїчного і незламного Тараса Бульбу, а не загадкового героя типу Гяура чи Селіма, й викликає до себе таке ж ставлення, як цей романтичний образ Гоголя.

В головній частині поеми йдеться, зокрема, про кохання Мазепи і дружини старого аристократа — Терези. Цей жіночий образ змальований тими ж барвами, що і образи всіх героїнь східних поем. А сама історія кохання витримана у тому ж піднесеному і мелодраматичному тоні, що й любовні драми цих більш ранніх творів. Та, мабуть, не лише заради зображення роману Мазепи і Терези була написана “українська поема” (хоча певна пікантність сюжету полягала в тому, що він мав автобіографічний присмак; сам Байрон у цей час кохався в Терезі Гвічіолі — юній дружині шістдесятилітнього графа; збіг імен героїнь обох романів теж викликав певні асоціації). Радше, і тут мав рацію О. Пушкін, Байрона захопила картина помсти і страждань, яких зазнав юний Іван Мазепа. Пушкін писав: “Байрон був вражений лише картиною людини, прив'язаної до дикого коня, який мчав її степами. Картина, звичайно, поетична, — і за це, погляньте, що він з нею зробив!... Який полум'яний витвір, який широкий, швидкий пензель!”. Пушкін відразу ж помітив, що в поемі марно шукати “похмурого, ненависного, болісного обличчя,

яке виявляється майже у всіх творах Байрона”, тобто героя, типового для східних поем.

Завдяки блискуче написаній поемі світ ще раз звернув увагу на українську історію, побачив поетичні картини безмежного українського степу. Звичайно, і до Байрона зарубіжні автори писали про Україну, про козацтво, та вплив їхніх творів на читачів не міг дорівнювати впливу художнього твору такого великого і популярного поета, як Байрон. Цікаво відзначити, що гравюра французького художника Ораса Верне, яка ілюструвала Байронову поему і зображувала Мазепу, прив'язаного до спини коня, що, переслідуваний вовками, стрибає в річку, стала дуже популярною і, збільшена, розмножувалася у сотнях примірників, висіла на стінах різних жител. Тим самим вона ще раз викликала інтерес до постаті Мазепи.

Драматургія Байрона — великий розділ у його творчості, ідейно і тематично пов'язаний з лірикою і численними поемами. Його драми порушують в узагальнено-символічних образах ті проблеми, які хвилювали сучасників поета і лишалися значущими для наступних поколінь. Їх герої — постаті небуденні, часто титанічні, великі і в добрі, і злі, охоплені буйними пристрастями, бунтівні індивідуалісти й ідеалісти, тобто істинні романтичні персонажі. Їхній конфлікт з власним суспільством, з цілим світом має трагічний характер, у своєму запереченні тиранії, насильства, несправедливості вони навіть постають, як Каїн, проти Бога. Якщо в східних поемах подекуди присутні мелодраматичні сюжети, то у своїх драмах Байрон виступає проти поширеної в його час романтичної мелодрами, шукає опори у класицистичних великих трагедіях, їх стрункій побудові (навіть прагне зберегти три єдності), піднесеності думок і почуттів, філософській, етичній насназі, високій, шляхетній мові. Він шукав приклади великої драматургії і в п'єсах Шекспіра, і в творах Шиллера, в чомусь перегукувався з драматургічними пошуками свого друга і колеги Шеллі.

У 1821-му — році найвищого підйому і поразки руху карбонаріїв — Байрон у Равені написав “Каїна”. Ця містерія належить до його найвідоміших творів і найчастіше перекладалася іншими мовами, зокрема українською. Серед українських перекладачів великої релігійної драми англійського художника були Іван Франко і Леся Українка (уривок з першої дії), Олександр Навроцький, Євген Тимченко, Юрій Корецький і Микола Кабалюк. Містерія захоплювала грандіозністю масштабів, універсальністю у постановці проблеми добра і зла та провини за те, що воно існує на землі, і рід людський опинився у скверні, титанізмом істинно прометеївського характеру головного героя, його новаторською парадоксальною трактовкою. Біблійний Каїн — перший убивця на землі, що несе на чолі страшну печать свого невивчаючого злочину, бо підняв руку на єдинокровного брата, — в містерії



Байрона людина, сповнена найглибшого співчуття і жалості до людей за їх страждання у земній юдолі, на які їх прирік небесний владика. Конфлікт між Каїном і Авелем виникає не через заздрість першого до другого (бо Господь не прийняв його жертви, а офіру брата прийняв), а через те, що Каїну огидна улеслива покора брата і те, що він приносить Богові криваву жертву. За Байроном, Каїн вбиває Авеля випадково, намагаючись зруйнувати його опоганений кров'ю вівтар. Та письменник не виправдовує свого бунтівного героя. Прагнучи справедливості і милосердя, він завинив у найжахливішому злочині і виправдання йому нема. Поставши проти зла, він сам став його зняряддям. Борючись проти Божої кари людям за гріхи — смерті, він приводить її у світ. Богоборець і тираноборець терпить поразку у своєму зухвалому повстанні проти вищих за нього сил, самотній, сповнений безмежного страждання за скоєний ним злочин, він відходить, проклятий людьми і Богом, у безвість, у “мертвий край на сході”. Його супроводжує лише віддана йому дружина Ада з дітьми. Містерія закінчується словами: “Ада: — Мир йому (тобто Авелю). Каїн: — А мені?”. В драмі діє ще один бунтівник — це грішний ангел Люцифер, що теж колись повстав проти тиранії неба, який веде з Каїном напрочуд глибоку філософську розмову про життя і смерть. Обидва вони прагнуть свободи, пізнання, ненавидять смерть і покору. Та коли Люцифер пропонує Каїну вклонитися йому як Богу, гордий син Адама відхилив саму можливість схиляння перед будь-ким.

Твір Байрона часто розглядали однолінійно як антирелігійний, поза його філософією, складною діалектикою — добра і зла, життя і смерті, бунту і покори, злочину і кари. Жоден із центральних персонажів драми не є кимось цілісним, в ньому живуть і борються протилежні почуття і думки. Не випадково Байрона за його часу вважали великим психологом. Він зумів відчути і показати у своїх найзначніших творах суперечливість людської душі, те, що пізніше стане однією з головних тем художньої літератури. І шлях від “Каїна” до трагічних героїв “Злочину і покарання” або “Братів Карамазових” зовсім не гіпотетичний, а цілком природний.

Починаючи з 1818 р., Байрон працює над своїм великим романом у віршах “Дон Жуан”. Він усвідомлює значення романної форми для свого часу і шукає сполучення поезії з її невичерпними можливостями і виробленого у прозі жанру. “Дон Жуан” розкриває нові можливості поєднання лірики й епосу, оновлення епічної форми, її осучаснення. Одночасно Байрон послідовно підсилює реалізм оповіді так, що після ще дуже близьких до естетики романтизму перших пісень “Дон Жуана” наступні набувають все більш реалістичного характеру. Час праці над романом у віршах — це і час створення Байроном великих сатиричних творів, віршів та поем, і дух сатири, іронії, ущипливого гумору і жартівливої насмішки віє зі сторінок “Дон

Жуана”. З першої пісні, де йдеться про романтичну юність Жуана, автор наче-бто полемізує із власними романтичними творами, малюючи походеньки героя в іронічному й веселому ключі, позбавленими будь-якої глибини чи таємничості, цілком банальними і приземленими, хоча певні повороти сюжету могли за іншого до них ставлення бути вирішені у стилі східних поем.

Заспівом, у стильовому відношенні, до “Дон Жуана” була завершена у тому ж початковому для роману 1818 р. поема “Беппо”. Октави комічної “венеціанської повісті” своєю легкістю, витонченістю, місткістю прокладали шлях глибоким і грайливим, серйозним і сповненим жартівливості, безмежно багатим і розмаїтим октавам “Дон Жуана”, таким прозорим, афористично мудрим і чітким, таким невтомним і крилатим, що вони не мають собі рівних в усій версифікаторськи блискучій поезії Байрона. І тематично “Беппо” з його дотепною оцінкою суспільної моралі, звичаїв, ставлення у вищому суспільстві до “священних” уз шлюбу передував “Дон Жуану”. Але все в першій поемі було надто легким, карнавальним, не лише тому, що події відбувалися під час венеціанського карнавалу, а й за загальним настроєм. А другий твір значно ширший за охопленням подій, за матеріалом, за ідейною значимістю. Попри всю свою іронічність, це — серйозне критичне і реалістичне дослідження важливих проблем історії і сучасності. Передусім сучасності, хоча події і відбуваються в останні десятиліття XVIII сторіччя.

Слідом за Вальтером Скоттом Байрон обирає героєм свого історичного (принаймні за основними подіями і відомими постатями історії) роману молоду людину, яка нічим особливим від інших дворянських легкодухих недоростків не відрізняється. Доля жбурляє його з однієї авантюри в іншу, але так, що він опиняється, як пасивний учасник, або, краще сказати, мимовільний свідок в епіцентрі важливих політичних, воєнних подій, або перебуває у вищих сферах таких іноземних країн, як Росія чи Англія. Як це було і з Чайльд Гарольдом, коли автор супроводжує свого героя, з яким цього разу не має нічого спільного, його нерівними життєвими шляхами. Він коментує його думки і вчинки і часто вдається до власних міркувань, спостережень, роздумів, поглиблюючи загальне ідейне звучання твору, який міг би лишитися надто поверховим, якби автор обмежився поглядом на світ свого не дуже мудрого героя. Герой не має по суті нічого спільного зі своїм тезкою, великим спокусителем жінок, крім іспанського походження, яке теж не треба приймати серйозно. Він молодий європеєць взагалі і його “іспанськість” — своєрідна форма очуження, яка дає йому можливість дивитися на все трохи з відстані, як чужинцю у тих країнах, куди він потрапляє після ранньої юності в Іспанії. Щодо жінок, то вже давно помічено, що не він їх причаровує, а вони його досить агресивно спокушають.



▲ “Юлія”.  
Ілюстрація  
до роману Байрона  
“Дон Жуан”

Пригоди Дон Жуана викладені в романі послідовно, і самі по собі складають цікавий авантюрний сюжет. Традиції романного жанру вимагали в цей час обов’язкової більш-менш захоплюючої стрункої фабули, публіка виявляла інтерес насамперед до пригодницьких творів і творів про подорожі. Байрон враховував інтереси своїх майбутніх читачів і додержувався, принаймні у зовнішній канві оповіді, принципів популярного роману. Як і в романах просвітницького реалізму, життєвий шлях героя простежується від самого зерна. — Навчання і виховання героя під керівництвом високоосвіченої матусі, великого “педагога” і дуже суворой моралістки. Та, незважаючи на всі зусилля побожної донни Інес, шістнадцятирічний Жуан вступає у любовний зв’язок з одруженою жінкою.

Щоб пригасити скандал, юнака посилають подорожувати. Потрапивши після аварії корабля на пустельний берег одного з грецьких островів, герой стає об’єктом ніжного піклування чарівної Гайде — дочки пірата. Молоді закохуються одне в одного, та батько перешкоджає невідповідному, на його погляд, шлюбу улюбленої дочки і продає Жуана в рабство. Одягненого в жіночі шати юнака купують для султанського гарему. Виникає досить двозначна ситуація, бо султан закохується в нову наложницю. Юнакові, після пікантних пригод з дамами гарему, вдається з їхньою допомогою втекти. Він опиняється біля Ізмаїла, який штурмують війська Суворова, стає героїчним учасником штурму на боці російської армії і генералісімус надсилає з ним реляцію про перемогу і взяття Ізмаїла до Катерини II у Петербург. Імператриця обирає гарненького юного іспанця своїм черговим фаворитом. Щоб позбутися небезпечного суперника, Жуана посилають з дипломатичною місією через Німеччину і Бельгію до Англії. В Англії він стає своєю людиною у лондонському і провінційному аристократичному суспільстві. Закручується чергова любовна інтрига молодого гульця з чужою дружиною. В середині розповіді про неї оповідь обривається. Про те, що мало далі відбуватися з героєм, Байрон писав своєму видавцеві Меррею: “Моя думка полягала в тому, щоб Дон Жуан відбув подорожі по Європі, витримав різні облоги, битви і пригоди, а потім закінчив, як і Анахарсіс Клоотц (німецький барон, учасник Французької революції — авт.), участю у Французькій революції”.

Автор “Дон Жуана” сам наголошував на тому, що головне для нього не пригоди героя, які є лише приводом для того, щоб показати “смішні сторони суспільства” різних країн. І це йому вдалося якнайкраще. Хоча через хворобу і смерть Байрону не вдалося закінчити роман, вже те, що було надруковано, викликало захоплені відгуки найвідоміших колег автора, на чії смаки

і знання предмета можна було покластися. Шеллі писав: “Поема здійснює мої давні мрії про такий твір, який був би цілком новим, тісно пов’язаним із своїм сторіччям і виблискував би красою”. Він побачив у “Дон Жуані” головне — його новаторський характер, гостроту критики сучасного суспільства, а не розповідь про історію, нарешті, його високі естетичні якості. Ніби продовжуючи оцінку Шеллі, Вальтер Скотт наголошував: “Байрон у своїй поемі не полишив недоторканим жодного явища людського життя... Він у ній такий розмаїтий, як сам Шекспір”. А патріарх європейського красного письменства Гете, який високо поцінував особистість і творчість Байрона, увічнивши його образ у другій частині “Фауста”, називав “Дон Жуана” “безмежно геніальним творінням, з ненавистю до людей, яка доходить до найсуворішої жорстокості, з любов’ю до людей, котра досягає глибини найніжнішої симпатії”. Безумовно, всі ці захоплені відгуки були викликані не авантюрною інтригою, не дотепно і відверто показаними численними любовними пригодами героя, хоча вони також становили під блискучим і витонченим пером автора великий інтерес, а панорамним зображенням життя Європи, у країнах якої несвобода, тиранія панують на всіх суспільних рівнях — від родини до парламенту чи двору. У висвітленні проблеми політики, філософії, мистецтва та науки, етики і моралі тощо велику роль відіграють численні авторські відступи — жагуче актуальні, дотепні, іронічні, часто сповнені сатиричної злості.

У поемі Байрон ніби робить попередні висновки зі своїх роздумів про долю людини і суспільства, у концентрованій формі висловлює вже не юнацькі, а зрілі, виважені думки про все, що його хвилює як мислителя і людину свого часу. Це думки поета, виражені у поетичній формі, але вони сформульовані з ясністю прихильника раціоналістів і скептиків, іронічних критиків феодалізму і монархії, церкви і суспільної моралі з XVIII століття. Він ніби продовжує у новому часі, у своїй власній манері сатиричну критику просвітників, знаходячи для себе нові цілі для висміювання і розвінчування, породжені, зокрема, буржуазною практикою власної доби.

Проблема рецепції творів Байрона в Україні досліджена досить повно. Ще у двадцятих роках Павло Филипович готувався написати велике дослідження про Байрона, зокрема про те, як його перекладали українською мовою, як його творчість відгукнулася в Україні. На жаль, він загинув, не встигнувши здійснити цей великий задум, написавши лише дві розвідки про “Каїна” Байрона (1925) і про легенду Івана Франка “Смерть Каїна” (1924), де йшлося і про твір англійця. Значно пізніше, у 70-х роках, цією темою зайнявся молодий дослідник Дмитро Кузик, чия праця “Байрон в українській дожовтневій літературі” (1977), яка поки що залишається рукописом дисертації, дає майже вичерпну характеристику і скрупульозний аналіз усіх перекладів творів Байрона, здійснених у XIX столітті.

В серії “Класики зарубіжної літератури” видавництва “Дніпро” вийшла книжка Соломії Павличко “Байрон” (1989). Цей нарис життя і творчості, написаний на сучасному рівні літературознавчої науки, дає, зокрема, у стислій формі глибоку характеристику інтересу найбільших художників України до автора “Каїна” і “Дон Жуана”. Цікаві міркування С. Павличко про знайомство Тараса Шевченка з поезією Байрона і можливими сильно трансформованими впливами цієї поезії на Кобзаря. Як писав у своїй статті про автора “Каїна” Павло Филипович. “... У деяких Шевченкових поемах, в яких Драгоманів побачив криваві ефекти і мелодраматичність (наприклад, “Відьма” і інші), безперечно можна помітити далекі відгомони Байронових східних поем; Шевченко також уживає ліро-епічної манери, прийомів емоціонального характеру — закликів, запитань, повторень і т. п.”

У другій половині ХХ ст. були здійснені численні переклади творів Байрона українською мовою. Серед них варто відзначити особливо плідну працю Миколи Кабалука, котрий переклав “Каїна”, “Шильйонського в’язня”, уривки з “Дон Жуана”; Дмитра Паламарчука, завдяки якому з’явився томик ліричних поезій, де представлені найвідоміші вірші Байрона, твори інтимного, медитативного, сатиричного характеру, політичні пісні та епіграми тощо. Нарешті, маємо повного “Дон Жуана” українською мовою, який звучить так вільно і невимушено, що не помітно зусиль перекладача і текст читається як оригінальна блискуча поезія. Письменник Сава Голованівський кілька років відшліфовав переклад цього шедеву англійського митця, в якому 1889 строф і кожна насичена змістом, перліться афоризмами і крилатими словами, захоплює багатством рим, їх точністю і повнозвучністю.

## 4.6. Персі Біші Шеллі

(1792 — 1822)

В тріумвіраті англійських романтиків молодшої генерації Персі Біші Шеллі посідає середнє місце. За віком він був молодший від Байрона на чотири роки і старшим за Кітса на три. З Байроном його зв’язували дружні стосунки. Певний час у вигнанні вони жили поруч, спілкувалися щодня, деякі ідеї молодшого мали певний вплив на старшого, хоча обидва не сприймали один одного некритично. Надто близьке знайомство втомлювало Байрона через піднесений ідеалізм, містичні поривання, високоморальні повчання Шеллі (про що він писав у своїх листах). А Шеллі разом із дружиною зовсім “по-сусідськи” негативно оцінював певні риси характеру Байрона, його поведінку тощо. Духовна, естетична близькість не виключала невдоволення обох людськими якостями один одного. Це зрозуміло. Надто різними були ці

великі індивідуальності, надто суверенними, щоб сприймати одна одну без застережень. Та у свідомості нащадків відмінності згладилися, а спільне виступило виразно і чітко. Схожість долі, бунтівничість, пристрасне заперечення всього, що сковує волю і свободу особистості, всіх видів тиранії, пригнічення, визиску людини і народів, прагнення присвятити себе визволенню людства, найглибший ліризм тощо — все це на рівні узагальнення зближує цих таких різних людей і поетів.



▲ Персі Біші Шеллі

Щодо Кітса, то, на відміну від Байрона, який не зрозумів масштаби його таланту, досить зневажливо відізнався про поезію цього юного плебея, Шеллі оцінював його творчість дуже високо. Прагнув тіснішого спілкування, яке не здійснилося саме через плебейську гордість молодшого. Інтерес Шеллі до Кітса був обумовлений і тим, що вони мали спільних друзів, ідейних наставників в особі Лі Гента та Вільяма Хезлітта й друкувалися на сторінках одного й того ж радикального журналу “Екземінер”. Як захоплювався Шеллі поезією Кітса, яким художником його вважав, свідчить його великий твір, і за обсягом, і за естетично-ідейною вартістю, написаний під враженням ранньої смерті геніального лірика — “Адо-наїс”. Є і вражаюче трагічне свідчення його ставлення до творчості Кітса. Коли після загибелі Шеллі під час шторму на морі було знайдено на березі його мертве тіло, в кишені одягу лежав томик віршів Кітса, подарований автором. За цією книжкою ідентифікували особу померлого.

Творчість Шеллі досить ґрунтовно вивчали не лише у нього на батьківщині, а й у Росії і особливо в Радянському Союзі. Радянські дослідники творчості англійського художника, автори передмов до різних видань його творів наголошували передусім на зрілій і беззастережній революційності поета, його глибокій соціально-політичній критиці існуючого в Англії устрою, законів буржуазного світу, його пророчих поглядів у майбутнє, проголошенні прийдешньої запеклої класової боротьби і створення нового світу на засадах соціальної справедливості, рівності та братерства. Його творчість розглядалася як ланка в ідейному розвитку між ідеями Французької революції і марксизму. При цьому завжди посилювалися висловлювання Маркса і Енгельса, які високо цінували Шеллі саме за його революційність і критику капіталізму. Художній бік творів поета при цьому залишався у тіні, ліричні звуки його поезій заглушали гучні удари революційних барабанів і цимбалів.

Було б несправедливо, навіть дивно заперечувати ідейну наснагу поезії Шеллі, його революційність і соціальний критицизм. Ідеалістично-утопічні уявлення Шеллі про шляхи і можливості перебудови світу на гуманних



і гармонійних засадах, про велетенську роль поетів-пророків і проводирів своїх народів він втілює у багатьох художніх творах і теоретико-публіцистичних статтях, зокрема своєрідному маніфесті революційно-романтичної свідомості “На захист поезії” (1821). Ніби підсумовуючи викладені раніше думки про поезію і літературу взагалі, про покликання поета, він писав:

“Поезія справді є щось божественне. Вона одночасно центр і коло пізнання; те, що обіймає всі науки і до чого всі науки відносяться. Вона одночасно коріння і цвіт всіх інших систем та ідей, з неї все випливає і все нею прикрашене... Що було б з добродієністю, з любов'ю, з патріотизмом, з дружбою; яким би був прегарний світ, що в ньому ми живемо; що було б з нашою розрадою по цей бік могили і нашими сподіваннями — по той, якби Поезія не підносила у височінь, щоб принести світло та вогонь з тих вічних областей, куди ніколи не наважиться злетіти розрахунок на своїх совиных крилах?.. Поезія — це запис найкращих, найщасливіших миттєвостей, котрі було дано пережити найщасливішим і найкращим розумам... Поезія у такий спосіб робить безсмертним усе, що є в світі кращого, найгарнішого... Поезія рятує від загибелі відблиски божественного в людині... Поезія знищує прокляття, яке прирікає нас підкорятися випадковості вражень, що нас оточують... вона створює для нас нове буття у нашому існуванні... Вона змушує нас відчувати те, що ми сприймаємо розумом, і малювати в уяві те, що ми знаємо; вона створює знову цей нескінченний світ, знищений в нашому розумі постійним повторенням вражень, які стираються... Найнадійнішим провісником, супутником і спостерігачем пробудження великого народу до праці, що змінить на ліпше погляди та інституції, є Поезія... Поети — жерці нежданого натхнення, це — люстри, які відбивають велетенські тіні, що їх майбутнє кидає у сьогодення; слова, котрі самі не розуміють свого значення; сурми, що звуть до бою і не відчують власного хисту надихати; сила, яка лишається нерухомою, але рухає інших. Поети — це невизнані законодавці світу”.

Звичайно, це не наукове, а суто поетичне визначення поезії, її божественного покликання і безмежної сили. Це, насправді, вірші у прозі про художню творчість і покликання митця. Їх можна перевести в інший регістр, викласти мовою літературознавства, естетики, філософії, навіть політики. І це робилося неодноразово. Але саме у первозданній формі думки Шеллі, викладені в етюді чи есе “На захист поезії”, мали значний вплив на багатьох митців різних країн напередодні буржуазної революції 1848, так званої “весни народів”. Ми знайдемо відгомін ідей і навіть образів Шеллі у творах німецьких, французьких, угорських, іспанських письменників. Не випадково молодий англієць твердив, що поет у своїх творах відлунює дух часу. Він зумів це зробити у своїй соціально-політичній поезії і захопити своїм прикладом письменників 30 — 40-х років.

Філософсько-естетичні погляди Шеллі склалися на основі теоретичних праць Вордсворта і Колріджа, а точніше, на основі англійської інтерпретації

ідей німецьких філософів, зокрема Канта, і письменників німецького романтизму. Його соціально-політичні переконання значною мірою формувалися завдяки знайомству з ідеями Великої французької революції, завдяки впливу творів і особистості Вільяма Годвіна, соціального мислителя і письменника, чийми учнями і послідовниками були англійські радикали. Вплив Годвіна на Шеллі підсилювався ще й завдяки шлюбу поета з дочкою мислителя — Мері, яка поділяла основні ідеї своїх батька і матері — поборниці жіночого рівноправ'я Мері Волстонкрафт. Багато чим у становленні свого ідейного світу Шеллі завдячував старшим колегам і друзям Лі Генту і Вільяму Хезлітту, їх друкованому органу “Екземінер”, який був для нього джерелом інформації і де він міг публікувати свої твори. Та й громадянська активність поета, який їздив по Англії та Ірландії, на власні очі бачив важке становище простих людей, робітників, ремісників, селян, виступав як агітатор перед ірландськими патріотами, підбурюючи їх проти британського поневолення, — все це також сприяло зміцненню волелюбних, антибуржуазних, антимонархічних, богоборчих тенденцій у творчості поета.

У світогляді Шеллі було багато суперечливого, еkleктичного. Дивного в цьому немає нічого. І в своїй філософії, і в своїх політичних ідеях він був не вченим і не політиком. Більшість того, що він сповідував, було запозичене ним в інших мислителів, до того ж, так би мовити, з других рук, бо, скажімо, Аристотеля, Платона або Канта він у першоджерелах не вивчав. Власними були та пристрасть і художня міць, з якими Шеллі обстоював радикальні ідеї.

Якими б не були витoki уявлень поета — про історію людства, його сучасне становище і його майбутнє, про людину, її можливості, її одвічну неспотворену позитивну сутність, про завдання і роль митців, передусім поетів, у перетворенні людського і державного життя на засадах правди, краси, гармонії, щастя, про багатство і бідність, про віру, релігію, церкву тощо, — всі ці уявлення досить послідовно втілювалися у творах поета і його людській поведінці. Його переконання зазнавали певних змін, лишаючись, однак, у своїй основі піднесено романтичними, ідеалістичними й утопічними, що не позбавляло їх принадності для поколінь революційно і волелюбно настроєних молодих людей. Особистість поета називали магнетичною, підкреслюючи його могутній вплив на оточення.

У характері Шеллі було багато привабливих рис, та однією з найпривабливіших була його послідовність в обстоюванні власних принципів. Це переконливо демонструє короткий і бурхливий життєвий шлях поета. Він народився в багатій аристократичній родині з давніми консервативними традиціями. Дитинство провів у маєтку батька Філд-Плейс у графстві Сассекс серед прегарної природи східної Англії. Вже в ранньому дитинстві виявив художню обдарованість, чудово оповідав вигадані цікаві історії

і навіть складав перші віршики. Як і личить нащадку аристократичного роду, майбутньому баронету, Персі потрапляє до найпривілейованішого Ітонського коледжу — навчального закладу, в якому до наших днів готують державну еліту країни. Звиклий до простору і волі батьківського маєтку фантазер і мрійник, жвавий, запальний, ширий і гордий, він опинився у школі-казармі з паличною дисципліною, під началом суворих і жорстоких вчителів, серед озлоблених муштрою і побиттям учнів. Мабуть, саме тут народився в ньому гнівний протест проти всілякої тиранії й несправедливості, жага свободи й незалежності не лише для себе, а й для всіх.

Він обстоював свої права як особистості з такою пристрасстю та люттям, що його прозвали у коледжі “шаленим Шеллі”. Його по-дитячому жорстоко цькували співучні, доводячи до приступів безсилою й нерозсудливою гніву. Однак у коледжі були і гуманні освічені вчителі. Один з них, доктор Лінд, людина, що таємно сповідувала найрадикальніші переконання, була прихильником французьких просвітителів і революціонерів, прилучив свого зовсім юного учня до дорогих для себе ідей. Ці ідеї знайшли в душі Персі родючий ґрунт і почали бурхливо розвиватися в його ранній творчості. Ще зовсім хлопчиськом він вже багато пише, і не лише поезії, а й романи. Через рік після вступу в Оксфордський університет дев’ятнадцятилітній Шеллі був уже автором двох романів і збірки віршів. Взагалі він і пізніше писав дуже легко і швидко, працював у різних жанрах: поеми, оди, ліричні поезії, гімни, станси, пісні, послання — це в поезії; публіцистичні статті, есе, етюди — у прозі; драматургічні твори. Його працьовитість і плідність дивовижні, особливо, якщо взяти до уваги досить рухливе життя, насичене найрізноманітнішими подіями, зустрічами, переживаннями, часто вельми похмурими і сумними, яке вів поет до самої своєї загибелі.

Перебування в Оксфорді було нетривалим. У стінах цього консервативного навчального закладу Шеллі знайшов серед студентів і викладачів людей радикальних переконань. Разом зі своїм колегою Хоггом він бере участь у кампанії за звільнення із в’язниці ірландського патріота Фінерта, закликає відновити діяльність радикальної партії, видає збірку політичних віршів “Записки царевбивці” (1810), авторство якої приписує пралі Маргарет Нікольсон, яка вчинила замах на короля Георга III. Ще дуже далекі від досконалості вірші за думками, в них викладеними, гостро протистояли офіційній мілітаристській доктрині англійської монархії. Ще більш обурливою для університетського керівництва була анонімна брошура “Сповідь атеїзму”, яку зухвалий молодик надіслав членам вченої ради свого поштового навчального закладу. Авторство було легко розкрито, і Шеллі за вільнодумство й образу релігії виключили з університету. Та цим його прикроці не

закінчилися. Батько юнака побачив, що його сподівання на сина, як продовжувача традицій родини, майбутнього серйозного політика, опору трону марні. Шеллі не лише не злякався ректорського покарання, а й укріпився у своїх крамольних ідеях і навіть намагався переконати в них батька. Той заборонив синові з’являтися в рідному домі і обмежив свою матеріальну допомогу дуже скромною сумою. Та й ту невдовзі було припинено. Повний розрив із сім’єю, позбавлення права на величезний родинний спадок були викликані конче нерозважливим кроком палкого юнака. Він одружився з шістнадцятилітньою дочкою корчмаря Гарріет Вестбрук, прагнучи врятувати її від тиранії батька і мрійучи виховати з неї ідеальну дружину, друга і соратника. Дуже швидко Шеллі зрозумів, що вельми помилився. Його родинне життя склалося нещасливо. Зустрівши на своєму шляху іншу жінку, в якій він дійсно знайшов свій ідеал, Мері Волстонкрафт Годвін, дочку філософа, в яку він палко закохався, Шеллі поєднує свою долю з нею. Так званий громадянський шлюб, в якому він жив з Мері, бо не міг розлучитися з першою дружиною, викликав загальне обурення світського суспільства. Шеллі переслідують не лише наклепами і плітками, суд позбавляє його батьківських прав на двох дітей від Гарріет. Це державно-правове насильство поет сприймає з великим болем і гнівом.

Певний час після першого одруження Шеллі жив в Единбурзі, в Шотландії. Відвідав промисловий район Кесвік, де бачив масові виступи робітників-луддитів під гаслом: “Праці і хліба; якщо немає праці, під три чорти машини і короля!”. З Кесвіку він писав в одному з листів: “Я все більше ненавиджу існуючий устрій в усіх його проявах. Я задихаюся від обурення, коли думаю про срібло, про розкіш, про бали, про титули і про королів. Я бачив картини злиднів, робітники вмирають з голоду”.

Під впливом побаченого і глибоко осмисленого, завдяки читанню творів Годвіна та листуванню з ним Шеллі швидко дозріває як соціальний мислитель. Це відбилося в поемі “Мату і сун” (1811), де йдеться про жінку, сина якої забрали в солдати й послали на війну. Скалічений, він повертається додому, а матір, виснажену важкою працею на фабриці, виганяють на вулицю, бо вона вже не може “збагачувати хазяїна”. Не обмежуючись літературною діяльністю на захист гнаних, проти багатіїв і державного утиску, Шеллі їде у 1812 р. в Дублін, щоб взяти участь у національно-визвольному русі ірландців проти англійського імперського панування на “зеленому острові”. Шеллі виступає на зібранні патріотів Ірландії з палкою промовою, в якій звучать такі слова “Ми закликаємо вас об’єднатися з вашими англійськими братами в боротьбі проти варварського феодального уряду, проти кривавої сваволі лордів і багатіїв. Боріться за демократію і республіку!”. Він пише політичні

памфлети в тому ж дусі, причому головним ворогом ірландського народу вважає владу багатства. Зрозуміло, що діяльність Шеллі викликала обурення властей. Справедливо побоюючись арешту, він тікає з Ірландії, але продовжує агітаційну діяльність в Уелсі й Лондоні. Лише в роки контрреволюційного терору (1814 — 1815) припиняє свої політичні виступи перед народом.

У 1813 р. вийшла друком його *поема “Королева Маб”*, котра, попри всю свою недосконалість, мала великий вплив на політичних поетів наступних десятиліть. Недосконалість “Королеви Маб” полягала не лише в тому, що у ній немає чіткої структури, вона безсюжетна, а образи персонажів розпливчасті і невиразні. Це поетизована публіцистика, щоправда, не позбавлена численних яскравих метафор і символів, пройнята високим романтичним пафосом, пристрасним, емоційно сильним запереченням зла, несправедливості, утиску. Зміст поеми такий: королева фей забирає у свій замок, що знаходиться далеко над землею, Дух дівчини Іанти під час її сну. З позаземної височини обидві дивляться на маленьку планету, що майже губиться у круговерті всесвіту, і Королева розповідає Духу про історію людства, його сучасний стан і розкриває світлу візію майбутнього. Королева гнівно говорить про тиранів-королів і пасивність людей-рабів, котрі не наважуються піднятися проти своїх поневолювачів.

У такому ж повчальному дусі розмова продовжується й далі. Вони розмірковують про війни і їх причини, про людський егоїзм, що породжує гроші, торгівлю, експлуатацію і все зло сучасного світу, про релігії, які позбавляють людину волі. Нарешті Королева малює прегарну картину майбутнього, коли, підкоривши собі природу й усі сили землі, людство перетворить свою планету на райський сад.

В наші дні і критичні тиради Шеллі, і його утопічні візії майбутнього вражають спрощеністю і банальністю, як наївними здаються і сподівання, що людство схаменеться й зуміє подолати свої хиби і вади, оновиться духовно для безгрішного і радісного існування. Та не так було в той час, коли поет створював свій революційно-просвітницький за ідеями і романтичний за формою твір. Радикальна критика сприйняла його із захопленням, та й значно пізніше “Королева Маб” була своєрідною енциклопедією політичних і соціально-критичних думок для багатьох суспільно заангажованих романтиків різних країн, її образи, поетичні формули тиражувалися багато десятиліть.

Однак сам Шеллі швидко зрозумів, що його повчальний пафос не досягає мети — стати поетом-пророком; пробудити душі співвітчизників і сучасників, які заплуталися у пасивності і духовній темряві, йому не вдалося. Все подальше творче життя автор “Королеви Маб” шукатиме такі художні форми висловлення своїх ідей, які б могли дійти до найширшого читацького

загалу. На шляху цих пошуків у нього були здобутки, про що свідчить, наприклад, популярність *поезії “Мужам Англії”*, яка стала у 30 — 40-х роках масовою чартистською піснею.

Нашо, люди, лан орать  
Для панів, що вас гнітять?  
Нашо, люди, пишні шати  
Для тиранів гордих ткати!...

Посіви ваші інші жнуть,  
Багатства інші дістають,  
Не вам шовки, що ви наткали,  
Не вам клинки, що ви скували.

Оріть, та інші хай не жнуть,  
Робіть, та інші хай не ждуть!  
Тчіть, але інших не вдягайте  
І зброю при собі тримайте!...

Оріть же глибше, орачі,  
З нитками кваптеся, ткачі,  
Щоб вийшло всім на покривала,  
Щоб Англія вам гробом стала

Переклад В. Мисика

“Мужам Англії” було написано в 1819 р., через 25 років ця поезія відгукнулася в уславлених “Ткачах” Генріха Гейне, які здаються своєрідним переспівом твору Шеллі.

Критична сила “Королеви Маб” і багатьох творів з подібною до цієї поеми спрямованістю набагато переважає і її позитивну програму, і те, як поет уявляє собі шлях до здійснення цієї програми. Це взагалі характерно для всіх соціальних утопій XIX ст. Однак, на відміну від ряду інших утопістів, Шеллі не поділяв думки про необхідність революційного насильства. “Майбутня історія уявляється як грандіозне перевиховання людини шляхом морального і розумового переконання... Тирані і попи настільки розбестили народи, що насильницька влада, котра виникає з перемоги пригноблених над гнобителями, в моральному відношенні така ж брудна, як і старе насильство тиранів” (Д. Мірський).

Більшість радянських дослідників підкреслювала, що, на відміну від таких англійських романтиків, як Вордсворд і Колрідж, їх молодший колега приймав Французьку революцію без застережень, цілком. Та це не відповідає реальності. Те, що Шеллі постійно й послідовно шукав розв’язання



проблеми будівництва нового кращого світу без застосування методів кривавого революційного терору, свідчить, що він слідом за своїм наставником Годвіном дуже ґрунтовно вивчав досвід 1789 — 1793 рр. у Франції, зокрема якобінської диктатури, і того, що прийшло після поразки революції у вигляді панування Наполеона Бонапарта, якого Шеллі сприймав лише негативно. І це вивчення свіжого досвіду історії відштовхувало поета від збройної революційної боротьби з її численними жертвами. Поет розумів причини, які спонукали народ на криваве насильство, але вважав, що його треба уникнути.

В “Королеві Маб”, яка багато в чому окреслила коло ідей Шеллі, що проходять крізь весь його поетичний доробок, розгорнуті в поетичній формі і положення фатальної для перебування поета в Оксфорді брошури “Необхідність атеїзму”. Однак, які б богоборчі думки не висловлював автор поеми в ній і в інших творах, послідовним атеїстом назвати його важко. “Атеїзм Шеллі дуже далекий від того, — пише той же Мірський, — що називаємо атеїзмом ми: це був “атеїзм” ідеалістичний і містичний. Заперечуючи християнського Бога і кожного схожого на нього “царя” і “батька небесного”, Шеллі обожнював природу, населяв її цілим сонмом духовних істот і стихійних духів”. Автор “Королеви Маб” або таких пізніших творів, як “Ода до західного вітру”, “Хмара” і багато інших, може бути визначений як пантеїст. В його явищах і картинах природи розлите божественне начало, вони наділені людськими якостями, почуттями, пристрастями так, що можна твердити про язичницький характер шеллівського пантеїзму, про примхливу романтичну непослідовність його запозичених у просвітителів атеїстичних поглядів. Значно послідовніший поет у критиці служителів церкви, що по-справжньому споріднює його з Вольтером або Дідро.

Певні стабільні риси поезики Шеллі також яскраво втілилися у його першій великій поемі. Вони зазнають пізніше певної трансформації; образна мова художника стане прозорішою; він намагатиметься спрямувати нестримний потік своєї фантазії, своїх нескінченних метафор, порівнянь, епітетів, часто суперечливих і дуже індивідуальних, в якесь сюжетне річище, в якісь логічні рамки. Однак своєрідність його поетичної мови сильніша за будь-які авторські настанови, в ній виявляється абсолютно оригінальна вдача поета, увесь комплекс його романтичного світобачення і світовідчуття. Він схильний до алегорій космічного характеру, до великих узагальнень, до титанічних постатей, як у Мільтона або Блейка. Його приваблюють суперечливі трагічні фігури, й одночасно він прагне ясної, прозорої гармонії, нічим незатьмареної одвічної краси. Важливо, що його образність загалом позбавлена предметної точності, пластичної виписаності, такої характерної для Вордсворта або ще більше Кітса. Влучно відзначає С. Павличко: “У каскадах символів, алегорій, ускладнених філософських метафор поет шукає не

точності змалювання, а чіткого діалектичного, історичного розуміння суспільної дійсності. Реальне життя відображене не прямо, в очевидних, легко впізнаваних картинах та формах, — воно ніби цілком перебудоване уявою митця”.

Не завжди читач може зрозуміти глибоко індивідуальну метафоричність образного мислення поета, примхливість і складність його порівнянь. Весь час накочуються все нові й нові образи і картини, змиваючи, мов хвилі на піску, сліди попередніх. Ритм заколисує, і треба неабияких зусиль уваги, самодисципліни, щоб не втратити нитку авторської думки, щоб створити у власній уяві зоровий, звуковий, чуттєвий образ, адекватний чи хоча б приблизно адекватний тому, що хотів сказати, відтворити поет. Така складність, ідейна і формальна, обумовила те, що Шеллі не був за життя і не став після смерті тим, кого називають популярним поетом. Він лишився, як це не парадоксально звучить щодо такого демократа і гуманіста, поетом елітарним, звичайно, мається на увазі інтелектуальна еліта. Лише деякі твори майстра набули широкого розголосу, зокрема певні політичні, інтимні поезії, вірші про природу і рядки сповідного характеру.

Шеллі тяжів до великих форм, передусім йому імпонувала поема, в цьому він не був оригінальним. І Вордсворт, і Колрідж, і Байрон і багато інших митців часто зверталися до цієї поетичної форми. Вона була популярною і в романтиків, і в їхніх попередників-класицистів. Серед поем Шеллі особливо значними є “Повстання Ісламу” (інша назва “Лаон і Цитна”, 1818) і один з останніх великих за обсягом творів поета “Адоніс” (1821).

Між виходом у світ “Королеви Маб” (1813) і завершенням “Повстання Ісламу” минуло п’ять років, насичених у житті Шеллі безліччю вельми важливих, часто сумних, а часто щасливих і напрочуд значущих подій. Саме в цей час він зблизився з Годвіном і його родиною, закохався в шістнадцятилітню Мері Годвін і втік разом з нею на континент, де вони влітку 1814 р. здійснили подорож по Швейцарії. Про цю подорож захоплено, наївно, жартівливо вони розповіли у спільному щоденнику, який є ще одним свідченням їхньої духовної близькості, характерного для обох романтичного культу природи і життєвої непристосованості. Після повернення в Англію Шеллі і його нешлюбна дружина жили в Лондоні у важкій матеріальній скруті. Не лише родичі і знайомі поета, а й колишній вільнодумець Годвін різко засудили цей незаконний зв’язок. Поету весь час доводилося уникати кредиторів, ховатися від них. Він бачився з Мері лише потай. Наклала на себе руки старша сестра Мері. Немовлям померла дитина молодого подружжя. У річці в Гайд-парку утопилася перша дружина Шеллі Гарріет. Канцелярський суд позбавив поета як аморальну і невіруючу людину права виховувати двох дітей від першого шлюбу.



▲ Мері Шеллі

Для вразливої й тонкої натури Шеллі нестерпно важким був той моральний клімат, який виник навколо нього і його сім'ї, суспільний остракізм, якому піддавали його і Мері. Те, що вони своїм шлюбом сміливо втілювали в життя проголошені радикальними мислителями, зокрема подружжям Годвінів, принципи незалежності особистості від суспільних пересудів і забобонів, право жінки на власну волю і долю викликало загальне обурення, як у цей же приблизно час — розрив Байрона з дружиною. Однак попри всі складності та нещастя, всупереч брудним наклепам і огидним пліткам поет продовжував активну творчу діяльність. Поезія була головним у його житті, їй він віддавав усі свої розумові і душевні сили. Писала і юна Мері Годвін. Дев'ятнадцятилітня ніжна і вразлива жінка виявила залізну волю. Навіть у дні після смерті її першої дитини вона знаходила розраду у читанні складних наукових праць. У найнесприятливіших умовах вона створює свою фантастичну повість, один із найвідоміших прозових творів не лише англійського, а й світового романтизму “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” (1817). Цей твір став об'єктом численних наслідувань, започаткував надто важливі для літератури доби наукового і технічного прогресу теми — відповідальності вченого за наслідки його наукової діяльності, можливостей і меж технічного поступу і його суперечливої ролі у розвитку людства. В нашому столітті твору Мері Шеллі, колізіям і образам, нею створеним, вдалося відіграти значнішу роль (і це ще один парадокс літературної історії), ніж більшості творів її великого чоловіка.

Те, що Шеллі присвятив свою поему “Повстання Ісламу” дружині, було абсолютно природним. Образ головної героїні Цитни увібрав в себе риси Мері і її матері, до пам'яті якої подружжя Шеллі ставилося з найглибшим пієтетом. Не випадково Цитна не лише подруга, кохана головного героя, а й його сестра, його духовний двійник. Цитна поділяє, як і Мері, всі переконання, мрії, сподівання Персі-Лаона, діє разом з ним, йде з ним на боротьбу і смерть. Як і дружина Годвіна Мері Волстонкрафт, вона справжній боєць, трибун, що може захопити своїми промовама масу, повести її за собою.

Шеллі писав у передмові до “Повстання Ісламу”, що його твір віддзеркалює проблеми Французької революції. Він наголошував, що “почуття, пов'язані з цією подією, торкнулися кожного серця”. Автор висловлював віру в те, що “людство починає пробуджуватися зі свого заціпеніння. Я почуваю, здається мені, повільну, поступову, мовчазну зміну. З цією переконаністю

я і написав цю поему”. Він вбачав у своєму “Повстанні Ісламу” поему “про таку революцію, яка цілком може відбутися у кожній європейській країні”. Бажаючи уникнути дидактичності, яка була властива “Королеві Маб” і деяким іншим раннім творам, Шеллі підсилює сюжетність, оповідний момент поеми про боротьбу народу на чолі з Лаоном, поборником свободи, рівності і братерства, проти тиранів.

Спочатку Лаон — просвітник і вихователь народу — своїми промовама викликає в людях всепереможне прагнення свободи і вони підіймаються на боротьбу проти деспота та його поплічника іберійського жерця. Повстання таке могутнє, як бурхливі стихії. Але потім тирану вдається приборкати повсталих. Лаон і Цитна опиняються в ув'язненні. Цитна навіть у жахливій підземній печері мріє про подальшу боротьбу за щастя інших людей. За ці ж ідеали прагне скласти голову і нескорений Лаон. Обоє гинуть, але навіть смерть їх не марна, бо народ продовжить боротьбу за свободу і справедливість.

Вже у першому розділі поеми символічно передана сутність її центрального конфлікту — зображена у вступній сцені боротьба Орла і Змії, Ормузда і Аримана. Це одвічна боротьба Добра і Зла, яка характеризує всю історію людства: в ній бувають періоди перемоги злих або добрих сил. Хоча Шеллі зміщує події свого твору на Схід в умовний Константинополь і в досить умовний час, на увазі він має пореволюційну Європу, яка переживала спад і в політичній, і в ідеологічній царині, зневіру в ідеалах Просвітництва та революції, загальний песимізм. Шеллі був одним із небагатьох представників художньої інтелігенції, хто не втрачав оптимізму і віри в перемогу позитивних цінностей в людині і в суспільстві, у перемогу розуму і добра. Ця віра живилася не стільки реальними фактами, скільки ідеальними уявленнями і настановами, якоюсь мірою власним невеликим досвідом участі у політичній боротьбі. Щодо самої боротьби, то Шеллі уявляє її і в цій поемі безкровною перемогою високої моралі мас над купкою поневолювачів. Схожі ідеї були досить поширені й пізніше. Варто згадати перші спроби безкровним шляхом, масовими мирними виступами досягти своєї мети, які характерні для початкової стадії революції 1848 р. в Європі.

“Повстання Ісламу” — наскрізь романтична поема, в якій панує алегорія, символіка, фантастичні образи і ситуації, докорінна трансформація реальних подій і постатей, що набувають характеру інакомовлення, натяку, більш чи менш прозорої паралелі. Піднесений тон порівнянь із силами природи, космічними явищами, ідеалізація в зображенні головних героїв, схильність до абстрактних узагальнень на різних рівнях поеми — постаті персонажів, їх думки, дії, образ маси, народу тощо — все це, характерне для поезики Шеллі повністю, якнайбільше притаманне і “Повстанню Ісламу”.

Найвдалішим серед значних творів поета одностайно вважають драму *“Визволений Прометей”* (1819). Вона була написана в другий — найбільш зрілий — період творчості Шеллі, який датують 1818 — 1822 рр., тобто часом, коли він покинув Англію і жив в Італії. Це період тісного спілкування з Байроном, їхніх постійних дискусій з найрізноманітніших питань. Мабуть, не раз у цих розмовах згадувалося й ім'я титана Прометея. Він був популярною фігурою в літературі цієї доби. Широко відомим був монолог Прометея Гете з незавершеної драми, йому присвяченої (1773), один із найбунтівніших творів не лише Гете, а й усього німецького преромантизму. Герой цей присутній і в інших німецьких письменників (Гердер, А. Шлегель). До його постаті звертався Вольтер. Для всіх головним літературним джерелом була драматургія Есхіла, та частина його трилогії про мужнього титана, благодійника людства, яка дійшла до нас, — *“Прикутий Прометей”*, і фрагменти з інших частин. Байрон створив поезію *“Прометей”* у тяжкому для себе 1816 р., і це позначилося на загалом трагічному настрої твору, в якому йдеться про страждання Прометея, його фактичну поразку в боротьбі з небесним тираном, і моральну перемогу Прометея-стойка, що є прикладом наступним людським генераціям: *“У тому твій небесний гріх, // Що людям зменшив ти страждання, // Що світлом розуму й пізнання // На боротьбу озброїв їх.”* (Переклад Д. Паламарчука).

У передмові до драми *“Визволений Прометей”* (точніше *“Прометей розкутий”*) Шеллі писав: *“Правду кажучи, я відчував відразу до такої слабкої розв'язки, як примирення Поборника людства з його Утискувачем. Моральний інтерес вигадки, що так могутньо підтримується стражданням і непохитністю Прометея, зникнув би, якби ми могли собі уявити, що він зрікся своєї гордої мови і похлихо схилив коліна перед тріумфуючим й підступним супротивником”*. Порівнюючи Прометея з такою ж масштабною міфологічною постаттю богоборця, як Сатана, що теж повстав проти небесного владики, автор драми підкреслює величезні переваги першого: *“Прометей є типом найвищої моральної та інтелектуальної досконалості, який підкоряється найчистішим безкорисливим спонукам, котрі ведуть до найліпших, найшляхетніших цілей”*.

Драма починається зображенням страшних нескінченних мук прикутого над прірвою у горах Кавказу Прометея, який, однак, не підкоряється *“ганебній владі”* *“могутнього, але не всевладного бога”* Зевса. Зевс боїться нескореного титана, бо той знає таємницю — коли скінчиться влада мстивого небожителя. Хитрістю і жорстокістю він намагається вирвати з грудей Прометея цю таємницю, посилаючи до нього співчутливого Гермеса і жахливих фурій. Всупереч усьому титан не скоряється. На відміну від інших літературних втілень цієї міфологічної постаті він не самотній, у нього є друзі Пантея і Йона,

йому співчують численні духи, його надихає Земля. Хор висловлює переконаність у перемозі Миру, Справедливості, Прав, Мудрості та Терпіння.

У наступних діях драми з'являється кохана Прометея Азія, чарівна дочка Океана, яка не втрачає віри і надії на звільнення свого обранця. Розмови сестер Азії і Пантеї, хори духів сповнені ліризму, напрочуд багаті на гарні, гармонійні образи. У другій дії з'являється породжена фантазією Шеллі постать Демогоргона. Це син Зевса від Фетіди, одне з імен якого Вічність. Він має скинути свого батька з небесного трону. Це — символ змін, які приносить час. Хоча в цьому образі є й інші символи. Можливо, він є втіленням *“ідеї про те, що доба вищих і досконаліших відносин у суспільстві зароджується і утверджується в надрах старого світу”* (Б. Колесников), або уособленням неминучої перемоги сил добра над силами брутального примусу, жорстокої тиранії тощо. На початку третьої дії Демогоргон скидає Зевса з небесного трону і забирає його з собою у вічну пітьму із знаменними словами: *“Нема повернення для тиранії неба, // І вже нема наступника тобі”*. Геракл приходить разом з Азією й іншими звільнити Прометея. Все, що відбувається далі, є апофеозом нового прегарного життя, перетворення світу на засадах Любові, Терпіння, Мудрості, Мужності й Честі.

Мері Шеллі, яка сама створила цілком оригінальну версію прометеївської теми у своєму *“Франкенштейні”*, вважала, що *“Прометей”* — душа поезії Шеллі. І це дійсно так. Всі основні ідеї поета, всі його уявлення про історичний процес і його рух до досконалого суспільства, про ідеал людини і людського існування, головний конфлікт, який виступає в багатьох його творах, — між тиранією і свободою, провідні прийоми поезики — алегоризм, символіка, багатозначна і складна, високий пафос і патетика, величезна концентрація найрозмаїтіших образів і картин — все це знаходимо у *“Визволеному Прометей”* у найповнішому й найдосконалішому втіленні.

В драмі Шеллі ще раз показав і свою версифікаторську віртуозність. Він постійно експериментує з ритмом і римуванням, урізноманітнюючи їх, уникаючи монотонності вірша, передаючи характер, емоційний настрій дійових осіб. Дослідники нарахували у *“Визволеному Прометей”*, крім білого вірша, ще тридцять шість форм віршування. Зміни ритму від урочистого до стрімкого, бурхливого, або заколисуючого, ніжного надають твору музичної виразності, симфонічного звучання.

Шеллі назвав свій твір драмою. В ньому є розподіл на окремі дії і сцени, які відбуваються в різних місцях, виділено монологи, діалоги, репліки персонажів. Але цей ліро-епічний, лірико-філософський твір не був пристосований для сцени. Не випадково його часто називають поемою, ніби забуваючи про авторське визначення його жанру.



Це визначення не випадкове, не довільне. В італійський період життя Шеллі все більше схиляється до думки, що драматургія — надто важливий і впливовий жанр і шукає себе в написанні не лише лірико-символічних творів, а й п'єс, які відповідали б вимогам сцени. Такою стала трагедія “Ченчі” (1819). Смерть обірвала працю над ще одним сценічним твором “Карлом I” — історичною п'єсою в шекспірівському дусі, яка обіцяла стати дуже цікавим явищем романтичного театру. Те, що поет встиг написати, свідчить, що він стрімко опановував закони драматургії, оволодівав майстерністю створення яскравих характерів, постатей психологічно складних, неоднозначних, як-от постать англійського короля Карла I.

Трагедія “Ченчі” написана на основі італійських хронік. Мабуть, її сюжет обговорювався в колах іноземних літераторів, які жили в 10-х роках в Італії. Не випадково до цієї ж хроніки через двадцять років після Шеллі звернувся Стендаль, який в Італії познайомився з Байроном і його оточенням. У своїй п'єсі у віршах Шеллі дотримується в цілому викладеного у хроніці. Йому навіть не було потреби вдаватися до романтичного перебільшення відрозлих рис розпусника і вбивці, розбещеного егоїста й сімейного тирана багатого аристократа Ченчі, бо історія свідчить про поширеність подібного людського характеру в добу Відродження. Але всю історію огидного насильства Ченчі над власною дочкою Беатріче і її помсти — знищення за допомогою найманих убивць мерзотника батька, за що папський суд засуджує її і її спільницю-мачуху Лукрецію до страти, драматург підпорядковує завданню викриття тиранії, жорстокості, підступності можновладців і корисливості, несправедливості, гріховності церковників. Ченчі не зазнає ніякого покарання з боку влади, хоча всі знають про його жакливі злочини, тому що він купує прощення від самого папи, віддаючи церкві частину своїх маєтностей. Коли ж людська кара дістає його, папа не знаходить підстав помилувати месницю Беатріче, хоча наруга над нею буквально волає до неба. Попри всю тенденційність п'єси вона не порушує історичної правди, а лише дещо її модернізує. Загалом “Ченчі” — яскрава романтична річ, яка передувала такій популярній трохи пізніше драматургії Віктора Гюго.

Все своє творче життя Шеллі писав лірику. Відомо ж бо, що і всі його поеми, і навіть така драма, як “Визволений Прометей”, — твори, в яких всепереможно звучить ліричний голос поета. Лірика його тематично розмаїта — це і політичні, громадянські поезії, звернення до великих попередників, сучасників і друзів, вірші про природу і кохання тощо. Характерно для Шеллі те, що багато ліричних творів є своєрідними “Гімнами Духовній Красі”, як він назвав один з віршів програмного звучання (1817 р.):

Осінній полудень розлив у небі  
Таку погоду тишу, чистоту,  
Гармонію глибоку й пишноту,  
Яких не являть полудні й липневі,  
Мов стало до снаги таке цьому лиш дневі!  
Як ти узав мене в полон,  
Природний мов бере закон,  
Дай величавий плин, мету святу  
Життю, залюбленому в чари  
Твої, о Генію безхмарий,  
Щоб прагнув я твоїх священних див,  
Боявся — лиш себе, а людство все любив.

Переклад О. Мокровольського

Широкий резонанс мали такі його політичні вірші, як “Мужам Англії”, “Ода захисникам свободи”, “Пісня ірландців”, “Лорду-канцлеру”, “Рядки, написані в час правління Кестлрі”, “До британців”, сатиричний “Новий Національний Гімн”, “Англія в 1819 році”. На відміну від його поем і драм вони є безпосереднім відгуком на події в рідній країні, де все названо своїм ім'ям, немає зашифрованих образів, думка конкретна та ясна, хоча їх загальний зміст знаходиться у річищі тих самих ідей, які звучать і у великих за обсягом творах.

Культ природи з великою силою втілений у таких поезіях Шеллі, як “Монблан”, “Ода західному вітрові”, “Жайворонкові”, “Гімн Пана”, “Вечір”, “Цукка” і багатьох інших. Мало сказати, що природа у Шеллі персоніфікована, наділена людськими почуттями і пристрастями, вона ніби продовження душі і розуму самого поета, рядки про явища і картини природи легко переливаються у рядки і строфи про переживання автора, як наприклад, у “Стансах, написаних в зажурі біля Неаполя” або “Запрошенні”. Вірші про природу часто змальовують і кохання до жінки.

Любовна лірика Шеллі багата відтінками почуття, в ній є жагуча пристрасть, еротична наснага, але головне — ніжність, прагнення духовної близькості з коханою, бажання розділити з нею всі свої думки і почуття, зокрема захоплення красою природи. Такі вірші, як “Індійська мелодія”, “Філософія кохання” й інші, присвячені Мері Шеллі, а також цикл поезій, на які поета надихнула Джейн Вільямс, дружина друга Шеллі капітана Вільямса, з яким він разом загинув, належать до краших здобутків ліричної поезії, відзначаються емоційною витонченістю, щирістю і простотою.

Значне місце займає у творчому доробку поета і чимала група творів, у яких він із запалом відгукується на події визвольної боротьби в Греції й Італії. Найзначніший з них — поетична драма “Еллада” (1822), написана як відгук

на боротьбу греків проти турецького поневолення, в якій Шеллі палко вітав “повстання Еллади з мертвих”.

Чудові ліричні вірші Шеллі створив і на тему мистецтва та долі поета, часто трагічної. Зразком таких поезій може бути “Жайворонок”, котрий якнайповніше передає загальний, напрочуд оптимістичний настрій творчості його автора:

*Радосте у просторі!  
Де твоє джерело?  
Хвилі, долини, гори?  
Неба круте чоло?  
Подруга пожаданна?  
Нехить пізнати зло?..  
Радості дай же, шквалу  
Трохи свого вділи,  
Щоб гармонійним шалом  
Губи мої могли  
Світ чарувати, як ти мене зачарував, малий.*

Переклад О. Мокровольського

З-поміж останніх творів поета вирізняється своїм сумним звучанням “Адонаїс”. Це елегійна поема — скорботний плач за геніальним митцем, якого звело в могилу жорстоке суспільство, переслідування і цькування, незрозуміння і відсутність творчої і людської свободи. “Адонаїс” був написаний як безпосередній відгук на звістку про смерть Кітса, але, як завжди у Шеллі, узагальнений образ заступає конкретну постать, ідея величі і безсмертя Поета й Поезії важливіша за реальне життя і творчість так рано померлого художника. Антична міфологічна образність веде Шеллі дуже далеко від скорботної долі Кітса, пишні титанічні постаті нічим не схожі на юного слабогрудого поета і його скромне оточення. Хоча автор елегії згадує у XVII строфі Альбїон, а у XIV — англійських митців Чаттертона і Сіднея, тобто якісь вказівки на Англію, батьківщину померлого, є, та вони тонуть у хвилях гарних мелодійних алегорично-символічних образів і картин з міфології стародавньої Греції. Дуже характерним для Шеллі є те, що в елегії на смерть поета трагедійний настрій розчиняється у світлому, переможному:

*З природою він злився воедино,  
Лунає в музиці її усій,  
Ввійшовши в грім і в пісню солов'їну...*

Переклад О. Мокровольського

Узагальненість образів і настроїв призводить до того, що елегію можна віднести до Кітса лише умовно, не випадково часто твердять про “Адонаїса” як про власну велику епітафію Шеллі.

Спроби перекладачів з різних країн відтворити поезію Шеллі, цього Арієля, як він сам себе називав, “рицаря примарного щита і списа з павутиння”, вже вкотре доводять складність або й неможливість абсолютно досконалого виконання подібного завдання. І, звичайно, не лише у випадку Шеллі. Особливості художнього стилю письменника, в якому безплотність, нематеріальність образів, ніби створених зі співучих слів, прозорих променів, світла і легких тіней, звукове багатство, музикальність, примхливість ритмів відіграють вирішальну роль, важко піддаються трансформації у слово і мелодіку чужої мови. Філософські ідеї Шеллі, позбавлені крил його оригінальної поетики, здаються в перекладі часто-густо або надто спрощеними, або зовсім абстрактними. Ані більшість російських перекладів, ані відносно нечисленні українські загалом не передають самої поезії — арієлевої ефірної легкості, безмежної фантазії, симфонічної музикальності витворів музи англійського “романтика з романтиків”. Хоча, треба визнати, досить точно повідомляють про його думки, уявлення і сподівання.

В останні десятиліття українські перекладачі кілька разів зверталися до творчості Шеллі. Шість віршів із властивим йому талантом переклав для збірки “Співець” (зі світової поезії кінця XVIII — першої половини XIX сторіччя) Василь Мисик. 1987 р. в серії “Перлини світової лірики” видавництва “Дніпро” видало томик творів Шеллі у перекладах Олександра Мокровольського. Однак, поки що говорити про справжнє знайомство українського читача з усім розмаїттям творчості класика англійської літератури рано.

## 4.7. Джон Кітс

(1795 — 1821)

Доля Джона Кітса, одного з найбільших ліричних поетів Англії, викликає сум і співчуття не лише тому, що його життєвий шлях був такий короткий — він не дожив до свого двадцятишестиліття. Болісно вражає те, скільки горя йому випало зазнати за такий короткий строк, скільки смертей найближчих пережити, як мало було у нього радощів, бурхливих пристрастей, цікавих переживань, захоплюючих подорожей. Єдину велику подорож він здійснив до Італії, щоб вмерти там від невиліковної хвороби.

Звичайно, як кожна людина, він мав свою неповторну біографію. Та її факти здебільшого буденні, нецікаві або прикрі, вона бідна на незвичні, барвисті, просто приємні події. Лише величезний талант поета, його пильна увага до найменших подробиць буття, найтонших порухів душі, нюансів міжлюдських стосунків, його безмежно багата, сильна, яскрава уява змогли видобути з цього мізерного життєвого матеріалу, з цього “сміття” щодення

справжню високу поезію. А ще — рідкісна, навіть у лірика, вразливість на красу звичного, добре знайомого, котре під його пером набуває пластичності й довершеності витвору мистецтва, стає зримим:

...Коли вітрець мені обличчя стиха  
Приємно гладив. Я лежу в цю мить  
На пригорі квітучій, що стримить  
З морського глибу; трав і квітів тіні  
Мережать зошит мій, тремтливо-змінні.  
З одного боку похилився овес,  
А серед нього мак піднявся, скрес,  
Нагадуючи марною пихою  
Тих, хто народам не дають спокою.  
А з другого свій розіп'яв жупан  
Зелено-темно-синій океан,  
Там видно парус і стягу перлову,  
Що кучерява обвиває праву.  
Тут жайворонок падає в траву;  
Там чаєчка морська — то на плаву  
Танцює в морі, то над головою, —  
Така ж невгавна, як і шум прибою.

(“До мого брата Джорджа”)

Переклад В. Мисика

Кожна людина, мабуть, пережила і відчула щось подібне, і рядки Кітса воскрешають її почуття і спогади, тільки яскравіше, свіжіше, поетичніше.

Одного разу Кітс зауважив у листі до брата Джорджа і його дружини: “Ви порівнюєте мене і лорда Байрона. Між нами велика різниця. Він списує те, що бачить; я ж описую те, що уявляю” (17 — 27 вересня 1819). Молодий Кітс надто категорично робить Байрона тільки, так би мовити, маляром з натури, позбавляє його поезію окриленості фантазією. Однак у цих словах є глибший сенс. Життя аристократа красеня Байрона незрівняно блискучіше, багатше, різноманітніше, ніж життя плебея Кітса. Автор “Чайльд Гарольда” міг черпати і черпав зі свого розмаїтого досвіду теми, почуття, картини для своїх поезій. Що ж до Кітса, то все його життя перший біограф і видавець поета Річард Мілнз втілює у такій формулі: “Кілька вірних друзів, кілька прегарних віршів, пристрасне кохання і рання смерть”. Звичайно, як кожна формула складного людського існування, і ця спрощує, та в ній схоплено головне.

Нестачу незвичних поетичних вражень, чудових картин екзотичної природи, зустрічей з божественно гарними жінками тощо Кітс надолужував читанням. Він був “книжником”. Велика кількість його творів навіяна тематично, образно, формально знайомством з поезією й філософією різних часів та

народів. Кітс вчився на кращих взірцях художньої літератури Європи, та в його учнівстві була своєрідність. Він набирався знань не стільки у своїх уславлених старших сучасників чи близьких попередників, скільки у поетів давнішої пори. Його інтерес спочатку через митців XVIII ст., а пізніше вже безпосередньо був сконцентрований на поетах англійського ренесансу — Спенсері (передусім), Марло, Бен Джонсоні, Дрейтоні, Лілі, Флетчері. Але найбільше приваблював юного Кітса Шекспір. Ренесансні митці своєю любов'ю до античності, постійним зв'язком з образністю, міфологією, взагалі культурою Греції, своїм неоплатонізмом справили величезний вплив на формування естетичних ідей Кітса, його поетики.

Він знайомився з античним мистецтвом через посередників. Не маючи класичної освіти, він не міг читати давніх авторів в оригіналі. Пізнання античності приходило до нього через англійських ренесансних митців. Проте, як це відбувалося, дає уявлення історія виникнення відомого “Сонета, написаного після прочитання Гомера у перекладі Чапмена”. Разом зі своїм наставником і другом Кларком Кітс читав одного жовтневого дня “Одісею” у перекладі Джорджа Чапмена, сучасника Шекспіра. Він уже був знайомий з двома пізнішими інтерпретаціями Гомерового твору — “класицистичною” Олександра Попа і “сентименталістською” Вільяма Купера, але ренесансний варіант (до речі, досить вільний — римований п'ятистопний ямб замість гекзаметру тощо) справив на нього особливе враження:

Багато золотих я обійшов країв,  
Держав уславлених побачив я немало,  
Об'їхав острови, де сонце западало,  
Що їх сам Аполлон поетам заповів.  
Я чув про обшири, де править од віків  
Глибокодумному Гомерові припало,  
Та в душу ясністю ше так не повівало,  
Аж поки Чапмена почув я смілий спів.

Я тішився, як той, хто вперше серед зір  
Планету вистежив — нову, ше безіменну;  
Як сміливий Кортес, що кинув орлій зір  
На Тихий океан, — і, здогадку шалену  
В душі ховаючи, його вояцький збір  
Зглядався, стоячи над кручами Дар'єну.

Переклад В. Мисика



▲ Джон Кітс.

Малюнок Ч. Брауна



Порівняння з відкриттям Тихого океану вояками Кортеса глибоко промовисте. Але це не були лише романтично піднесені почуття, захоплення від відкриття для молодого поета океану Гомерових образів. Ці образи увійшли в його свідомість так зримо, рельєфно, начебто він і справді побував на батьківщині сліпого співця, “об’їхав острови, де сонце западало, що їх сам Аполлон поетам заповів”. Про це свідчать пізніші твори Кітса на теми античних міфів, насичені безліччю пластично й барвисто відтворених деталей давнього життя, реаліями, яких поет ніколи не бачив, а вичитав у Гомера й інших стародавніх авторів. Багато дало йому в цьому плані і вивчення творів Шекспіра. Аналіз і коментування кожного рядка, кожного образу і думки у спадщині геніального елизаветинця супроводжує всі роки короткої творчості Кітса. В цьому йому допомагали його літературні вчителі Лі Гент, Хезлітт і такі друзі, як Кларк і художник Хейдон. Але так само, як ренесансні митці, або класицисти, перетворювали античність в душі свого світогляду і естетики, так і Кітс, поет-романтик, сприймав класичну Грецію і її мистецтво крізь призму романтизму. Для нього це ідеал людського існування, ідеал гармонії і краси. Його твори на античні теми забарвлює особисте ліричне почуття, як, наприклад, один із найдовершеніших віршів поета “До грецької урни”:

...Шасливі квіти, ах, шасливі квіти!  
Весна ніколи не покине вас.  
Шасливий мелодист, не застаріти  
Його пісням, вони живі весь час!  
Шасливі любові, весь час жадані,  
Весь час у сповіданні, у бігу,  
Весь час задихані у юнім герці!  
Ви нашим пристрастям людським незнані,  
Що залишають нехоті смагу,  
Вогонь у скронях і пустелю в серці.

Переклад В. Мисика

Так само романтично-суб’єктивно звучать рядки поезії “До Псіхеї”, що може бути прикладом і тієї романтичної вільності та невимушеності, з якою поет змінює ритми, порядок римування, використовує переноси (енямбменти). Взагалі ця молода людина була одним із найбільших новаторів у галузі форми, однаково вільно і по-своєму використовувала і такі класичні форми вірша, як сонет, і типова фольклорні.

Блискуче володіння технікою віршування Кітс показав вже у перших своїх сонетах, ніби змагаючись із таким своїм сучасником, загальноновизнаним майстром сонета, як Вордсворт. Захоплення поезіями Шекспіра ще більше зміцнило бажання молодого поета писати вірші у цій складній формі,

яка вимагає не лише легкого, вільного дихання у залізних лабетах чітко визначеного римування та кількості рядків, а й передусім глибини, філософичності думки, цілісності часто метафоричного образу чи картини.

Поезій в душі народної балади чи пісні у Кітса небагато. Але і в них він показав себе умільцем. Кітс високо шанував Роберта Бернса. Йому не міг не імпонувати демократизм великого шотландського поета, органічна народність його поезії, простота і витонченість форми, якої він сам прагнув, “жива краса, без мертвих барв, що їх пиха вадлива” (слова з сонета “Біля могили Бернса”). Побувавши у рідних місцях Бернса, молодий поет присвятив йому кілька творів: “Вірші, написані у Шотландії у будиночку Роберта Бернса”, “Рядки, написані у Північній Шотландії після відвідання села Бернса”, вищезгаданий сонет. Не випадково саме під час подорожі до Бернсової Шотландії Кітс написав в один день — 3 липня 1818 р. — найкращі свої твори у фольклорному душі “Мег Мерріліз”, “Пісню про себе самого”. Перший з них — характерна і для Бернса пісня-портрет: “Жила в куцах циганка. Мег, // Бездомна, удова. // Був луг для неї хатою, // А постілью трава. // Був терен їй за яблука, // За мед, — роса з верби, // Були їй замість Біблії // На цвинтарі гроби... // Могла б носити корону Мег // На гордому чолі. // Ходила в драному плаці // І в м’ятому брилі. // Нехай стару покоїть бог! // Вона давно в землі.” (Переклад В. Мисика).

Тут треба згадати і такі “бернсівські” поезії, як “Девонширська дівчина” і “Через пагорби...”, легкі, веселі, еротичні.

Вся творчість Джона Кітса обіймає неповних шість років і обривається на злеті. Щоб уявити собі, яким швидким було духовне і мистецьке зростання поета, як стрімко він рухався від перших ще не дуже самостійних віршів до таких ліричних шедеврів, як створені ним у найпліднішому 1819 р., треба, хоча б пунктирно, окреслити віхи його життя.

Джон Кітс народився у 1795 р. в сім’ї колишнього конюха, який після одруження став досить заможним власником кінного двору. Джон був найстаршим з чотирьох дітей в родині Кітсів. Хлопець дуже любив двох своїх братів і сестру, сумував у розлуці з ними. Його листи до братів Джорджа і Томаса свідчать не лише про родинні почуття, а й про духовну близькість, і складають велику цінність для розуміння поглядів поета, зокрема естетичних. Біографи і літературознавці вважають епістолярну спадщину Кітса такою ж важливою для проникнення в його духовний світ, як і його вірші.

Безжурне дитинство обірвалося раптово із трагічною смертю батька: він вбився, упавши з коня. Мати через два місяці після загибелі чоловіка вийшла заміж (зовсім, як мати Гамлета, “не встигнувши зносити черевиків після похорону”). Другий шлюб був невдалий і через два роки розпався. Він спричинився до того, що мати віддала дітей на виховання своїм батькам і майже

зовсім не піклувалася про них. У 1810 р. вона померла від сухот на руках старшого сина. А було йому 15 років. Тоді він не міг знати, що від цієї ж, успадкованої від матері, хвороби загине на його очах молодший брат Том. Це станеться восени 1818, а через неповний рік і у Джона загостриться туберкульозний процес і останній рік життя він вже не зможе писати. Кітсу ще довелося ховати свою виховательку-бабусю (дід помер раніше), одного з двох опікунів осиротілих дітей. Це наростання кількості смертей в оточенні юного Кітса теж нагадує шекспірівські трагедії...

Неповних восьми років Джон починає навчання у приватній закритій школі священика Джона Кларка в Енфілді. Це була добра школа, а головне — син її власника Кавден Кларк — вчитель цього ж навчального закладу — став старшим другом свого здібного учня, прилучив його до поезії, читаючи разом з ним кращих англійських майстрів. Про це Кітс докладно пише у посланні “До Чарльза Кавдена Кларка”. Школа в Енфілді заклала підвалини освіти Кітса, розмаїтих знань у галузі літератури, які він наполегливо й невтомно примножував.

Опікуни наполягали на тому, щоб хлопець одержав якийсь практичний фах, і він стає учнем хірурга та фармацевта в Едмонтоні. Мабуть, навчання медицині було успішним, і через чотири роки юнак удосконалює свої знання в лондонському шпиталі Гая. Влітку 1816 р. він складає фахові іспити і вже з осені може (коли йому виповниться двадцять один рік) практикувати як хірург та фармацевт. Однак в очікуванні повноліття і права на лікарську діяльність Кітс круто міняє життєві плани. Він вже давно займався поезією. Перша публікація — сонет “До самотності” — з’явився друком у травні 1816 р. і це, як перше визнання серйозності його віршування, мабуть, підштовхнуло його до вибору літературного шляху. Сам Кітс пояснював цей вибір ще й тим, що під час операцій він думав не про них, а про вірші.

Спадщина, яка залишилася від діда Дженнінгса, була надто скромною, і юнак, обираючи стежу вільного художника, прирікав себе на матеріальну скруту. Гордий як простолюдин і бідняк, він дуже страждав, що бував змушений користатися з гостинності й матеріальної підтримки друзів. Це ще більше підсилювалося його недовірливим і палким характером, тонкою вразливістю на справжні та уявні образи. Але загалом Кітс був відкритою, чесною, доброзичливою і приязною людиною і легко завойовував прихильність тих, хто його добре знав. Після прийняття рішення стати поетом Кітс разом з братами оселився в Лондоні і вже восени 1816 р. увійшов до кола відомих радикальних літераторів і художників.

Навесні 1817 р. побачив у світ перший томик поезій Кітса, названий надто просто й скромно “Вірші”. В ньому були зібрані ранні, ще не дуже самостійні, плоди Кітсової музи. В них відчуваються наслідки старанного читання

старих поетів Спенсера і Мільтона та їх менших за талантом сучасників. У ранніх поезіях досить часто звучать волелюбні, антиіраціональні мотиви, щоправда, в малооригінальній формі, скоріше данина популярній демократичній і патріотичній риторичній, аніж плід глибоко вистражданих, зрілих думок і почуттів. Звичайно, саме життя Кітса не могло не зробити його людиною демократичних переконань. Суперечлива дійсність Англії початку XIX століття з її жорстокими соціальними контрастами і зіткненнями, про яку так гнівно писали сучасники Кітса — Байрон і Шеллі, яку так гостро критикували у гуртку близьких молодому поетові радикалів, не могла не знайти відгуку в його творах.

Їх у його поезії досить багато. У вірші “До Надії” він висловлює сподівання, що “не затьмариться честь вітчизни”, що “Альбїон осяє свобода”, згадує про “ниций пурпур палацу”; у посланні “Джорджу Фелтону Метью”, написаному в дусі поета шекспірівської доби Майкла Дрейтона, згадує мужність республіканця Мільтона і швейцарського народного героя, борця проти тиранії австрійських Габсбургів Вільгельма Телля; у посланні до брата Джорджа мріє, що в майбутньому його разючий вірш пробудить можливо-владців у сенаті; дивлячись на маки, згадує червоні солдатські мундири, від яких стільки прикростей, тощо. Ці рядки знаходимо в творах, вміщених у першу поетичну збірку, надруковану в 1817 р., як і “Сонет, написаний в день виходу містера Лі Гента з в’язниці”, послання “До Хейдона”, “До нього ж”, “До Костюшко”, в яких звучать вельми загальні слова про “безсоромних користоловців”, про громадянина, який і в кайданах зберігає стійкість, про чесного сміливця, який і в темниці вільний своєю безсмертною душею і т. п. Всі ці рядки і твори (до них можна додати ще й те, що у поетичну збірку 1817 р. не увійшло) переконливо засвідчують, що покликанням Кітса була не політична чи громадянська поезія.

Від початку художньої діяльності як головні визначились у поета теми *природи і мистецтва*. У переважній більшості поезій виплескується ліричне почуття митця від споглядання картин природи і витворів мистецтва, нерозривно пов’язаних між собою. Шедеври мистецтва теж складова частина природи, бо вони — наслідок духовних і фізичних зусиль, таланту і праці людей. Картини природи в Кітса позбавлені драматизму, вони спокійні, гарні, осяяні літнім сонцем. Це луки, ліси, річки Англії. З уквітчаних пагорбів видно синьо-зелений океан, теж безмежно спокійний. Кожна квітка має свій характер, свою яскраву чи ніжну барву. Над ними в’ються бджоли і метелики, в небі літають ластівки, бринить спів жайворона. Все оповите спокоєм, дихає нічим не обмеженою свободою і миром, як у вже цитованому посланні “До мого брата Джорджа”.

Одним із найвідоміших творів ранньої поезії Кітса став прозоро-простий своїми образами й глибокий за думкою сонет *“Про коника і цвіркуна”* з його чудовою метафорою краси, природи, поезії — невмирущої, вічної. Це вже не Кітс — учень чи послідовник інших поетів, нехай і дуже самостійний, а суверенний поет, якому судилося стати одним з найбільших у своїй вітчизні. Вже у цей час через впливи поетів-попередників, навчання й дискусії з сучасниками-літераторами Гентом і Хезліттом викарбовується власне переконання Кітса, що *“Краса — це Істина, а Істина — Краса”*.

Простота і ясність, образна мова в самому тоні поезії — ознака кращих сонетів Кітса, його творів взагалі. Їх краса народжується справжністю почуття, природністю та зримістю образів, прозорістю думки. Це ж є, як і для творів найбільших поетів, одним із каменів спотикання при перекладі поезій Кітса іншими мовами.

На початку 1818 р. Кітс в одному з листів пише, ніби підбиваючи певні підсумки своїми роздумами про поезію:

“В поезії для мене існує кілька аксіом... Перше: я гадаю, що поезія повинна вражати прекрасною надмірністю, та зовсім не дивністю; вона повинна вражати читача втіленням його власних піднесених думок і здаватися майже спогодом. Друге: виявам її краси не можна бути половинчастими — перехопити дух читачеві, та лишити його невдоволеним. Хай образи з’являються, досягають zenіту і зникають за виднокраєм так само природно, як рухається по небу сонце, осяюючи читача передзахідною врочистою пишнотою перед тим, як на нього зійде блаженний присмерк. Однак набагато легше диктувати поезії, якою вона має бути, аніж творити її самому, і це веде мене до наступної аксіоми: якщо поезія не з’являється так само природно, як листя на дереві, краще, якщо вона не з’явиться взагалі. Як би не було з моїми власними віршами, мене нестримно тягне до нових просторів...”

Цими новими просторами були поетичні твори великої форми. Кітс не вдовольнявся віршами на випадок (часто блаженський), посланнями до братів і друзів, розмаїтими за тематикою сонетами. Він прагнув висловити свої роздуми і почуття в поемі. Такою поемою мав стати *“Ендіміон”*, над яким він почав працювати у квітні 1817 р., завершивши наприкінці листопада. У квітні наступного 1818 р. поема з’явилася друком в окремому виданні. Це — найбільший за обсягом твір поета. Кітс хотів створити поетичний роман. Така ідея стояла на порядку денному європейського романтизму. Над романом у віршах у 1818 — 1823 рр. працював Байрон, і хоча *“Дон Жуан”* лишився незавершеним, контури нового жанру вимальовувалися в ньому повно і чітко. Трохи пізніше до цього ж нового жанру звернувся Пушкін у романі *“Євгеній Онегін”* (1823 — 1831). Та обидва твори у процесі написання виявилися не стільки романтичними, скільки реалістичними. Романтик

Кітс не спромігся в *“Ендіміоні”* здійснити свій задум так, як прагнув. Він критично написання до власного твору, але ідею створення великої поеми не полишив. Більше того, він розпочав свого *“Гіперіона”*, ще не завершивши поетичний роман. *“Ендіміона”* в наші дні найчастіше друкують в уривках, а від *“Гіперіона”*, крім уривків, нічого й не залишилося.

В основу *“Ендіміона”* автор поклав сюжет грецького міфу про вівчаря Ендіміона й богиню місяця Селену. Зевс взяв юнака-красеня на небо, де той досить настирливо залицявся до його дружини Гери, за це Зевс прирік його на вічний сон у гірській печері. За більш розповсюдженим варіантом міфу навіть на Ендіміона сон і зберегти навіки його молодість і красу умовила Зевса Селена, закохана в юнака.

Кітс ґрунтовно переосмислює автентичний грецький міф. У нього Селена з’являється юнакові уві сні і він закохується в її небесну красу. Він мріє про Цінтію (так названо у Кітса богиню) вдень і вночі і, охоплений жагучою чуттєвою пристрастю, вирушає на її пошуки. Він співчуває людям, які зустрічаються на його шляху, повертає життя загиблим коханням. Це робить його власне кохання шляхетним і піднесеним, наближає його до Цінтії. Та зустріч з нещасною покинутою індійською дівчиною знову кидає юнака у вир пристрасті. Ендіміон страждає від того, що земна пристрасть штовхнула його на зраду кохашню небесному. Та виявляється, що індійська дівчина — одне з втілень Цінтії. Конфлікт між духовним і чуттєвим вирішується у гармонійному поєднанні обох людських начал. Вся поема у перипетіях Ендіміонових шукань втілює думку про те, що Краса живе у природі, у пристрасті, в діяльній любові до людей.

Кітс написав передмову до поеми, в якій піддавав її суворій критиці, вважаючи плодом *“часу, коли душа шумує, характер не склався, спосіб життя не визначився, а шанобливість сліпа”*. Однак автор був надто вимогливим до себе. В поемі є напрочуд вдалі місця — вступ до першої книги, гімн Пану, *“Пісенька про горе”*. Про неї дослідниця творчості Кітса Н. Дьяконова пише: *“Складність її психологічного і ритмічного малюнка така велика, що важко собі уявити, як міг Кітс написати її у свої 22 роки... Вірші вражають розмаїттям інтонацій, поетичних розмірів, стрімкістю руху, чудовою зміною картин і переживань, від самотнього страждання до шалених веселощів, які завершуються поновленням страждання, але вже іншого, стоїчного й покірного. Всі образи Кітса суперечать традиційним уявленням... Ритм вірша відтворює то сумний спів дівчини, яка плаче, то дикі танці бога вина і його супутників”*.

У своєму тлумаченні поеми дослідники по-різному інтерпретують її головну ідею і це значною мірою пов’язано з багатозначністю окремих символів, з наявними в поемі суперечностями. Щоправда, нищівна критика в пресі



не була адекватною цим недолікам твору молодого автора. Та й справа була не стільки в Кітсі, скільки в його друзях, радикалах, згуртованих навколо журналу "Екземінер", зокрема Лі Генті, Хезлітті й ін. Обравши за мішень Кітса, консерватори мали намір влучити саме в них. Виникла легенда, що саме несправедливі й жорстокі атаки критики прискорили смерть поета. Однак це не відповідало дійсності. Сам Кітс писав про своє ставлення до негативних оцінок у пресі:

"... Я тепер починаю краще усвідомлювати свої сильні і слабкі сторони. Хвала та огуда лишають тільки миттєвий слід у душі людини, яка відчуває таку любов до ідеальної Краси, що стає найсуворішим критиком власних творів. Моя власна вимогливість принесла мені незрівнянно більше страждань, ніж "Блеквуд" і "Куотерлі" разом взяті".

Ніщо не могло звести Кітса з обраного шляху — "шляху ретельності, шляху ширості, шляху поглиблених роздумів. До збірки 1820 р. "Ламія", "Ізабелла", "Переддень святої Агнеси" та інші вірші" увійшли найкращі, найдовреніші твори поета. У назву збірки внесено титули трьох поем. Їх автор не вважав досить вдалим, хоча про "Ламію" писав: "Я переконаний, що в ній є той вогонь, який має так чи інакше захопити людей: дайте їм приємне чи неприємне переживання — вони саме і бажають якогось переживання". У своїй критиці Кітс у цьому випадку був надто прискіпливий, принаймні "Канун святої Агнеси" вважається його вершинним здобутком.

Усі три поеми написані на сюжети або мотиви, запозичені в ренесансних літераторів. Теми "Ламії" і "Переддня" знайдені Кітсом у трактаті англійського письменника і філософа-мораліста Роберта Бертонна "Анатомія Меланхолії", а "Ізабелли" — в "Декамероні" Бокаччо. Звичайно, сюжети, теми, мотиви давніх письменників у поемах романтика Кітса найгрунтовніше перероблені, зокрема це стосується тих, котрі запозичені у Роберта Бертонна.

Першою була створена *поема "Ізабелла, або Горщик з базиліком"* (лютий-квітень 1818 р.) — історія великого кохання багатіїв дівчини і бідного юнака. Жорстокі й зажерливі брати Ізабелли підступно вбивають хлопця, бо він не пара їхній сестрі. Вона знаходить закопаний в лісі труп коханого, відрізає голову і ховає у горщику з квітами базиліку, поливаючи власними сльозами аж доти, поки не вмирає сама. В цій досить сентиментальній і макабричній водночас поемі є дуже вдалі високопоетичні строфи. Це зображення самого кохання двох гарних молодих людей, щасливого очікування Ізабелли на повернення коханого, особливо драматичного, бо читач вже знає про його загибель, а героїня ще ні. Аматорам соціально ангажованої літератури і першому серед них — Бернаруду Шоу — особливо подобалася зріла соціальна критика багатіїв-буржуа, братів Ізабелли. Шоу навіть порівнював лірика Кітса

з Марксом //!. Це у Кітса єдиний такий гострий у поезії випад проти соціальної нерівності, критика багатіїв на грані сатири.

Друга *поема "Переддень святої Агнеси"* має в основі своїй зимове гадання напередодні дня святої Агнеси — покровительки незайманих дівчат. Дочка грубого і жорстокого феодала юна Маделіна, втікаючи у самоту своєї кімнати від п'яного батьківського розгулу, мріє побачити видіння свого майбутнього нареченого. Закоханий у неї Просперо з допомогою старої служниці проникає у світлицю дівчини і ховається там. Він ризикує життям, бо його рід і рід Маделіни смертельно ворогують. Дівчина напружено чекає у ліжку на сповнення гадання і нарешті засинає. Просперо будить її, признається у своєму коханні і обоє тікають із замку, поки злий батько і його гості сплять п'яним важким сном.

Оповідний пласт поеми, хоча й досить цікавий і драматичний, не є в ній головним. Найважливіше те, як поет передає відтінки почуттів двох молодих — палаючого від пристрасті Просперо і ніжної, цнотливої, але також сповненої передчуття та жаги кохання Маделіни. Любовна знемога і страх, відчайдушна сміливість і ніжність, нетерпляче очікування і повнота молодого щастя — всі ці й багато інших розмаїтих почуттів передані в поемі. Опис зимової природи у морозяну ніч, коли відбуваються події, зображення зловісного феодального замку або розкішного столу, який Просперо накриває для коханої перед її пробудженням, — все конкретне, зрима у найменших дрібницях. Поету вдається навіть навіяти читачеві відчуття холоду зимової ночі і тепла в затишній дівочій світлиці. Одна деталь ще більше поглиблює це контрастне протиставлення — холодної мертвої природи і живого людського тепла. Коли Маделіна знімає з руки браслет, він зберігає теплоту її тіла. Взагалі контрастні протиставлення — основний художній прийом твору. Вони присутні в усіх його елементах від великих до дрібних, надають всьому більшої яскравості й емоційної напруги. Реалістичність предметних деталей, їх пластичність, чудова і висока романтика сильних почуттів складають найвиразнішу особливість поезії Кітса. Поет спроможний досягти цілісності враження від, здавалося б, протилежних прийомів зображення. Цю цілісність він вважає головною метою художника.

*Остання з написаних Кітсом поем "Ламія"* теж присвячена великому коханню. Ця головна для поета тема, звичайно, не випадкова. Лірики завжди присвячують коханню свої твори, молоді лірики пишуть про нього з великою силою, а закохані молоді лірики створюють шедеври любовної поезії. Саме закоханим був Кітс у два останні роки свого творчого життя. Він покохав свою сусідку, гарненьку Фанні Брон, заручився з нею, але не міг одружитися через матеріальну скруту. Палкі почуття до нареченої він

висловлював у поезіях і листах. У сублімованому вигляді вони втілилися у кращих творах цих літ, зокрема поемах про кохання, яке здатне навіть творити дива, як у поемі “Ламія”.

Короткий зміст поеми такий: злий дух, змія Ламія, за міфологією істота з головою і грудьми жінки, яка живе в лісах і ярах і заманює перехожих любострасним шипінням, закохалася у земного юнака і кохання перетворило її у привабливу жінку. Вона щаслива зі своїм обранцем, живе у розкошах, та бог Аполлоній, що з’явився на весілля Ламії і Лікія, розкрив таємницю жінки-змії. Розкіш, яка оточує гостей в палаці Ламії, і сам палац перетворюються на порох, наречена зникає, а нещасний наречений вмирає.

У Кітса сюжет приблизно такий же, як і в міфі, лише Аполлоній у нього не Бог, а старий філософ — вчитель Лікія. Він відкриває своєму учневі очі на правду зі словами: “Дурень! Від бур і бід життя я рятував тебе не для того, щоб ти став жертвою змії!” Ламія у Кітса — жінка, охоплена великим почуттям, заради якого вона ладна зректися свого минулого, почуттям, яке намагається врятувати благаннями і сльозами.

Алегорії та символи поеми можуть мати кілька тлумачень. Наприклад, сувора мудрість життя руйнує ефемерні повітряні замки кохання, або філософська мудрість несумісна з палкими чуттєвими насолодами. Якщо шукати пояснень в біографії поета, треба нагадати, що він писав у листах про своє бажання усамітнитися і віддатися заняттям філософією, насправді ж творив вірші і жив не самотницьким життям. Але найпривабливішою в поемі є думка про велику силу справжнього почуття, яке навіть змію наділяє красою і людським теплим серцем. Щоправда, не можна не погодитися і з думкою про те, що у “Ламії” знайшли своє поетичне втілення глибокі сумніви Кітса в останні роки життя в тому, що поетична уява може протистояти суворій і непоетичній дійсності, що поет може знайти порятуюнок від зла життя у світі своїх романтичних мрій, що він може своєю творчістю принести світу добро, вдосконалити людей і людство. Романтичне протиставлення мрії і дійсності взагалі властиве поезії Кітса. В “Ламії”, як і в написаних у цей час віршах, воно стає особливо виразним.

Крім згаданих поем в останній прижиттєвий томик творів поета увійшли його великі оди, фрагмент “Гіперіона”, ще кілька віршів і серед них один з найуспішніших його творів — “Осінь”.

Поезію Кітса в Україні перекладали, але багато творів митця ще чекають своєї інтерпретації мовою Шевченка і Лесі Українки. У 1972 р. вийшов томик “Співець” (Київ, “Веселка”), де було вміщено 5 перекладів Василя Мисика і один Дмитра Паламарчука (“Осінь”), згодом з’явилася збірка вибраних поезій Кітса у серії видавництва “Дніпро” “Перлини світової

лірики”, де всі переклади здійснені Василем Мисиком. Це дуже вдале видання. Високою поезією дихають переклади таких віршів, як “Гімн Панові” з “Ендеміона”, “До солов’я”, “До грецької урни”, “Осінь”, “Девонширська дівчина”, “Мег Мерріліз” та багато інших. Друга строфа оди “До солов’я” починається словами:

*О як би я хотів вина, вина,  
Що давністю льохів холоне в склянці.  
В якому присмак Флори і луна  
Пісень Провансу, смаглий сміх і танці.*

Мисик зберіг кожен образ, точно передав переніс, відтворив багато плавних приголосних *l* та *r*, які так прикрашають мелодію вірша, і знайшов отой чудовий поетичний “смаглий сміх”, який цілком відповідає Кітсовому образу. У строфах “Гімна Панові” перекладачеві вдалося створити відчуття прохолоди лісових нетрів, тихий шепіт віття і пахощів трав, як і у вірші “До осені”.



Томас Кітс, Бостон, Массачусеттс, 1801 — 1834  
Ушановано в біографії до редакції  
“Осінь” з мистецтва в культурі • 1857

АМЕРИКАНСЬКИЙ  
РОМАНТИЗМ

...де він вперше з'явився в романі "Останній з могоків" Ф. Купера, 1827. Томас Коул (Болтон-ле-Мурс, 1801 — Кетскіл, штат Нью-Йорк, 1848). Ілюстрація до роману "Останній з могоків" Ф. Купера, 1827



Томас Коул (Болтон-ле-Мурс, 1801 — Кетскіл, штат Нью-Йорк, 1848). Ілюстрація до роману "Останній з могоків" Ф. Купера, 1827

# Розділ 5

## РОМАНТИЗМ АМЕРИКАНСЬКИЙ



# АМЕРИКАНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ





## Розділ 5

АМЕРИКАНСЬКИЙ  
РОМАНТИЗМ

**Ф**ормування американської культури, зокрема оригінальної національної художньої літератури, відбувалося паралельно з бурхливим розвитком самих Сполучених Штатів як незалежної держави. Молода країна невпинно розширювала свою територію на Захід, Південь і Північ, стрімко й масштабно формувала власну економіку, торгівлю, промисловість, фінанси, транспорт, розбудовувала і закладала нові міста та поселення, енергійно провадила самостійну політику. Ривок від невеличких європейських колоній, розташованих на відносно вузькій смузі землі вздовж східного узбережжя континенту, ще тисячами ниток зв'язаних із материнським Старим Світом, до великої і всезростаючої суверенної держави, яка простяглася від Атлантичного до Тихого океану, від Великих озер до Мексиканської затоки — цей ривок відбувався карколомними темпами.

Після перемоги американських колоній у боротьбі за незалежність (1775 — 1783), проголошення суверенних Сполучених Штатів (1776), прийняття Конституції 1787 р. і революційного проголошення республіканського устрою, після другої успішної війни проти Англії в 1812 р. здавалося, що ніщо не стоїть на перешкоді позитивного здійснення одного з найбільших експериментів в історії людства — створення в Новому Світі на засадах свободи, рівності, права на щастя нового суспільного устрою, про який століттями мріяло людство. Цим був зумовлений ентузіазм, оптимізм, віра в світле майбутнє, такі характерні для більшості американців на початку XIX ст. *З окремих, досить різних за своїм національним складом, звичаями, релігійними переконаннями, мовними особливостями, регіонів поступово складається єдина держава, а в ній єдина американська нація,*

*пройнята духом патріотизму й переконанням у своїх перевагах над народами Старого Світу.*

Створення національної культури, гідної молодого динамічного народу, проголошується невідкладним завданням зі шпальт газет, сторінок книг, кафедр лекторів. *Доба піднесення національного духу, формування національного менталітету і самосвідомості була за своїм характером романтичною.* І так щасливо співпало, що саме в цей час провідним напрямом у мистецтві й літературі Англії, Німеччини, Франції стає романтизм, і американські художники саме в ньому знаходять співзвучність своїм ідейно-художнім шуканням.

Видатний майстер короткої прози Френсіс Брет Гарт у статті “Виникнення короткого оповідання” (1899), характеризуючи літературну ситуацію у власній країні на початку XIX ст., писав: “Те, що називалося американською літературою, все ще перебувало в рамках англійських методів або виходило з англійських взірців. Кращі письменники або відправлялися в пошуках натхнення за тридев'ять земель, або, змушені обмежуватися місцевим матеріалом, зверталися до історії та легенд; у художньому сенсі вони віддавалися спогляданню власної країни і рідко спостереженню. Література тулилася на вузькій смузі Атлантичного узбережжя, дослухаючись до віянь із чужих берегів, до шумів інших земель, а не до голосів власної країни... Створювалося враження, що американський народ, вивільнившись з-під англійського ярма в сферах урядовій, політичній і національного розвитку, здивувавши Старий Світ винахідливістю й оригінальністю практичних ідей, ніяк не міг вивільнитися з тенет англійського літературного прецеденту”.

“Вивільнення з тенет англійського (і не лише англійського) літературного прецеденту” відбувалося поступово. Розриву з європейською художньою традицією не сталося. *Американський романтизм продовжував і розвивав на новому матеріалі у своєрідних національних умовах традиції європейських майстрів, передусім Вальтера Скотта і німецьких романтиків, зокрема Гофмана.* Дуже значним був вплив естетичних і філософських ідей Колдріда, через нього американці прилучалися до провідних принципів нового літературного напрямку, його критичні й теоретичні статті знайомили із засадами німецьких романтиків, привертати пильну увагу до творчості Шекспіра, котрий став для багатьох американських романтиків справжнім кумиром.

*Значну роль у становленні філософських засад романтизму США відіграли твори французьких просвітителів, ідеї Французької революції.* Взагалі, американські романтики не поривали з Просвітництвом. В їхній творчості досить часто відбувався певний синтез просвітительських ідей і нових романтичних форм. З іншого боку, у творчості одного й того ж художника зустрічаємо періоди, наближені до просвітительського реалізму і суто романтичні. Зокрема, це стосується творчості першого великого романтика

Сполучених Штатів Вашингтона Ірвінга. Вся філософія *трансценденталістів* на чолі з найбільшим мислителем того часу в Новому Світі Ральфом Волдо Емерсоном була якнайтісніше пов'язана з комплексом ідей революційної Франції і Просвітництвом.

Головним гаслом трансценденталістів було гасло “довіри до себе” — тобто незалежності індивіда, віри в свої сили, свою волю. Американський індивідуалізм, чіми адептами стали послідовники Емерсона, був породженням революційних ідей свободи і рівних прав особистості, яка не повинна підкорятися ані волі окремих тиранів, ані несправедливим законам тиранічної держави. З іншого боку, самі умови існування більшості громадян нової держави — “піонерів”, необхідність постійної боротьби за відвоювання землі у нетрях і пустелях, у корінних жителів континенту — індіанців, що в ній можна покладатися лише на власні сили, боротьби як важкої фізичної праці й оборони здобутого цією працею, як і ціла низка інших причин, сприяли укоріненню не колективістських, а індивідуалістських начал у національному американському характері. Пропагандистами цих начал виступали трансценденталісти. Вернон Л. Паррінгтон — автор класичного твору “Основні течії американської думки” (1922), будучи прихильником реалізму, досить критично оцінював доробок вітчизняних романтиків, однак до Емерсона і деяких інших трансценденталістів він ставився надто шанобливо, високо цінував їхній внесок у духовний світ свого народу. Головними творами Емерсона він вважає два есе: “Американський вчений”, що “є квінтесенцією трансценденталістського індивідуалізму” і “Звернення до студентів богословського факультету”, яке “є Євангелієм трансценденталістської віри”. Паррінгтон пише: “Відволікаючись від ідеалістичної фразеології, стилістичних красивостей і пристрасної піднесеності філософії Емерсона, можна сформулювати її основну ідею у такий спосіб: в людській особистості закладено божественне начало. Приймаючи себе, він приймав своїх ближніх і приймав Бога. Він мислив всесвіт як божественне ціле, центром якого є (для себе самого) кожна людина, котра випромінює життя, що його вбирає в себе звідусіль, людина вічна, оновлена, не така, як раніше. Закон, який керує світом речей, не поширюється на свідомість. Власне Я — це вищий суверенітет, і той, хто визнає над собою владу нижчого порядку, зрікається свого суверенітету... Апофеоз індивідуалізму — ось як у двох словах можна схарактеризувати кредо Емерсона”.

✓ Трансценденталісти виступали суспільними утопістами. При цьому гасло “довіри до себе”, за умови його практичного втілення, набувало в парадоксальний спосіб прямо протилежних форм. З одного боку — це створення комун на зразок уславленої Брук Фарм, певної спільноти незалежних особистостей, а з іншого — це експеримент письменника і мислителя Генрі Торо,

який прожив багато місяців у цілковитій самотності на березі Волденського ставка в Конкорді, в лісі, спостерігаючи життя природи і забезпечуючи своє існування працею власних рук. Наслідком цього експерименту на собі самому стала книжка “Волден або Життя у лісі” — видатний твір трансценденталізму, який має великі художні достоїнства і увійшов у класику американської літератури.

Незалежно від того, поділяли чи ні значні американські романтики ідеї Емерсона і Торо, вони відбивали їх безпосередньо чи опосередковано у своїй творчості. Ці ідеї, так би мовити, носилися в повітрі, ними було пройняте все художнє життя континенту. Віра в демократію (але не демократію простої більшості, галасливу “демократію” черні), переконаність у праві кожної людини на свободу і щастя, на незалежно обраний життєвий шлях, як і переконаність у рівності всіх — багатих і бідних, білих, чорних або червоношкірих, — щодо їхніх людських і громадянських прав та інші схожі прогресивні думки, які розкривалися у творах і виступах трансценденталістів, не могли не впливати на американську творчу інтелігенцію.

**За часовими межами американський романтизм розвивався трохи пізніше від західноєвропейського. Він охоплює період з кінця десятих і до початку шістдесятих років XIX ст.** Про межі цього напрямку в Америці точилися дискусії, та нема підстав сумніватися в тому, що за точку відліку можна вважати появу книжки романтичних новел В. Ірвінга у 1819 р. Щодо кінцевої межі, то тут суперечностей не виникало. Американський романтизм сходить зі сцени в переломний період історії Сполучених Штатів — у роки громадянської війни між Півднем і Північчю.

Остаточна перемога промислової капіталістичної Півночі над сільськогосподарським рабовласницьким Півднем збігається з тотальним поширенням у літературі реалістичного напрямку. Те, що було лише елементами реалістичного зображення в системі романтизму, стає цілісною концепцією художнього відтворення життя. Однак це не означає, що романтизм цілком зникає з творів американських авторів. Він входить — як окремі структури, характери, теми, елементи форми — у творчість багатьох письменників-реалістів. Пригодницькі, морські, ковбойські романи, художня проза про подорожі в далекі землі й шляхами власної країни черпають з арсеналу романтичної прози надто багато. Не випадково і в XX ст. зберігає своє значення розподіл великої прози на “*novel*” і “*romance*”, запропонований ще Готорном. При цьому “*romance*” зберігає близькість до поетики романтизму, особливо щодо зображення великих почуттів і пристрасей. “Романтичність” притаманна творам таких всесвітньо відомих письменників-реалістів, як Джек Лондон або Ернест Хемінгуей, зокрема в зображенні сильних духом індивідуалістів, “героїв кодексу”, схожих на героїв Купера або Мелвілла. Такий зв'язок

американського реалізму з національним романтизмом складався досить органічно хоча б тому, що і в творах “чистих” романтиків існували реалістичні риси, а деяких з них відносять і до романтиків, і до реалістів, як наприклад, Генрі Лонгфелло або Волта Вітмена.

Науковці вирізняють у романтизмі США два етапи — ранній, до якого відносять передусім творчість Ірвінга і Купера, і зрілий, чи пізній, — його репрезентантами виступають Готорн, По і Мелвілл. Цей розподіл досить умовний. Зокрема, приналежність Едгара По до пізнього романтизму зонайменше дискусійна. Його творчість припадає на 30-ті — 40-ві роки XIX ст., коли ще продовжувалася літературна діяльність Ірвінга і Купера, активно діяли трансценденталісти Емерсон, Торо, Фаулер. Якщо вже поділяти американський романтизм на періоди, то творчість По і трансценденталістів треба було б віднести до другого — перехідного періоду, а Готорна, Мелвілла і Вітмена — до третього, хоча і тут буде багато умовного.

Важливо підкреслити, що суттєва відмінність творів, написаних у 20 — 30-х роках, і тих, які з’явилися пізніше, полягала, насамперед, у їхньому загальному настрої. Оптимізм раннього етапу американського романтизму, історично обумовлений після завоювання незалежності в добу розбудови держави, коли все перебувало у процесі становлення й недоліки здавалися випадковими і такими, які легко виправити, пропагуючи позитивні принципи, — цей оптимізм повільно поступається місцем критичним спостереженням над реальним втіленням гасел засновників американської республіки, ідеологів нового справедливого ладу. На сонці молодого суспільства виявляється все більше плям. Критичні елементи нагромаджуються. Вразливі художники романтизму шукають пояснення того, що омріяне Ельдorado вимальовується у дійсності зовсім не таким, як очікувалося, і вбачають причини цього в недосконалості людини. А це призводить, як у Готорна або Мелвілла, до гіркого скепсису або трагічного сприйняття людського існування взагалі. Пізній Купер стає непримиреним критиком вад свого суспільства. Не кажучи вже про Едгара По, який постійно писав про жахливі грані людського існування, про страшну суперечність між намірами і вчинками людей, вдавався до сатиричних прийомів зображення окремих явищ американської дійсності.

Критичне ставлення до принципів моралі, на яких будується буржуазно-демократичний устрій, заперечення кричущих недоліків молодого суспільства, критика негативних рис масової психології тощо були виявом типово романтичного відчуття розриву між ідеалом і реальністю. Особливо болісним було це відчуття саме в американських романтиків через те, що на початку мрія про побудову нового прегарного світу на свіжій незайманій землі зусиллями нових людей здавалася такою привабливою і можливою для здійснення.

Історія, зокрема історія культури, поставила перед американським романтизмом кілька складних і відповідальних завдань. Як зазначалося вище, першим з них стало створення оригінальної національної літератури, яка б не була повторенням чи наслідуванням того, що вже здійснили романтики Європи. І митці романтизму Сполучених Штатів спромоглися це зробити. Власне, починаючи з них, вітчизняна література стає цікавою для інших народів, входить як складова частина в літературу світову. Письменники першої генерації американських романтиків Вашингтон Ірвінг і Фенімор Купер були не просто визнані читачами за межами США, а й сприйняті з захопленням. З них, власне, починалося знайомство світового читацького загалу з художньою літературою Америки. Хоча вони іноді у своїх творах розповідали про події в різних країнах, навіть на різних континентах. Головним, що приваблювало в їхніх книгах, були історія і сьогодення, природа і звичаї, колізії і процеси, людські типи і характери Нового Світу. Така приваблива для літератури доби романтизму екзотика невідомих чи маловідомих країв була в їхніх книгах екзотикою американського континенту. Цим письменники-романтики виконували друге завдання часу — створити образ своєї країни, розповісти про її історичний шлях, її становлення і здобутки.

Історія Сполучених Штатів, на відміну від, скажімо, англійської, не була такою давньою. Найдавнішими для білих американців були колоніальні часи, події, які відбувалися у перших поселеннях Нової Англії чи Півдня. Найяскравішими сторінками історії була боротьба за незалежність, важке життя першопосельців — піонерів освоєння нових земель, їхнє вперте боріння зі стихіями, підкорення природи, постійні сутички з тубільним населенням, чий споконвічний території вони захоплювали. Небезпека чатувала на піонерів не лише з боку індіанців, а й білих загарбників-скватерів, які анархічно не визнавали права власності на оброблену іншими землю і брутально присвоювали її. Драматизму у цій щоденній боротьбі за виживання не бракувало. Саме про неї особливо яскраво і захоплююче розповідав Купер, американський Вальтер Скотт, як його називали (що йому, до речі, зовсім не подобалося).

Особливістю життя багатьох нових мешканців заокеанського континенту був постійний рух на Захід, оволодіння американською “цілиною”. Життя на так званому кордоні, важке й сповнене пригод, вимагало великої волі й фізичної сили та вправності. Витримати його могли лише люди наполегливі, мужні, працьовиті. Про них створювалися легенди, які лягли у підвалини нового американського фольклору, легенди героїчні та сповнені гумору історії. І ті й інші широко використовували гіперболу, їхні герої і в подвигах, і в смішних пригодах були людьми нечуваної сили чи апетиту, мужності чи хвалькуватості. Разом з фольклором, привезеним пересельцями з різних країн



Європи, та індіанським чи негритянським фольклором, цей пласт народної культури також використовувався романтиками США.

Специфічна рухливість нового населення Америки, покликана до життя умовами існування на безмежних просторах країни, жагою оволодіння все новими землями, сприяла популярності творів про подорожі. При цьому не лише на суходолі, а й на воді — широких річках, морях та океанах. Досить швидко Сполучені Штати стали могутньою морською державою з великим торговельним, китобійним і військовим флотом. Творцем жанру морського роману став той же Купер, його продовжувачами були По і Мелвілл.

Специфічний побут голландських засновників Нью-Йорка барвисто і з гумором відтворив у своїй "Історії Нью-Йорка" Ірвінг, про них він писав і в багатьох оповіданнях. Життя англійських пуритан на новій батьківщині в XVI і XVIII ст. малював Готорн. Його особливо цікавили проблеми віри й моралі суворих кальвіністів, трагічні конфлікти, які відбуваються в душі героїв — арені змагань між природними почуттями і суворими пуританськими принципами, розуміння усього людського — кохання, бажання щастя, радості тощо як гріховного. Готорн був серед романтиків найбільшим майстром у розкритті складності психології героїв — і тих, котрі жили у давньому Сейлемі або Конкорді, і їхніх нащадків, сучасників письменника. Одвічний двобій Добра і Зла в людині цікавив не лише вихованого в пуританській сім'ї Готорна, а й По і Мелвілла. Останній прагнув передати це змагання божественного і диявольського в людському серці у великих символічних образах свого шедевр "Мобі Дік".

До романтичної символіки, повчальної алегоричності були схильні всі згадані письменники. Ці художні прийоми притаманні романтизму взагалі, але у кожного з американських художників вони мали певні особливості. Алегоризм у Готорна наскрізний. У нього нема творів, які б не прочитувалися як алегорії. Метафори і символи Мелвілла часто буквально космічні за масштабами, вони складні, багатозначні, вражають образною силою і пристрасністю. В цьому його можна порівняти з Мільтоном і Блейком. Як і за філософською масштабністю мислення. Едгар По тяжіє до передачі через витончений таємничий символ хворобливих душевних станів.

Алегоричність і повчальність є основними елементами притчі і природно, що притчі чи притчеподібні жанрові утворення часто подибуємо у романтиків Америки, які до того ж, так би мовити, з молоком матері всмоктували біблійні притчі, біблійний хід думок, спрямованих на повчання та виховання роду людського.

Історичні твори романтиків про недавню минувшину мали на меті зміцнити почуття прив'язаності до своєї землі, гордості за неї, землі, за яку так мужньо билися їхні діди й прадіди, їхні батьки, на якій всі вони

так невтомно трудилися. З іншого боку, в цих творах історія часто є лише проекцією проблем і конфліктів сьогодення, часова відстань використовується для художнього ефекту. Твори Купера чи Готорна, в яких події відбуваються в минулому, не були класичними історичними романами у вальтер-скотттівському дусі. У Купера це скоріше пригодницька проза зі значними елементами історизму, у Готорна — психологічна. Вони не дають широкої картини найважливіших подій історії, але з великою майстерністю відтворюють ауру відшумілого часу. Це ж можна твердити і про Ірвінга.

Для романтизму характерне особливе значення зображення природи у ліричному, символічному, алегоричному плані, а не лише як місця дії творів. Американські письменники із захопленням малюють природу своєї великої країни, вона відіграє в їхніх творах важливу роль, часто стає одним з персонажів. Своєрідність картин природи (в Ірвінга, Купера чи Мелвілла) полягає насамперед у тому, що це природа ще маловідомого континенту чи екзотичних островів (як у Мелвілла). Головний персонаж у пейзажах Купера — ліс, Мелвілла — океан, Ірвінга — міські патріархальні околиці. Готорн уміє передати атмосферу старовинного міста, наділяючи будинки чи вулиці доброю або злою душею. Ліс у Купера — це місце, де живуть його герої, він для них і дім, і захисник, і годувальник. Однак у ньому може ховатися і щось страшне, містичне. Він пов'язаний з людьми своїми вітами та корінням і так само, як його мешканці, страждає від безжалісного наступу цивілізації. Природа у творах американських романтиків часто виступає як одвічна могутня сила, байдужа до радощів і страждань людей, як втілення божественного начала, що вище за людину. Це, насамперед, типowo для Мелвілла, його зображень морської стихії.

На лоні незайманої природи живуть у суголоссі з її ритмами "природні" люди. У європейських романтиків це найчастіше були умоглядні ідеальні постаті, втілення всіх чеснот неспотвореної цивілізованим суспільством індивідуальності. У Мелвілла і Купера "дикуни" — живі люди, яких автори добре знають, з якими стикалися. Звичайно, їм, як художнім образам, притаманні певні типові для романтизму риси, певна концентрація позитивних чи негативних якостей, ушляхетнення їх мислення і способу життя тощо. Однак Чингачгук або його антитеза Магуа при тому, що перший втілює кращі людські й національні якості, а другий, підступний і зрадливий, — найгірші, обидва не є схемами добродетності чи пороку, а повнокровними людьми, в існування і вчинки яких можна вірити.

Зображення незайманої природи американського континенту і його корінних мешканців овіяно в творах романтиків ностальгією за тим, що було таким прегарним і що нищить новий час. Та картини природи мають і інший настрій — оптимістичний. Це захоплення безмежністю країни, щедрістю

її рослинного і тваринного світу, мальовничістю краєвидів. Поетизація природи вітчизни виконує роль збудника патріотичних почуттів.

Ще одним завданням, яке виконував американський романтизм, було об'єднання творчих сил різних регіонів у єдину культурну спільноту — національне красне письменство. Культурні центри різних частин США ще на початку XIX ст. мали суттєві відмінності. Поступово вони почали згладжуватися, але лишалися помітними впродовж усього сторіччя. Та й тепер говорять про “південну школу” або “школу Нью-Йоркера”, тобто своєрідність літератури Півдня і Півночі певною мірою зберігається. За часів романтизму творчість письменників Нової Англії (Бостон, Конкорд) відрізнялася за своєю тематикою, філософсько-етичною насагою, естетичними особливостями, мовними нюансами тощо від красного письменства Півдня, так званого Віргінського ренесансу. Західний романтизм, або романтизм “кордону”, не був схожий на той же напрям на Північному Сході, де головним осередком культурного життя був Нью-Йорк.

Південь не висунув, окрім Едгара По, жодного великого романтика. Але По не був типовим південним письменником, не дарма йому дорікали в космополітизмі. В його творах марно було б шукати яскраву картину життя плантаторського Півдня, цієї американської варіації античної Греції, як прагнули представити цю частину Сполучених Штатів ідеологи і захисники рабовласництва. Найбільша кількість яскравих південних письменників прийшла в літературу у другій половині століття. Такі романтики як Гарріет Бічер-Стоу, і реалісти як Марк Твен розповіли світу про найпекучіші проблеми Півдня, передусім — негритянську. Та їхня творчість виходить за часові межі цієї книги.

Четверо з найбільших романтиків першої половини XIX ст. походили з Північного Заходу, з Нової Англії. В новоанглійському Сейлемі народився і провів багато років життя історик і побутописець цієї цитаделі протестантизму Натаніель Готорн. Нью-Йорк був батьківщиною Вашингтона Ірвінга — свого сатиричного літописця, описувача звичаїв і побуту його засновників. Неповдалі від цього найбільшого капіталістичного міста США народився Фенімор Купер — батько американського історико-авантюрного і сучасного соціально-політичного роману. З Нью-Йорком не раз зв'язувала доля Мелвілла, який передав у химерних символах “Мобі Діка” свій розпач через недосконалість оточуючого світу і трагічну роздвоєність людини в ньому. Всі ці художники не були об'єднані якоюсь літературною школою, сповідували різні політичні погляди, дотримувались різних філософських уявлень. І все ж вони були згуртовані спільними принципами романтизму, яскраво вираженими стильовими основами романтичної поетики. У свідомість своїх читачів за межами Сполучених Штатів вони увійшли не як

письменники з Бостона, Філадельфії, Нью-Йорку чи західного “кордону”, а як американські письменники.

На відміну від спорідненого англійського американський романтизм уславився не поезією, а прозою. Всі найзначніші американські романтики першої і другої генерації були прозаїками, в тому числі і геніальний поет-лірик По. Вагомість внеску письменників США у становлення і розвиток прозаїчних жанрів безперечний. Ірвінг, По, Готорн своїми оповіданнями допомогли кристалізації новелістичного жанру з досить аморфної маси есе, нарисів, подорожніх нотаток і т. п., виробили принципи короткої прози, яка стала улюбленою в літературі США. Кулер, Готорн, Мелвілл створили справжній американський роман з великим розмаїттям його піджанрів — історично-пригодницьким, морським, утопічним, звичаєво-сатиричним, психологічним, про подорожі тощо. Вони були часто першовідкривачами в царині нових тем і романних структур. А Едгара По справедливо вважають одним із перших майстрів науково-фантастичного і детективного оповідання.

Загалом можна твердити, що завдання, покладене на них історією, — створення національної літератури — американські романтики виконали.

## 5.1. Вашингтон Ірвінг

(1783 — 1859)

Вашингтон Ірвінг — визнаний класик американської літератури. Він вважається зачинателем романтизму США, видатною постаттю першого покоління романтиків. Письменник працював у різних жанрах красного письменства: писав оповідання, есе, дорожні нариси, гумористичні і сатиричні статті та нотатки, історичні дослідження, біографії видатних людей тощо. Крім прози його вабили поезія і малярство. Збереглися його малюнки, які перевершують звичний аматорський рівень. Але з багатою творчою спадщиною Ірвінга, який прожив довге життя і не відкладав пера до глибокої старості, живими і цікавими для сучасних читачів лишилися насамперед його новели та великі оповідання, а серед них справжня перлина американського романтизму “Ріп Ван Вінкль”. Цей твір зажив всесвітньої слави, надихав митців різних країн — поетів, музикантів, художників. Його наслідували, пародіювали, перелицьовували. Гумором, сатиричною в'їдливістю, жартівливою фантазією смішить і сьогодні веселий, дотепний літопис “Історія Нью-Йорка від сотворення світу до кінця голландської династії”, написаний двадцятишестилітнім автором і пройнятий, як він сам вважав, “молодечим зухвальством”.



▲ Вашингтон Ірвінг

За життя Ірвінг був визнаний далеко за межами вітчизни. Серед його шанувальників були Вальтер Скотт, Колрідж, Байрон і багато інших письменників-сучасників. Автор "Ріпа Ван Вінкля" ставив собі за мету створення оригінальної національної романтичної прози і досягнув цього. Незважаючи на очевидний вплив німецького та англійського романтизму, вільне запозичення тем, сюжетів, образів, емоційних барв з чужих літератур, кращі твори Ірвінга мають свій яскраво виражений американський характер. Вони дають художньо досконалу, пластичну і барвисту картину життя Нового Світу в добу, яка передувала війні за незалежність, і в пізніший період. У Ірвінга були й твори іншої тематики, однак саме ці складають найбільшу цінність з художньої точки зору і за своїм змістом залишаються живою спадщиною письменника.

Вашингтон Ірвінг народився у сім'ї шотландського пересельця, досить заможного торгівця залізним товаром. У дитинстві малий Вашингтон відзначався мрійливою вдачею, дуже любив читати і слухати оповідання про давні часи. Сім'я жила в Нью-Йорку, у тій частині міста, де було найбільше потомків перших голландських пересельців з Європи, які дотримувалися стародавніх форм життя, звичаїв, побуту, трудових навичок. Малий Вашингтон товаришував з їхніми дітьми, відвідував їхні оселі, захоплюючись оповідями про славні старі часи Нового Амстердама, як колись (до другої половини XVII ст.) називали Нью-Йорк.

Дитячі та юнацькі враження, по-художницьки гострі, яскраві, поетичні, мальовничі, овіяні меланхолією та ліризмом і одночасно сповнені гумору, стали пізніше основою кращих, найбільш самобутніх і новаторських творів письменника.

Ірвінг не був схильним до якоїсь практичної діяльності, в душі прагматичної практики підприємців чи політиків Молодої Америки, але духовно був дуже активною людиною. Зацікавлення літературною творчістю виявилось у нього надто рано. Разом із товаришем дитячих і юнацьких років, майбутнім письменником Голдінгом він почав у 1807 р. видавати гумористичний альманах "Сальмагунді" (назва їжі, в яку входять різні, досить несподівані інгредієнти, тобто "суміш"), який викликав неабияке зацікавлення. В ньому були зібрані різні смішні або дивні історії, анекдоти, міські новини та плітки. А об'єднане все було постатями трьох диваків, які збираються разом у старому замиському маєтку, весело проводять час і говорять про всілякі речі, оповідаючи один одному різні історії, побрехеньки, пережите самими або

почуте від інших. Альманахи були в цей час надто поширені в Європі. Це стало справжньою модою. Знайшли вони своїх прихильних читачів і у Сполучених Штатах.

Коли Ірвінг почав займатися видавничою діяльністю, то уже мав, насамперед через особливу схильність до подорожей, неабиякий досвід. У 1803 р. він подорожував через незаселені області США та Канади. Наступного року відвідав Італію, Францію, Швейцарію, Голландію. Такі подорожі, які іноді тривали роками, були своєрідним звичаєм для американських юнаків із заможних родин, як колись для хлопців з родин ремісників Європи була обов'язковою школа мандрівок по чужих краях для набуття досвіду і вдосконалення майстерності в обраному фасі. І пізніше Ірвінг багато мандрував, роками жив закордоном. З 1815 по 1820 рр. він жив в Англії, а потім в Іспанії. На батьківщину повернувся лише у 1832 р. Знайомство з чужими країнами, природою, культурою, літературою, історією інших народів виявилось для Ірвінга напрочуд плідним. Багато книжок він написав саме на матеріалі своїх подорожей Америкою та Європою.

Восени 1809 р. в ньо-йоркській газеті з'явилася замітка: "Малий джентльмен похилого віку у старому чорному каптані і трикутному капелюсі, Нікербокер на ім'я, певний час тому полишив своє житло, і відтоді про нього нічого не відомо. Оскільки є підстави вважати, що він трохи несповна розуму, його відсутність нас дуже бентежить. Будь-яка відомість про нього буде із вдячністю прийнята в готелі "Колумбія" на Малбері-стріт або у редакції газети". Так почалася кумедна й пустотлива містифікація, якій випало жити в пам'яті і читачів, і її автора дуже довго. Кілька тижнів пізніше, коли багато людей, повіривши вигадці, співчували Нікербокеру і шукали його, з'явилося нове повідомлення. Власник заїзду, де жив до зникнення маленький джентльмен, сповіщав, що по ньому лишилося два мішки цікавих паперів і, якщо він не повернеться і не сплатить борг за проживання, то власник помешкання буде змушений ці папери продати. Нарешті, 6 грудня 1809 р. газета "Америка сітізен" сповістила про вихід "Історії Нью-Йорка", написаної Дідріхом Нікербокером".

Повна назва книги — "Історія Нью-Йорка від сотворіння світу до кінця голландської династії" (далі йдуть ще пояснення, але їх, звичайно, у назву не включають) — твір сатиричний, в якому критичний пафос досягає іноді Свіфтової сили, хоча загальна тональність оповіді літописця радше жартиливо-гумористична. Від першої до останньої сторінки літопису в ньому панує іронія, надаючи йому зухвалого, задерикуватого, жвавого і веселого характеру. Здається, що для автора нема ніяких авторитетів ні в минулому, ні в сьогоденні, ні у Сполучених Штатах, ні в Голландії або Англії. В усьому він бачить смішний, жалюгідний, фальшивий бік. Це можна було б назвати



молодечим цинізмом, якби не справжня любов до своєї далекої від досконалості вітчизни.

Оповідь про давні часи голландського панування на Манхеттені і в його околицях за всієї своєї в'їдливої іронічності і подекуди раблезіанського гумору начебто оповита серпанком ліричної ностальгії за давніми часами. Перші осідники на американській землі були кумедними, недолугими із сучасної точки зору, вони жили ліниво й сонно, не цікавилися нічим, окрім своїх дрібних приватних справ, любили поїсти і добряче випити, не відзначалися ініціативою, а подекуди й хоробрістю тощо. Однак були їм притаманні приваблива порядність, статечність, чесність, надійність, працьовитість. Вони повільно копірсалися на своїх капустяних городах, до блиску вишаровували підлоги, меблі, посуд, регулярно відвідували церкву і читали біля домового вогнища Біблію, робили все неквапливо, але сумлінно, вдовольнялися скромним достатком і не зазіхали войовничо на чуже. Їхні чепурні будиночки і садочки, їхній традиційний стародавній одяг з високими капелюхами і пишними штаньми, котрі одягалися у великій кількості одні на одні, важкими каптанами з товстезного сукна, — в усьому цьому була якась тепла й затишна патріархальність (принаймні, так здавалося письменникові), була норма звичного побуту, привабливого саме своєю консервативністю, усталеністю, спокоєм.

І тут виникає протиставлення — пряме чи приховане — днів минулих і американського сьогодення. Багато в чому саме заради нього і написана “Історія Нью-Йорка”. Це романтичне протиставлення є несучою конструкцією оповіді. З нього випливає, що колись, у XVII чи на початку XVIII ст., світ був ліпшим, недоторкана природа пишнішою, свіжішою, духмянішою, а люди добрішими та щасливішими. Звичайно, так міг відчувати старий Нікербокер, але за цим фіктивним оповідачем ховався зовсім молодий автор, і його ностальгія за “славним минулим” була неприйняттям багатьох явищ, процесів, тенденцій сучасності. Молодий Ірвінг із сумом спостерігав рух незалежних Сполучених Штатів на манівці егоїзму, зажерливості, прагнення збагачення за всіляку ціну, підсилення і загострення в країні соціальної, релігійної, расової ворожнечі, жорстокості у міжлюдських відносинах, позбавлених будь-якої сентиментальності й тепла, зрештою, відмову від “святих” принципів, закладених у Конституції 1787 р. і “Біллі про права”.

Структурно “Історія...” складалася з семи книг, які в свою чергу поділялися на окремі розділи з довгими назвами, що іронічно й принадливо передавали зміст цих розділів. Перша книга носить космогонічний характер, вона стосується не історії Америки, а людства взагалі. В ній безліч посилань на наукові і ненаукові джерела. Це суцільна блискуча пародія на подібні видання,

зокрема й американські. В другій ідеться про прибуття перших голландських поселців і те, як вони влаштовуються у нових місцях. Починаючи з третьої книги, літописець розповідає про перших губернаторів Нью-Йорка й довколишніх земель та про справжні чи міфічні події американської історії. У перших, “універсальних”, розділах органічно поєднуються просвітительські і романтичні ідеї, звучить гостра насмішка над церковною ортодоксією, національними та расовими передсудами.

І тут, і далі, крім іронії з усіма її відтінками, важливою барвою у прозі Ірвінга є гіпербола. Перебільшення, переяскравлення, фарсовість постатей та епізодів нагадує барви і прийоми ярмаркової вистави, що їх так полюбляв народ. Та це не тотожність, а певна схожість, не фольклорний, а літературний гіперболізм і кольоровість, котрі, як і у Рабле, беруть початок з джерела народної оповіді, казки, легенди. Гіпербола виступає в Ірвінга на всіх рівнях оповіді. Дуже виразна вона, наприклад, у його портретах історичних та псевдоісторичних персонажів. Ось, для прикладу, портрет одного з перших губернаторів Нового Амстердама Воутера Ван-Твіллера:

“На зріст він був рівно п’яти футів і шести дюймів, а впоперек він мав шість футів і п’ять дюймів. Голова його являла собою правильну кулю... була настільки величезна, що сама пані природа... зайшла б у безвихідь перед завданням створити шию, що могла б її підтримувати, тому, мудро відмовившись від такої спроби, міцно посадила її на спинний хребет, якраз між плечима, де вона і лишилася, затишно уместившись, як військовий корабель у намулі Потомаку. Тіло уславленого джентльмена було видовжене з особливо могутньо розвинутою задньою частиною, що свідчило про мудрість провидіння, бо він був людиною сидячого способу життя і відчував непереборну відразу до марної витрати сил на ходіння. Його ноги, хоч і дуже короткі, відповідали своєю силою тій вазі, котру їм доводилося витримувати, так що стоячи, він сильно походив на здоровезну бочку з пивом на двох колодах. Його обличчя, цей безпомилковий показчик розуму, являв собою простору площину, зовсім не поорану й не зруйновану тією сіткою зморшок, яка спотворює людське обличчя, надаючи йому так званий вираз”.

Не менш виразні портрети ще двох губернаторів: Вільгельмуса Кіфта і Пітера Стайвесанта. При цьому кожен з них не лише гіперболізований, а й різко індивідуалізований, що стосується зовнішності, манер, одягу тощо. Чудова за своєю пластичністю і соковитістю постать “великого полководця” часів Стайвесанта генерала Якобуса Вон-Поффенбурга. Подібні портрети в чомусь схожі до портретних характеристик у Миколи Гоголя, а ще більше до гротескних постатей городничих з “Історії міста Глупова” М. Салтикова-Щедріна — книги, типологічно спорідненої з “Історією Нью-Йорка” іноді



▲ В. Ірвінг. Ілюстрація до оповідання "Ріп Ван Вінкль"

просто у вражаючий спосіб. Слід зауважити, що карикатурно гіперболізовані портрети історичних чи псевдоісторичних діячів, наділені своєрідною сатиричною монументальністю і міфологічною величчю, мають ще й приховану, але зрозумілу сучасникам Ірвінга особливість. Вони є досить прозорими натяками на конкретних політиків і керівників держави кінця XVIII — початку XIX ст. Для сучасного читача, навіть якщо наводяться розлогі коментарі, це не має майже ніякого значення, для сучасників письменника в цьому була "родзиночка".

Ірвінг грав анахронізмами та алюзіями в такий спосіб, щоб під маскою особистостей XVI чи XVII століть його читачі впізнавали гротескно змальованих сучасників, що американці й робили, сміючись до нестями або гірко ображаючись. З боку письменника це були вже не безневинні жарти, а досить смілива громадянська позиція. Що ж до сучасного сприйняття "героїв" книги, то, втративши актуальність, вони виграли щодо типовості і здаються нам художніми узагальненнями певних людських і суспільних типів, напрочуд виразними, соковитими і ... схожими на добре нам відомих політичних і громадських діячів кінця XX ст.

Перегук міфологізованої історії із сучасними Ірвінгу подіями в книзі наскрізний від перших розділів і до кінця твору. Особливо критично звучать саме перші розділи узагальнюючого, універсального змісту. Саме в них автор приділяє багато уваги завоюванню Америки і винищенню тубільного індіанського населення. Коли Нікербокер (себто Ірвінг) пише про обґрунтування європейськими прибульцями свого права на чужі землі, його голос стає гнівно-саркастичним, а прийоми сатиричного протиставлення і пародіювання расистської та церковної демагогії по-свіфтівськи нищівними:

"В який спосіб була заселена ця країна з самого початку?... Добре відомо, що ця частина світу була багата на певних тварин, які ходили прямо на двох ногах, зовнішністю трохи нагадували людину, видавали якісь незрозумілі звуки, дуже схожі на слова, — коротко кажучи, мали дивну схожість з людськими істотами".

Однак, продовжує літописець, добродісні супутники Піссаро повністю переконалися, що ці істоти байдужі до багатства, позбавлені честолюбства, "вони хотіли б, щоб їх вважали радше сильними, ніж хоробрими. Мета честолюбних устремлінь — шана, слава, добре ім'я, багатство, високе становище і відзнаки — їм невідомі..." З цього природно випливає: "ці нехристи не мали права на країну, яку вони заповнили, бо вони порочні, невігласи, безсловесні, безбороді, голозаді, справжнє чорне сім'я, просто дикі лісові звірі, і повинні бути або підкорені, або винищені... Було цілком очевидно, що наша прегарна країна, коли її вперше відвідали європейці, являла собою сумну пустелю, де жили лише дикі звірі, і що прибульці з-за океану набули її у безсумнівну власність за правом першовідкривачів".

Цитувати подібні гострокритичні рядки з "Історії Нью-Йорка" можна довго. Їх кількість, як і загальний тон, свідчать про головне ідейне спрямування письменника, дуже близьке до просвітительського (звичайно, в його американському варіанті), сформоване на вивченні досвіду життя Сполучених Штатів і ґрунтовній обізнаності з провідними думками великих європейських просвітителів, передусім французьких.

Після випуску в світ свого першого великого твору Ірвінг надовго замовкає як письменник. Займається практичною діяльністю як адвокат, військовий, службовець, працівник дипломатичної служби. Лише з кінця десятих років він повертається до красного письменства. Продовження творчої діяльності пов'язане з подорожами Ірвінга і його тривалим перебуванням за кордоном. Вважається, що в Англії у 1818 р. починається другий, найплідніший, період творчого життя автора "Ріпа Ван Вінкля". Саме там він за підтримки Вальтера Скотта видає першу збірку оповідань — "Книгу шкитців" (1819 — 1820). За нею вийшла друга — "Брейсбідж-Холл" (1822). В 1824 р. з'явилася третя збірка — "Оповідання мандрівника". Четверта, і остання, була написана значно пізніше і в ній відбився новий досвід письменника, який кілька років як дипломат жив в Іспанії, подорожував по країні, працював у королівському архіві над старими рукописами, вивчаючи життя і діяльність Христофора Колумба, про якого написав книгу. Захоплення Іспанією, її колоритом, екзотикою, поезією і правдою її минулого відбилися в четвертій книзі оповідань "Альгамбра" (1832) дуже яскраво, починаючи з назви, через сюжети, барви, образи, увесь стиль оповіді і аж до мовних нюансів, локальних, побутових, географічних реалій тощо.

Вже перша збірка новел “Книга шкитців” свідчила про народження Ірвінга — романтичного новеліста, який не просто почав працювати в новому для себе жанрі (хоча його зародки були вже у новелістичних епізодах “Історії Нью-Йорка”), а й створив його оригінальну американську модифікацію. У збірці є типово романтична новела, так би мовити, загальноєвропейського характеру. Її події відбуваються у досить умовній середньовічній Німеччині. Герої, традиційні для романтичної балади чи готичного оповідання, — хоробрі й вірні слову рицарі, чарівна діва з похмурого замку. Наречений гине напередодні весілля, щоб згодом з'явитися, поставши з труни, і викрасти наречену. Та в оповіданні “Наречений-примара” цей сюжет набуває відверто пародійного звучання і закінчується неочікуваним пуаном. Примара виявляється живим хлопцем з плоті і крові і все завершується казковим весіллям. Ця новела особливо виразно демонструє відмінність американця у підході до типово романтичної колізії від його європейських колег. Якщо у більшості останніх все трактувалося серйозно, містично, трагічно, то в Ірвінга постійно звучить весела іронічна нота, трагедія обертається на фарс, містика знімається цілком реальним раціоналістичним поясненням.

В Ірвінга є маленький психологічний етюд “Огрядний джентльмен”, в якому він начебто розкриває і демонструє механізм дії авторської романтичної фантазії. Спочатку це реальне спостереження, що викликає цікавість, далі все більше напружений інтерес до загадкового сусіди, чие обличчя і всю постать ніяк не вдається розгледіти, ще далі розбурхана уява полишає вузькі межі дійсності і поринає в океан вигадки. Та Ірвінг не був би Ірвінгом, якби не закінчив новелу іронічно, спускаючи читача із загадкових висот фантазії на ґрунт банальної буденності:

“Таємничий подорожній, очевидно, збирався сідати у карету. Це була остання можливість його побачити. Я скочив з ліжка, підбіг до вікна, розсунув штори... і ледь успів ухопити зором зад людини, що залазила у дверцята карети. Фалди коричневого пальта розсунулися і дозволили мені коротку мить насолоджуватися видовищем ситих округлостей у драпових штанах. Дверцята причинилися, хтось вигукнув: “Пішов!”, диліжанс покотився — і це все, що мені пощастило побачити”.

Подібна оповідна структура — розлога експозиція, що створює настрій, характеристика героя й інших персонажів, зростання напруження, загадковості, таємничого чи навіть жахливого, весела, смішна реалістична розв'язка — характерні для багатьох оповідань перших збірок.

Більшість оповідань у збірках (а були там ще й нариси) побудовані на матеріалі американського життя. В них автор повертається до історії своєї країни, до її фольклору — казок, легенд, міфологізованих переказів і спогадів. Овіяна ностальгією, трохі утопічна картина життя давніх голландських

поселень часто тісно пов'язана із цілком сучасним спостереженням автора. Найцікавіше саме це — пов'язане з учорашнім і сьогоднішнім днем Сполучених Штатів.

Новелістика Ірвінга по-романтичному контрастна навіть у своїх стильових особливостях, характері ритму оповіді. Сюжетність поєднується в ній з докладними повільними описами характерів персонажів, їхньої зовнішності, місця дії, авторськими міркуваннями. Динамізм у розгортанні подій починається десь у середині оповіді, а експозиція з безліччю мальовничих подробиць може розтягнутися майже на половину всього твору. Деталі і подобиці життя та побуту здаються цілком реалістичними, а описи природи часто яскраво романтичні. Звичний плин життя порушується подіями і посталями фантастичними, казковими. Буденне і смішне раптом змінюється страшним і драматичним.

Схильність до іронії, гіперболи, гумору й лірично-ностальгічних настроїв, яка виявилася ще в “Історії Нью-Йорка”, живе і на сторінках малої прози Ірвінга, але вона стає енергійнішою, мускулястішою, відповідно до жанру лаконічнішою і стрімкішою. Найвідоміше оповідання “Ріп Ван Вінкль” було першим у цьому жанрі, та в ньому виявилися всі характерні риси нової оповідної манери художника. Сюжет, як у багатьох творах Ірвінга, належить до так званих “мандрівних”, він не вигаданий, а запозичений. Але його розробка, вирішення конфлікту, декорації — все Ірвінгове. Невдаха й нероба Ріп Ван Вінкль “простий, добродушний хлопець... добрий сусіда, затурканий чоловік”. Йому симпатизували сільські кумоньки, а дітлахи “зустрічали його появу гомоном і радісними вигуками. Він брав участь у їхніх розвагах, майстрував їм іграшки, вчив запускати змія і катати кульки, оповідав нескінченні історії про духів, змій та індіанців... Ріп охоче брався за чужі справи і аж ніяк не за власні. Виконувати обов'язки батька родини і тримати ферму у порядку здавалося йому немислимим і неможливим”.

Одного разу, тікаючи від докорів своєї язикатої дружини, Ріп іде на полювання, зустрічає якогось дивного дідугана з барильцем міцного напою (надто міцного, як виявиться згодом), бачить дивні розваги якихось примарних чоловіків у стародавньому голландському вбранні, п'є отой напій з барильця і засинає в лісі. Прокинувшись, замість своєї нової рушниці знаходить якусь заржавілу, не може докликатись свого собаку, дивується величезним змінам у красвиді, які сталися за одну ніч, і, збентежений, вирушає додому. Та замість рідного села і знайомих односельців бачить на старому місці зовсім нові будинки і нових людей. Лише поступово у старому дідусеві з сивою бородою хтось із людей пізнає колись міцного сорокарічного чоловіка, яким Ріп пішов зі своїм собакою на полювання. Виявляється, що він проспав у лісовій ущелині двадцять років, як одну ніч. За цей час змінилися не лише



будинки й дерева, а й політичний устрій в країні — з частини британської монархії вона перетворилася на незалежну республіку. “Змінився, здавалося, сам характер людей. Замість колишньої незворушності, сонного спокою в усьому проглядалися заклопотаність, наполегливість, метушливість”.

Мабуть, саме у цих словах — ключ до Ірвінгового задуму цього оповідання. Як і в “Історії Нью-Йорка”, тут дуже важливе протиставлення колишньої патріархальності і сучасної діловитості, буржуазної активності, яка докорінно змінює за відносно короткий час форми життя і характери людей.

Може, за мальовничістю, зримістю описів, поетичністю, яка в парадоксальний спосіб поєднується з тонкою і веселою іронією, одним із найкращих оповідань Ірвінга є “Сонна лощина”. Сюжет тут зовсім простий, досить анекдотичний. Двоє молодиків залицяються до однієї гарненької і заможної дівчини. Через ревності один із них у вигадливий спосіб мстить на своєму суперникові, лякаючи його у глуху ніч привидом вершника без голови. На смерть переляканий суперник тікає з села, що дає підстави створити нову легенду, начебто його забрав із собою отой вершник без голови. Ось і все, якщо відтворити голий сюжетний каркас. Та головне в оповіданні — передати колорит відшумілого життя затишного голландського поселення, розповісти про добробут і спокій, які в ньому панували, про чудову довколишню природу, родючість землі, пишність застілля в домі заможного хазяїна, яка нагадує рясноту і барвисту щедрість голландських чи фламандських натюрмортів. У замальовках пейзажів навколо селища і особливо казкової Сонної лощини, яка навіть дивні видіння, заворожує своїм спокоєм, змушує забути про все на світі, Ірвінг виявляє себе справжнім поетом.

Ця зачарована долина впливає на місцевих жителів у такий спосіб, що вони ніби снять наяву, бачать якісь примари, чують дивну музику і безтілесні голоси та впадають у екстатичні стани. Характери двох суперників-претендентів на руку і посаг квітучої, пухкенької Катерини, як і їхня зовнішність, заняття і манери виписані зримо і з гумором, вони живі і пластичні. Один із суперників як і з Коннектикута вічно голодний учитель Ікебод Крейн, наївний і хитрий маленький тиран у своєму шкільному королівстві, великий мудрець у малописьменному оточенні, безголосий співець псалмів, що мріє завоювати серце багатой фермерської дочки своїм “інтелектом” і “світськими манерами”. Його постійні мрії про смачну їжу, що чекатиме на нього після одруження, написані так само смачно, як і розповідь про вигадливі походеньки, зухвалі витівки іншого зальотника — Брома Бонса. Молодий Боне — грубуватий і запальний проводир місцевої молоді, гарний у сідлі і витончений, як ведмідь, у жіночому товаристві. Та на його боці прихильність кругленької та рум'яної Катерини і самого автора. Як уже не раз, і тут виникає типове для Ірвінга протиставлення — працьовитий, хитрий, жахливий янки

і лінивий, необтесаний, але дужий, веселий, простодушний “файний хлопець” з голландських поселенців. Він свій на цій землі, а прибуді-янки тут не місце.

Естетичні якості Ірвінгової прози в цьому оповіданні підкоряють читача. Тут він показав себе у повному блиску як неперевершений стиліст, як справжній живописець словом:

“Дрібніші птахи вже влаштовували прощальні збори. У захопленні цвірінькаючи і радіючи, вони пурхали з куца на куц, з одного дерева на інше, безтурботні й легковажні, бо навкруги панували велика ряснота і поживлення. Тут був пишний і недоступний самчик вільшанки (улюблена здобич юних птахоловів), що кричав пронизливим і сварливим голосом; тут були чорні дрозди, які літали темною хмарою; золотокрилий дятел з малиновим гребінцем, широким чорним намистом і яскравим веселим пір'ям; омелюх з червоною облямовочкою на крильцях, жовтим кінчиком хвоста і маленьким капелюшком з дрібнесенького пір'ячка; синя сойка — ця гомінлива джэнджеруха, у чепурному і легкому голубенькому каптанчику, з-під якого виглядала сліпучо-біла білизна, вона щебетала і цвірінькала, хитала голівкою, присідала і кланялась, роблячи вигляд, що вона, мовляв, у близьких стосунках з усіма щебетухами в гаї”.

Це не просто опис різних пташок, який начебто сам пурхає і цвірінькає, а й уміння майстра небагатьма словами створити портрет усіх цих вільшанок і сойок, змусити читача побачити їх і почути їхні голоси. А головне — вміння передати радість життя, оптимізм, властивий молодому народові на молодій землі, такий характерний для Ірвінга взагалі.

Виразні та повчальні новели-притчі “Дольф Хейлігер” (з “Будинку з привидами”) та “Диявол і Том Уокер”. Влада золота, яка розбещує і руйнує людину, іронічно й зухвало показана в них у реалістичній і казковій формі одночасно. Останнє з названих оповідань належить до серії про шукачів скарбів і має всі атрибути подібних історій. Однак і в цю традиційну тему письменник вносить своє, неповторне: це, насамперед, його жартівлива іронія, яка навіть страшному надає присмак кумедності.

Збірка “Альгамбра”, написана на іспанському і екзотично-східному матеріалі, багато в чому нагадує такі популярні у той час “Казки тисяча й однієї ночі”. В новелах цієї збірки вражає буянність барв і образів, багата фантазія і витончений гумор. Усі новели-казки прославляють людські чесноти — доброту, чесність, вірність і засуджують жадібність, зрадливість, жорстокість тощо. Вони і поетичні, і повчальні. Однак в них більше відомого з творів європейських романтиків, ніж оригінального, що було властиво американському романтику Ірвінгу і завоювало йому всесвітню популярність.

Повернувшись у 1832 р. на батьківщину, Ірвінг продовжував активну літературну діяльність, та йому вже не вдалося досягти того рівня, який був властивий його “Історії Нью-Йорка” та новелам.

## 5.2. Джеймс Фенімор Купер

(1789 — 1851)

Серед класиків американського романтизму Джеймс Фенімор Купер поряд з По — найпопулярніший у нашій країні. Інтерес до його творчості зберігається певною мірою й досі. Щоправда, досить швидко з письменника для всіх він став у нас передусім автором книжок для юнацтва. Та це, як відомо, випало на долю багатьом видатним художникам минулого — від Дефо і Свіфта до Вальтера Скотта і Марка Твена.

Вдалу загальну характеристику творчості Купера дав американський літературознавець Стенлі Т. Вільямс:

“Не такий вимогливий до літературної майстерності як Ірвінг, Купер здобув популярність зображенням романтики і буднів фронтіру, лісів та морів, демократії та долі Америки. Чоловік дії, котрий став романістом через випадковий збіг обставин, він і власний талант розвинув “насамперед завдяки своїй енергії”. У передмовах, памфлетах, історичних працях і романах він висловлює свої погляди на сучасність, використовуючи, як і Ірвінг, все нові можливості розвитку культури, крім лише театру. Він був Агамемноном за письмовим столом й у полемічних сутичках і, однак, залишив нам три десятки романів, кілька вічно молодих публіцистичних книжок та два-три безсмертні образи. Його енергійний темперамент викликав свого часу нищівні нападки критиків, а жвавість думки Купера захоплює нас і досі. Коли ми читаємо романи Купера, то дихаємо повітрям морів та незайманих озер, чуємо тряскіт пострілів з рушниці Шкіряної Панчохи. Купер не лише незрівнянний критик бундючної американської демократії, а й неперевершений оповідач, творець наших власних “арабських казок” фронтіру”.

Джеймс Купер (друге ім'я Фенімор він узяв пізніше за дівочим прізвищем матері) народився у місті Берлінгтон, що у штаті Нью-Джерсі, неподалік від Нью-Йорка. Його батьком був заможний землевласник і досить крупний політичний діяч Вільям Купер, який пишався тим, що дає працю сорока тисячам земляків. Купери походили з англійських квакерів — працьовитих, упертих, суворих. Вільям Купер успадкував енергію, бурхливий темперамент і консерватизм своїх предків. Ці риси він передав і своєму синові, майбутньому романісту. Дитячі роки Джеймса пройшли у селищі Куперстаун, заснованому його батьком. Селище лежало неподалік від фронтіру, тобто кордону між землями, заселеними новоприбульцями і “дикою цілиною” — територією, де ще жили індіанці — одвічні власники цих країв.

Фронтір за життя Купера просувався все далі на Захід, залишаючи по собі оповіді, легенди й міфи про мужність і сміливу вдачу першопроходців, про криваву боротьбу за землю з тубільцями, про вперте долання труднощів в освоєнні “дикого Заходу”. Дитиною Джеймс наслухався фольклорних

оповідок фронтіру, історій з недавнього минулого рідного краю. Пізніше вони органічно увійшли в його історичні романи, як і живі емоційні спогади про мешканців Куперстауна, власну родину і колоритну фігуру батька, про природу навколишніх земель, ліси, луки, озеро Отсего і річку Сасквегана. Юнак поважав свого самовпевненого і дратівливого батька, “справжнього джентльмена”, однак далеко не завжди підкорявся його волі. Батько, незадоволений навчанням сина у коледжі, бо хлопець більше блукав околицями Єля і читав, ніж вивчав шкільну премудрість, вжив надто радикальних заходів. Покарання було круте, як і вдача батька. Восени 1806 р. Джеймс Купер став матросом на торговельному судні “Стірлінг” і здійснив багатомісячне плавання до Англії та назад. Це були важкі дні праці та випробувань для пшеного сина землевласника, дні змушнення й набуття безцінного досвіду моряцького життя, який так знадобився для уславлених морських романів Купера.

Після служби на торговельному судні у 1807 р. юнак став гардемариним військового флоту. Дослужився до офіцерського чину, будував корабель на озері Онтаріо. Всі вищезгадані факти біографії автора “Шпигуна” і “Лоцмана” допомагають краще зрозуміти становлення Купера-романіста, вибір ним тематики для його творів, особливості образів їх героїв, напрочуд глибоке і яскраве знання усіх подробиць життя фронтіру або морської служби тощо.

Батько Купера помер, коли син саме досяг повноліття. Останній залишив службу, став спадкоємцем батькового маєтку, оселився з дружиною у містечку Скарсдейл. Ще ніщо не віщувало, що цей молодий глава сім'ї і поміщик стане славним письменником. Легенда говорить, що Купер почав писати свій перший роман через-парі. Якщо це правда, то все одно парі було лише поштовхом до занять справою, до якої у Купера був нахил, і, як виявилось, неабиякий талант. Після першого невдалого роману “Пересторога” (1820) з'явився другий — “Шпигун” (1821), а за ним ще три. Письменник видавав по роману, а іноді і по два, на рік. Він завойовує серця читачів і в Сполучених Штатах, і в Європі. Особливий успіх припав на долю “Останнього з могікан”.

На зароблені гонорари письменник разом з родиною вирушає у подорож по Європі. Співвітчизники проводжають його з великою шанобою, як героя, “надію нації”. Купери відвідують Англію, Швейцарію, Голландію, Італію, Німеччину. Особливо вагомим за своїми наслідками було для Купера перебування у Франції, де він прожив три роки. Він став свідком подій Липневої революції 1830 р., познайомився з видатними політиками і митцями країни. Мав можливість, спостерігаючи буремні події в Парижі, робити порівняння



▲ Д. Ф. Купер.  
Фронтиспис I тому  
“Твори Купера”

між відомим йому з політичного життя своєї країни і побаченим на власні очі у Франції. Купера шанували, ним захоплювалися як письменником і як справжнім денді з бездоганним смаком і манерами. А цей світський чоловік працював з нечуваною енергією. Його рука не втомлювалася від писання все нових книжок і статей про подорожі і враження від Європи, природи і культури відвіданих країн, полемічних творів, а головне — романів про життя на кордоні між “цивілізацією і дикістю” — фронтірі, про плавання і пригоди на морі, про європейську історію тощо.

Повернення Купера додому не викликало того захоплення, на яке міг би сподіватися всесвітньо уславлений романіст. Вже з початку 30-х років Купер з боєм усвідомлював поступово зростаюче відчуження між ним і співвітчизниками. В 1832 р. він писав одному зі своїх кореспондентів: “Я розійшовся зі своєю країною. Між нами величезна прірва: хто кого випередив — покаже час”.

За сім років його відсутності багато що змінилося у Сполучених Штатах і, мабуть, ще більше в душі самого Купера, його поглядах на рідну країну. В Європу він їхав з переконанням, що республіканська парламентська Америка з її Білем про права, широкими обріями для всіх, хто має достатньо енергії і волі для здійснення своєї мрії про щастя — це найкраща, найдемократичніша країна світу. Ці переконання він виклав у книзі епістолярних нарисів “Погляди американців” (1828), яку завершив і видав у Європі. Цей “панегірик американському життю й американській демократії” (Ю. Ковальов) був справжнім пропагандистським твором, як його автор у перші роки перебування в Європі — палким пропагандистом переваг молоді Америки. Та поступово європейський досвід і побачені ним на батьківщині плоди швидкого капіталістичного розвитку настроюють письменника на критичніший лад. У 30-х роках з’являються поряд з художніми творами і публіцистичні, гостро критичного характеру: книга “Лист до співвітчизників” (1834), памфлет “Американський демократ” (1838).

Власне і романи 30-х років — критичні і сатирико-публіцистичні. Такий роман “*Монікини*” (1835) і два публіцистичні романи “*Додому*” і “*Вдома*” (обидва 1838). Взірцем для соціально-політичної сатири “Монікинів” була просвітительська сатирична фантастика, передусім “Мандри Гуллівера” Джонатана Свіфта. Описані в цьому романі дві держави — Високостриб і Низькостриб — були прозорою алегорією Англії і США. Купер будував свій сатиричний твір на типовому для того часу протиставленні Старого і Нового Світу. Та якщо для американських ура-патріотів таке протиставлення було завжди на користь Штатів, у автора “Монікинів” дістається “обом сестрам по сережці”.

Сатиричні стріли у “Монікиних” летять в усі “святини” установи, в усі політичні і громадські інституції, якими пишаються дві нації, у представників

правлячої еліти різних рангів. Та найсуттєвіше полягає в тому, що попри всі зовнішні відмінності двох держав, сатирик бачить їхню глибинну внутрішню спорідненість, своєкорисливість, дріб’язковість, облуду бездуховного існування як високострибів, так і низькострибів.

Подібна тотальна критика не могла не викликати обурення тих, кого Купер висміював й до кого звертався зі своїми гнівними філіппіками. Атмосфера навколо автора “Монікинів” стає напруженою, навіть подекуди ворожою. Цьому сприяла ще судова кампанія за права на землю Куперстауна і околиць, яку вів письменник і яка не викликала симпатій публіки. Європейські романи письменника, так звана “європейська трилогія” — “Браво” (1831), “Гейденмауер” (1832), “Кат” (1833) теж не мали такого успіху, як “Шпигун” або “Останній з могікан”. Цікаво відзначити, що, хоч ці твори були присвячені європейському феодалізму, в них відчувався відгомін сучасного Куперу життя, насамперед американського, ставилися важливі для американської дійсності проблеми.

Однак, якою похмурою не була б атмосфера навколо Купера в середині 30-х років, він продовжує на новому витку творчості плідну письменницьку діяльність — завершує пенталогію про Шкіряну Панчоку, яку розпочав ще у 20-х роках (“Піонери”, 1823; “Останній з могікан”, 1826; “Прерія”, 1827). У 1840 р. виходить четвертий роман пенталогії “Слідопит”, а у 1841-му — останній — “Звіробій”. Пізніше з’являються ще три романи, які умовно можна об’єднати темою земельної ренти (ця тема дуже хвилювала письменника і з особистих причин). Він пише ще кілька морських романів, та його слава поступово згасає. Новаторські відкриття в царині історичного та морського романних піджанрів лишилися в минулому. Письменник експлуатує старі прийоми і схеми. Його погляд на американську демократію стає все песимістичнішим, а ліки, які він пропонує для оздоровлення США, — малоефективні або зовсім фантастичні, як, наприклад, створення в країні великої земельної аристократії як підпори добробуту і культури. Художник і мислитель Купер сказав своє, вичерпав свої можливості.

Романтизм Фенімора Купера несе в собі більшість прикмет романтизму взагалі. Однак, що дуже важливо й по суті є вирішальним для письменницької слави автора “Останнього з могікан” для вагомості його внеску в світову літературу, це наявність в його романтизмі, в його творчості історичного романіста своєрідних американських рис, які робили книжки Купера такими цікавими для читачів і в Америці, і особливо за її межами.

У прозі американського майстра можна знайти багато властивого творам європейських романтиків. Це і напружено-драматичний, стрімкий характер оповіді, авантюрна інтрига; контрастні за своїми людськими якостями, переконаннями, вчинками, почуттями постаті персонажів-антагоністів —



ідеалізація позитивних героїв, їхньої поведінки в екстремальних і звичних, буденних ситуаціях, їхніх високих шляхетних почуттів, з одного боку, та згущення зла, всього негативного у фігурах їхніх суперників — з іншого; присутність елементів сентиментальності та мелодраматизму; дуже часті розгорнуті поетичні картини природи, часто сповнені стихійної сили і бурхливої динаміки або ідилічного прозорого спокою; схильність до надто докладних і чуттєво забарвлених описів архітектури, побуту, одягу, звичаїв і, певна річ, портретів діючих осіб романної історії. Щоправда, Купер не цікавився середньовіччям (його для американців не існувало), у нього практично нема фантастики і містики, готичних жахів, хоча страшного й кривавого не бракувало і в його творах. Та згадані романтичні елементи, як і типові художні прийоми, форми, сюжетні та образні структури набували під його пером нового, свіжого характеру, ставали по-новому цікавими завдяки американському історичному, природному, побутовому матеріалу, який автор естетично перевтілював у дусі романтизму.

Як уже не раз згадувалося, для романтизму, особливо на його ранньому етапі, типовими були конфлікти між ідеалізованим минулим і буржуазним сьогоденням, між прекрасним природним у людині та її життєвому середовищі і тим, що холодно, логічно, жорстоко творять прогрес, технічна цивілізація, несучи з собою загострення грошових стосунків і суперечностей, знищуючи природу, розчавлюючи стару патріархальну моральність, звичаї, норми існування і їхніх носіїв своєю “залізною п’ятою”. У перших американських романтиків Ірвінга, Готорна ці конфлікти вельми виразні. В Купера, мабуть, найвиразніші ще й тому, що він у своїй творчості приділив багато уваги трагічній долі американських аборигенів-індіанців. У нього дуже сильно змальовано саме американське винищення природи континенту і природного життя його справжніх власників — червоношкірих тубільців. Купер-гуманіст всією душею співчуває їм, Купер-історичний оптиміст і тверезо мисляча людина розуміє, що прогрес не зупинити, що білі прибульці з їхньою енергією, рухливістю, працьовитістю вже одержали перемогу і до старих форм життя нема зворотного шляху. Це надає романтичному конфлікту між старим і новим у його творах живої суперечливості, реалістичної переконливості і такого правдивого драматизму.

Людські типи, самотні особистості Купера, найбільш вдалі і примітні, такі як Натті Бампо (він же Шкіряна Панчоха, Звіробій, Слідопит, Соколине Око і Довгий Карабін), Джон Могікан, Мармадюк Темпл, Ішмаель Буш, Авірам Вайт, Гарві Берч і багато інших, укорінені в ґрунті Нового світу. Їх важко уявити собі на англійській рівнині чи навіть у горах Шотландії. Вони втратили б щось найсуттєвіше, викарбуване в них особливостями саме американського життя. Хоча, звичайно, вони мають певні риси, котрі

споріднюють їх з героями Вальтера Скотта. Це, насамперед, масштабність особистості, начебто витесаної з міцної кам’яної брили чи могутнього стовбура секвої. Їхня впертість у досягненні мети, волелюбність і відвага, байдуже якою, з точки зору письменника, — позитивною чи негативною — є їхня мета, на добро чи зло спрямована сила таких протилежних індивідуальностей як Бампо чи Буш.

Герої авантюрної і любовної інтриги в багатьох романах Купера такі схожі до вальтерскоттівських, що їх легко пересадити з тексту одного письменника у текст іншого без порушення органіки оповіді. В обох авторів вони найбанальніші в художньому плані і, хоч за їхніми пригодами цікаво стежити, герої ці не лишаються в пам’яті як живі і повнокровні постаті з неповторно оригінальними рисами.

Дуже важливі в романах Купера американські пейзажі. Вони цікаві і з естетичної, і з інформативної точки зору, нерозривно пов’язані з сюжетом, подіями, історією в романах. Дуже точно про пейзажі Купера сказав у своїй розвідці про “Слідопита” Оноре де Бальзак:

“Ось школа, де мають навчатися літературні пейзажисти, тут усі таємниці місцевості. Ця чарівна проза не лише показує річку і береги, ліси й дерева, а їй вдається передати одночасно найдрібніші деталі і ціле... Ви перевтілюєтеся у країну; вона входить у вас або ви у неї, — й не здогадаєшся, як сталася ця метаморфоза, що її викликав геній; але ви не в змозі відокремити ґрунт, рослинність, води, їхню широчінь і обриси від хвилюючих вас інтересів”.

Американським у романах Купера є і те, як представники молодого народу, що лише складається в могутню і перспективну націю, діють, переконані у своїй перемозі, сповнені енергії та оптимізму, віри в майбуття, як вони долають безліч перешкод на своєму шляху, сміливо приймають рішення, покладаються на себе, на свою волю, талант, хист, здоровий глузд. І як би критично не ставився письменник до темних плям в історії рідної країни, до негативних явищ в її сьогоденні і тих тенденцій, які можуть привести до гірких наслідків у майбутньому, загальний пафос його національних романів оптимістичний. Він вірить у будучину свого народу і критикує заради того кращого, що має всупереч усьому принести прийдешній день.

Роман “Шпізун”, перший історичний або, краще сказати, історико-авантюрний роман Купера, мав неабиякі позитивні якості. Він був твором на хвилюючу для американців тему — боротьби за незалежність. Між часом написання твору і зображеними в ньому подіями минуло майже п’ятдесят років — часова відстань більш ніж достатня для того, щоб він мав характер історичної оповіді. А історичні романи Вальтера Скотта були в 10 — 20-х роках XIX ст. найулюбленишим жанром, ними захоплювалися всі і всюди.

Історична художня проза в душі “шотландського чарівника”, але на американському матеріалі, до того ж, написана лаконічно, мускулясто, у стрімкому темпі, з безліччю подробиць, що їх було так приємно впізнавати співвітчизникам Купера і так цікаво пізнавати читачам в інших країнах. Захоплюючий сюжет з перипетіями двох закоханих пар, з політичними пристрастями, які розділяють членів однієї шляхетної родини, з битвами і небезпечними випробуваннями, що чатують на симпатичних героїв на кожному кроці. Ретельно, хоч і з надмірною ідеалізацією, виписані фігури історичних особистостей, зокрема “батька американської революції” Джорджа Вашингтона, у близькому майбутньому першого президента незалежних Сполучених Штатів. Та найбільшою вдачею письменника була головна постать роману — шпигун Гарві Берч, який діє на користь борців за незалежність проти англійської королівської армії, “свій серед чужих, чужий серед своїх”. Купер створив образ Берча правдивим, багатограним, суперечливим і психологічно переконливим. За всієї своєї таємничості й небуденності він переконує реалістичністю. Звичайний корабельник, спритний і корисливий у своїх торговельних справах, Берч виростає в романі у постать героїчну, самовідданого патріота, що не шкодує власного доброго імені і щодня ризикує життям заради свободи вітчизни. Власне, це один з перших у світовій літературі героїзованих образів розвідника. І сам роман можна назвати предтечею таких популярних у наші дні “шпигунських” романів, демонструючи головні характерні риси цього жанрового різновиду.

Роман “Шпигун” можна також назвати першою спробою створити своєрідну американську “Війну і мир” задовго до того, як був написаний великий епічний твір Л. Толстого (звичайно, за такого порівняння йдеться не про масштаби обох творів, їхню філософську глибину і рівень художньої майстерності, в цьому їх не можна порівнювати). Романи близькі за головним структурним принципом — показом того, як війна відбивається на долі звичайної родини, її близьких і знайомих, і сцен самої війни, щоденного людського життя і батальних епізодів кривавої боротьби патріотів Америки за незалежність. Важливо підкреслити, що, будучи палким американським патріотом, Купер прагнув показати історичний процес об’єктивно, не зображуючи табір англійців у гіперболізованому негативному плані, вмюючи оцінити мужність ворогів, їхню гідність і порядність. Найогидніші для нього скватери — корисливі грабіжники і мародери, для яких не існує поняття батьківщини, котрі гріють руки на нещасті і чужих, і своїх.

Перший і крацій серед “морських” романів Купера — “Лоцман” — також розповідає про час американської революції. Історія відіграє в романі роль тла, на якому розгортаються карколомні пригоди персонажів. Головні діючі особи причетні до боротьби американських колоній за незалежність.

Та по-справжньому історичним романом “Лоцман” не став. Хоча б тому, що головне в ньому — не історичні процеси і події, а морські пригоди, життя і праця моряків.

В “Лоцмані”, як і в пізніше написаних романах Купера, є заплутана інтрига, любовні історії молодих офіцерів-моряків Барнстейбла й Гріффіта і чарівних панночок Сесілії Говард та Кетрін Плавден, підступні дії негідника Крістофера Діллона і його жахлива смерть, втечі, переслідування, щасливі порятунки тощо. Звичайно, не ці надто “оригінальні” сюжетні ходи і стандартні для романтично-розважальної прози постаті роблять “Лоцмана” твором видатним і для морського роману еталонним. Найвдаліше в ньому — зображення моря і морської служби, мужності й виучки моряків у фатальні хвилини змагань зі стихією. Море стає найважливішою дійовою особою книги.

Успіх роману визначила і типово романтична фігура заглавного героя — “найліпшого з усіх моряків” байронічного Лоцмана, гордого, честолюбного, безмежно хороброго й готового до будь-якого ризику. В ньому проглядаються риси реального і міфологізованого водночас американського мореплавця й учасника боротьби за незалежність Поля Джонса, котрий став героєм легенд і американців, і англійців. А, може, ще більше прав на цей успіх мала напрочуд жива й колоритна постать старого “морського вовка” Довгого Тома Коффіна, всіма своїми жилами пов’язаного з героїчним судном “Аріель”. Все в Томі правдиве і привабливе — соковита мова, шляхетна поведінка, хист у всіх моряцьких справах, мужність, своєрідний народний гумор. Це один з найсамобутніших героїв Купера.

З усього написаного Фенімором Купером найвідомішою лишилася його пенталогія про Шкіряну Панчоку. Назва *одного з романів пенталогії* “Останній з могокан”, ім’я індійця Чингачгук-Великий Змій увійшли в літературу і мовний обіг, стали прозивними. Над цим великим твором прозаїк працював з перервою майже двадцять років — з 1823 по 1841. В усіх п’яти книжках діє багато персонажів, але один, головний, — об’єднує історією свого життя всі томи цього великого романтичного американського епосу. Це Натті Бампо-Шкіряна Панчоха. Якщо вибудувати окремі частини пенталогії не так, як вони з’являлися в різні роки в міру написання, а в хронологічному порядку відповідно до ходу північноамериканської історії та біографії Натті Бампо, першою книжкою мала б стати остання — “Звіробій, або Стежка війни”. В ній йдеться про континент у перші десятиліття XVIII ст. і ще зовсім юного білого мисливця Бампо, котрий полює у схожих на райські пралісах на тому місці, де у близькому майбутньому розкинеться велетень Нью-Йорк.

Далі мав би стояти “Останній з могокан”, в якому йдеться про героїчну боротьбу “тубільних воїнів Північної Америки” за свою землю і діють краці представники індіанців — “чудового народу”, як його називав сам Купер,



▲ Розвідники сіу. Акварель А. Міллера

що “на війні — відважний, зарозумілий, підступний, немилосердний, готовий до самопожертви; у мирний час — справедливий, великодушний, гостинний, мстивий, забобонний, скромний і звичайно цнотливий”. Світ могокан, Чингачука і його сина Ункаса, змальовано у кращих традиціях романтизму і просвітництва. Тут попередниками і вчителями Купера були Дефо, Вольтер, Руссо, Шатобріан, Байрон, — усі, хто писав про шляхетних дикунів і природних людей, наділених від народження чеснотами і добрими якостями, втраченими у світі нової цивілізації. “Останні з могокан” діють разом із своїм другом Бампо — Довгою Рушницею і чарівною дівчиною-креолкою Корою. Вони однаково чесно і чисто дивляться на світ, де все чітко визначено — кохання, дружба і ненависть до ворогів, поняття честі і розуміння боягузтва та зради. Заради своїх шляхетних і простих принципів вони ладні пожертвувати життям. В романі поступово наростає трагізм оповіді. Від назви, в якій звучить похмура пересторога, ніби перший удар поховальних дзвонів, і до останніх сторінок, що розповідають про загибель молодого красеня, шляхетного Ункаса, що з ним обривається рід Чингачука, гине майбутнє могокан. В загибелі Ункаса і його коханої Кори символічно втілено приреченість індіанської культури, способу життя, звичаїв, усього, що відрізняє одну расу від іншої, один народ від іншого.

Третій за часом подій, які в ньому відбуваються, роман “Слідопит, або Озеро-море” присвячений сповненому ніжності й самопожертви коханням Слідопита-Бампо. Воно не знаходить відгуку у серці коханої і Бампо йде зі шляху свого щасливого молодого суперника. Всі події цієї частини пенталогії

розгортаються неподалік від озера Онтаріо під час англо-французької війни 50 — 60-х років. Історія кохання — лише провідна мелодія цього твору, в якому дуже багато інших відгалужень теми “завоювання вітчизни”, діють персонажі з двох воюючих таборів.

У четвертому романі “Піонери”, дуже важливому у структурі циклу (нагадаємо, що він був першим за часом написання, створеним у 1823), порушено основну проблему історичного розвитку США, визначено наскрізну тональність оповіді, загалом елегійної попри всі властиві Куперу енергійність, діловитість, пафос життєствердження. На календарі 1793 рік, Штати стали незалежними, прихильники республіки перемогли лоялістів. На берегах Отсега, де сам Купер провів роки дитинства і молодості, процвітає суддя Мармадюк Темпл (один із найвизрашніших персонажів письменника, якого він писав, маючи перед собою постать власного батька). В його великому маєтку знайшов притулок старий сімдесятирічний Натті Бампо і давно вже осиротілий індіанець Джо Могокан. Обидва є жалюгідними уламками колись героїчних, сповнених завзяття людей. Великий колись Слідопит тепер перетворився на залежного від чужої доброти волоцюгу, котрий набридає усім своїми хвалькуватими оповідями про давні мисливські подвиги. Ще сумніші зміни відбулися з Джо Могоканом. “Вогняна вода білих” і сум за втраченою землею й рідними перетворили його на безнадійного п’яницю, смішного й розгубленого. Якщо постать Бампо на початку роману здається другорядною фігурою такого собі нешкідливого і нуднуватого дивака, то поступово вона набирає трагічної величі, викликає читацьке співпереживання своєю безпомічністю у світі нових суспільних стосунків, своєю безпорадністю перед суворістю закону, своїм невмінням зрозуміти, чому він, піонер цих місць, не має ніяких прав на них, чому до нього влада не виявляє простої людської вдячності і переслідує його як злочинця-браконьєра. Багато інших образ випадає на долю колись гордого й незалежного мисливця. Після суду, який виглядає актом знущання над старим, він потрапляє до в’язниці. У колишнього неперевершеного воїна і сміливця вистачає сил втекти з неї, спалити свою стару хижку, занапащену його переслідувачами, і вирушити у свою останню путь ще далі на Захід, де є ще вільна земля і воля для такої людини, як він.

Чому цей перший роман є ключовим для пенталогії, зрозуміло вже з шойно наведеного короткого змісту його провідної теми, характерної для творчості всіх найвідоміших романтиків першого покоління. Ця тема — необоротні зміни, що відбулися на американській землі за відносно короткий час, і з усе більшим прискоренням продовжуються далі, несучи з собою загибель старих форм життя, руйнуючи вільну природу і “природну людину”. Те, що знайомство з пенталогією починалося для сучасників Купера з її



передостаннього твору, де йдеться про старого Бампо, який зазнає життєвої поразки, надавало, за відомим законом художності, сумного відблиску і тим романам, де йшлося про Шкіряну Панчоку у розквіті його сили і слави. Остання частина епопеї — “Прерія” — присвячена подіям початку XIX ст., коли американці викупили у Франції провінцію Луїзіану і тим самим відкрили собі подальший шлях на Захід. На чолі переможного походу на нові рівнинні землі диких прерій ідуть такі зажерливі скватери, як Ішмаель Буш та його численні нащадки, згряя сильних і тупих загарбників, для яких нема ні старих, ні нових законів, а лише жага здобичі, що заради неї ці грубі й жорстокі люди-хижакі здатні на все. Зрозуміло, що зовсім немічному Бампо, колишньому Соколиному Оку, що майже втратив зір, Довгій Рушниці, котрий уже не може тримати мисливську зброю у тремтячих руках, не по дорозі з юрбою скватерів, як не може він жити далеко від своїх лісів на сухій рівнині. Самотній старий вовк, який не знайшов у житті долі, людського щастя, хоча завжди радо допомагав усім, хто потребував допомоги, може тільки забитися в якусь ще незайману хащу і знайти там смерть.

Пенталогію можна прочитати й по-іншому — як захоплюючу пригодницьку прозу зі стрімким розгортанням подій, які не дають читачеві ні хвилики перепочинку. “Проміжки між фатальними пострілами Довгої Рушниці такі короткі, хвилини відносної безпеки такі ненадійні, шурхіт листя у лісі червоношкірих такий зловісний, що читач не знає спокою, та й не бажає його” (Стенлі Т. Вільямс). Однак і такий читач — аматор лише пригодницької прози — не зможе пройти повз образи індіанців, створені Купером, знавцем душі цих людей, приречених цивілізацією на загибель. Той, хто читав пенталогію Купера, назавжди пройнявся симпатією до американських аборигенів, побачив їх очима письменника.

Бальзак справедливо зауважив: “Велич Купера — це відзеркалення величчя природи, яку він зображує”. Автор “Людської комедії” твердив, що, на відміну від Вальтера Скотта, котрий черпає свої сюжети з історії великих революцій, Купер знаходить їх у “великих змінах природи”, що він “звів літературу з пейзажем і морем”. Це сприйняття творчості Купера великим сучасником цікаве, але надто вузьке. Демократ і соціальний мислитель Купер не міг обмежитися лише зображенням протиборства людини і природи або її існування у гармонії з природою. У п’яти книгах своєї епопеї про більш як сімдесят років історії Північної Америки Купер показав суть цієї історії, вектор якої у просторі можна було б визначити як рух від Атлантичного до Тихого океану. Зі Сходу на Захід з сокирою в руці й рушницею за плечима, пішки або у візку, де міститься вся родина та її нехитрі пожитки, рухались піонери задля освоєння безмежних земель континенту, вирубуючи ліси, закладаючи лани, городи, плантації. Вони захищали себе і своїх близьких

від нападів “дикунів” і розбійників, вони були працьовитими, невтомними, брутальними та богобоязливими. Вони творили історію Нового Світу і лишаються в пам’яті сучасних громадян США героями їхньої історії та міфології, якими для стародавніх греків були герої “Іліади” чи “Одіссеї”. У творенні піонерських легенд і міфів велику роль відіграло американське красне письменство і насамперед Фенімор Купер.

### 5.3. Натаніель Готорн

(1804 — 1864)

В наш час беззаперечною істиною вважається, що Натаніель Готорн — це один з найбільших американських прозаїків XIX ст., один з “батьків-засновників” жанру новели і психологічного роману в національній літературі. Та так було не завжди. Сам Готорн болісно сприймав байдужість читацького загалу до своїх творів. Щоправда, принаймні два його сучасники дуже високо поцінювали його творчість. І цим можна було пишатися, бо тими сучасниками були По і Мелвілл. Однак і самі вони не мали ще усталеної репутації, та й голоси їх лишалися поодинокими. По вважав, що Готорн серед своїх американських колег “має найчистіший стиль, найтонший смак, найкориснішу ерудицію, найвитонченіший гумор, найбільшу зворушливість, найсвітлішу яву, найбагатшу вигадливість”, а Мелвілл навіть знаходив підстави для порівняння Готорна зі своїм кумиром Шекспіром. Ще важливіше те, що він зрозумів сутність творчості Готорна, її зв’язок з Новою Англією та пуританською думкою й світовідчуттям. Однак чим далі, тим глухішим було мовчання навколо імені Готорна і в цьому він поділив долю свого молодшого сучасника і друга Мелвілла.

Лише у XX ст. до автора “Червоної літери” приходять поступове визнання. Його ім’я починають все частіше згадувати у літературознавчих працях, бо стає зрозуміло, що проза Готорна мала велике значення для становлення американської літератури, що її вплив на багатьох письменників молодших генерацій очевидний, хоч і не завжди ними визнавався, що, будучи романтиком “чистої води”, він прокладав шляхи і для реалістичного художнього засвоєння світу.

Дослідники творчості Готорна майже одногласно підкреслюють його тематичну та ідейну цілісність. І справді, в найвідоміших і найкращих своїх творах — багатьох новелах і романі “Червона літера” — письменник послідовно і вперто звертається до історії своєї “малої батьківщини”, штату Масачусетс, зокрема міста Сейлем і його мешканців, якими вони були у XVII ст.,



▲ Н. Готорн.  
Портрет Ч. Осгуда

їхніх драм і трагедій, їхнього щоденного життя і побуту, їхніх своєрідних характерів, котрі сформувала провінціальна дійсність Нової Англії і суворі пуританська віра, близька до фанатизму, жорстока і непоступлива. Не випадково рідне місто Готорна увійшло в світову історію своїм жажливим переслідуванням відьом, відомим як “сейлемський процес”, одним із найтрагічніших виявів бузувірства релігійних фанатиків. Письменник неодноразово наголошував на своєму духовному, генетичному зв’язку з Сейлемом, писав про те, що “бере на себе весь сором” за злочини своїх жорстоких предків, невтомних і непохитних “переслідувачів відьом”.

Цю свою відповідальність за діяння дідів-прадідів письменник втілює у творі про життя сейлемців у XVII ст., намагаючись зрозуміти їх. Готорн виявив при цьому особливий історизм, не лише історизм реалії відшумілого життя, а й історизм у показі духовного світу людей давньої доби, обумовлену часом і вірою своєрідність мислення і почувань. Автор “Червоної літери” постійно розмірковував над проблемами сумління, віри, гріха і покаєння, успадкованої від предків ментальності, а з нею провини за історичні злочини, які так само, як і грішні вчинки, скоєні у підсвідомості, тяжіють над людиною і роблять її нещасливою. В його творах головні колізії відбуваються не в зовнішньому світі, а в людській душі, свідомості. І в тому, як тонко і складно їх письменник аналізує, які нюанси почуття і думки досліджує, виявився його особливий хист художника-психолога. Проблема його романів “Червона літера” або “Будинок з сімома фронтонами” можна визначити як “злочин і кара”, реальний злочин і містична кара, підсвідомий злочин і жорстока реальна кара тощо. Й художнє вирішення цієї проблеми, яка живе у Готорна передусім в душі героїв, здійснюється засобами психологічного аналізу.

Отже, простір у багатьох творах Готорна — це Сейлем і його околиці, Бостон, взагалі Нова Англія, час — XVII ст., проблема — гріхи людські й кара за них, та не стільки Божа, скільки власного сумління. Звичайно, є у письменника і досить багато творів, де події відбуваються не в Сейлемі і навіть не в Америці, показано сучасні авторові конфлікти й характери, виступає інша проблематика. Та назване вище для нього найхарактерніше, є його власним художнім відкриттям, власною ділянкою естетично засвоєного світу.

Важливим внеском у новелістику, в якій його ім’я як першовідкривача називають поряд з Едгаром По, було відкриття ним нової форми оповідання, по суті своїй безфабульного, або з послабленою фабулою, де інтроспекція, відтворення внутрішнього стану якоїсь людини, її думок і переживань

важливіші за сюжетний розвиток. Такий тип оповідання став у двадцятому столітті настільки розповсюдженим, що його інколи розглядають як провідний для нашого часу, принаймні у деяких літературах, зокрема американській.

Хоч як письменник у своїх творах не критикував давнє пуританство, принципи, прищені йому в родині, визначили його ставлення до кардинальних проблем людського життя, його оцінку сучасного йому суспільства, бачення ним перспектив розвитку світу, його критицизм і песимізм. Батько Натаніеля, як і більшість членів родини, був моряком. Він помер рано й вихованням хлопця, в основному, займався мати. Певний час юнак вчився в Боудойнському коледжі в Брунсвіку, де потоваришував з Генрі Лонгфелло. Він був не надто пильним учнем, але одержав добру освіту, яку все життя поглиблював читанням. Вже у дитинстві Натаніель виявив схильність до самотності, часто поринав у світ своїх роздумів та фантазій. З роками ці риси його вдачі підсилювалися так, що його називали відлюдником. Це не значить однак, що він був справжнім анахоретом.

У затишку майбутній письменник провів більшу частину свого спокійного, унормованого життя, в якому не було великих пригод, незвичних подій, численних подорожей. Цим він різко відрізнявся від свого друга пізніх років Мелвілла, хоча було багато такого, що їх споріднювало. Досить рано Готорн відчув потяг до літературної діяльності. Та перша збірка його оповідань з’явилася друком, коли йому виповнилося 33 роки. Називалася збірка “Двічі розказані історії” (1837). Не всі твори, які до неї увійшли, мали чітку жанрову ознаку, тобто не всі були оповіданнями, деякі скоріше нагадували нариси або есе. Це пояснювалося, зокрема, і жанровою невизначеністю оповідання в тогочасній американській літературі. Твори Готорна друкували різні журнали, які також не наполягали на жанровій чіткості, заповнюючи свої сторінки найрізноманітнішою прозою, часто низького гатунку. У 1842 р. вийшла нова збірка під тією ж назвою, значно більша за обсягом. Відтак з’явився третій томик оповідань “Моховиння старої садиби” (1846) і “Снігуронька та інші двічі розказані оповідання” (1851). Крім того письменник видав кілька книжок для дітей.

30-ті й перша половина 40-х років були для нього у творчому плані дуже плідними. Саме за два десятиліття між 1827-м, коли був видрукований у журналі його перший твір, і 1847-м, коли він на певний час припиняє літературну діяльність і обіймає державну посаду наглядача (начальника) сейлемської митниці, Готорн написав найвідоміші свої оповідання, знайшов власну письменницьку манеру, визначився з головною темою, провідними для себе ідеями. Служба на митниці, як про це розповідає сам Готорн у “Вступному нарисі до роману “Червона літера”, була для нього нудною і виснажливою:

“За грубої матеріальності мого щоденного існування, яке так набридливо притискало мене до землі, було б чистим безумством намагатися перенестися в інший вік або будь-що створити з невідчутних на дотик елементів подобу реального світу, бо невагома краса моїх мильних бульбашок миттєво руйнувалася, зіштовхнувшись із нещадною дійсністю”.

Ці слова добре передають настрої письменника в період вимушеного творчого простою. Але за ними йдуть інші, в яких розкривається бажання письменника зануритися в реальний світ, знайти в ньому живий матеріал, вартий художнього перетворення й одухотворення. Це бажання прийшло до Готорна пізніше і, до речі, втілювалося саме в “Митниці”, — таку назву носить “Вступний нарис до роману “Червона літера”. Письменник, продовжуючи розповідь про час своєї набридливої служби, раптом стверджує:

“Наскільки розумніше було проникнути думкою й уявою крізь міцну кору буденності і тим самим надати їй прозорість, одухотворити тягар, все нестерпніший, вперто шукати справжні нетлінні цінності, закладені у нудних справах і банальних характерах, з якими я тепер стикався. Винен я сам. Мені відкрилася сторінка життя, яка лише тому здавалася нудною й банальною, що я був нездатний зрозуміти її прихований зміст. Переді мною була книга така гарна, якої мені ніколи не вдається вигадати: її писала реальність кожної летючої години, і я міг читати аркуш за аркушем, але вони миттєво зникали лише тому, що моя думка була недостатньо прониклива, а рука — хутка, щоб зразу ж записати на папері щойно прочитане”.

В цих словах викладена ціла програма нового художнього зображення світу, де скрупульозна правда і докладність відтворення щоденності, звичайних речей і подій сполучалася б із розкриттям їх глибинного змісту, піднесенням буденного на вищий духовний щабель, окриленням його думкою і почуттям. Погляд на звичне просте життя, як метафору глибшого сенсу існування, прозирання у символіку реального — все те, що пізніше втілювалося у творчості багатьох письменників ХХ ст., можна знайти у цих роздумах Готорна.

*Творчість письменника дає можливість розглядати її за жанровими ознаками. Склалося так, що він спочатку два десятиліття писав малу прозу, а потім до кінця життя віддавав майже всі творчі сили романістиці.* І хоча в цей же період надрукував кілька нових оповідань, головним для нього був у 50-х роках роман. Здається навіть, що його оповідання за всієї своєї завершеності й самоцінності були своєрідними підготовчими етюдами для великої прози.

Через те, що творчість Готорна відзначається з усіх точок зору рідкісною цілісністю, його оповідання можна розглядати не за окремими збірками, а як сукупність — новелістику автора “Молодого Брауна” чи “Чубка” взагалі. Ті, що написані у тридцятих роках, і ті, що в сорокових чи на початку



▲ Ілюстрація до оповідання Натаніеля Готорна “Молодий Браун”

п’ятдесятих, мають ті ж характерні для творчості письменника принципи і якості. Оповідання Готорна несуть на собі риси того, що сам новелістичний жанр у Сполучених Штатах перебував у процесі становлення. Форма оповідань плинна і часто сполучає в собі елементи замальовки, нарису, есе й сюжетної оповіді. Це дає письменникові можливість легко переходити від побутових, жанрових картин, відтворення зовнішнього і духовного портрета персонажа, барвистих, емоційно насичених масових сцен до роздумів та повчань, широких моральних узагальнень. При цьому фабула має другорядне значення, найчастіше зовсім проста і несе в собі елементи умовності.

Готорн коротко нотував у записнику евентуальні сюжети майбутніх творів. Один з таких записів передає у трьох рядках суть пізніше написаної новели “Родима пляма”: “Людина володіє чимось настільки досконалим, наскільки лише може прагнути смертний; намагаючись ще більше удосконалити свій скарб, вона безповоротно його нищить”. Тут у згорнутому вигляді сформульована притча, для якої головне повчання, а не те, на якому матеріалі, через який сюжет воно буде донесене. Повчальна думка і в оповіданні є найсуттєвішою, все інше їй підпорядковане. Герой — вчений-хімік, прагнучи знищити на щоді своєї жінки-красуні невеличку родимку, котра його дратує, своїми маніпуляціями досягає мети, але разом з родимкою знищує і життя коханої дружини.

Очевидно, що Готорн міг би розвинути зафіксовану в нотатнику думку і на іншому матеріалі. Скажімо, скульптор чи художник, охоплений бажанням зробити свій твір бездоганним шедевром, так довго над ним працює, що руйнує всю його красу, свіжість, безпосередність. Однак таке банальне, позбавлене алегоричного змісту рішення не могло вдовольнити письменника-романтика і він обирає для втілення свого морального повчання оригінальний



сюжет з елементом фантастики і таємничості, а головне — з метафорично-символічним змістом. Не просто зруйновано досконалість, а знищено в ім'я абсолютної досконалості живе життя, прекрасне попри всі свої “родимі плями”. Стрімкої, енергійної дії як такої нема і в гіпотетичному, і в реальному тексті.

Інший запис дав поштовх і для оповідання, і для цілого роману: “Простежити, як страшний і ганебний злочин розбещує і занепащає людину з шляхетною і високою душею, при тому, що про сам злочин знає лише ця людина”. Звичайно, під час написання роману “Червона літера” чи оповідання “Еготизм або змія в грудях” відбулася суттєва трансформація первісного задуму — злочин перетворився на гріх перелюбства або егоїзму, однак і тут головним був повчальний притчеподібний зміст, а не фабульний бік твору.

Час в оповіданнях Готорна теж має свою специфіку. Автор зображує своїх персонажів в атмосфері минулого або вони існують у якомусь невизначеному часі. При цьому минуле для письменника — це духовні колізії і матеріальні ознаки колишнього, а не якісь історичні події. Якщо такі події все ж відбуваються, то вони легендарні або фантастичні, як в оповіданнях “Сивий заступник”, “Ендикотт і червоний хрест” або “Маскарад у генерала Гоу”. В цьому плані він передає дух історії, її загальну ауру, її барви, а не фактографічний бік, котрий його не цікавить. Минуле у своєму предметному, матеріальному втіленні — архітектура, загальний вигляд вулиць, одяг, меблі, побутові речі є для письменника (і для його читача) своєрідною екзотикою. З особливим захопленням і старанністю випишує він накрохмалені комірці, шкіряні штани, шпичасті високі капелюхи своїх пуритан, барвисті спідниці і лейбики їхніх дебелих жінок, гаптовані золотом каптани, кучеряві перуки і панчохи зі стрілками аристократичних кавалерів, одягнутих за європейською модою XVII чи XVIII сторіч. Так само докладний Готорн і тоді, коли малює стародавній Бостон чи яесь інше новоанглійське місто. Докладний історично і напрочуд мальовничий, спроможний у слові не лише передати лінії і барви пейзажу чи архітектури будівель, вулиць, площ, а й створити сугестивний настрій, емоційне напруження, викликати почуття страху, таємничої загрози чи спокою або радості.

Показовим для письменника є, наприклад, таке оповідання, як *“Мій родич, майор Молінью”*. Поневіряння вісімнадцятирічного хлопця з далекої глухої провінції в чужому місті, куди він приїхав на запрошення заможного родича, створюють якусь особливу атмосферу загрози, навіть жаху, не лише тому, що ніхто з горodian не хоче показати хлопцеві, де живе майор Молінью. На такий настрій впливає і зображення великого (так здається юному селяку), байдужого, навіть ворожого міста, особливо похмурого і таємничого вночі, і виразно змальовані постаті мешканців міста, які ображають юнака, погрожують йому, спокушають його. Заляканий до нестями, голодний, розгублений

хлопець чекає на світанку біля церкви на зустріч з майором Молінью, який має там начебто з'явитися. І справді, він з'являється, та в якому вигляді! Його везуть на ганебному візку, вимазаного дьогтем, у пір'ї, знеславленого, доведеного від ганьби до божевілля.

Загадка того, що сталося з родичем хлопця, в чому він завинив, в оповіданні залишається нез'ясованою. Стає лише частково зрозумілим, чому ніхто не хотів відповісти молодому прибульцю на його запитання. Але все одно настрої таємниці і жаху, готичний страх лишаються. В оповіданні є тонко нюансовані психологічні стани героя від самовпевненості молодика, який приїхав до заможного шанованого родича, через розгубленість і образу, що їх відчуває несправедливо скривджений хлопець, аж до потрясіння від зустрічі з майором, злочинцем або безневинно засудженим — невідомо. Є в оповіданні відчуття часу, країни. Але найважливіше стає зрозумілим не одразу й не до кінця. Це прихований зміст твору, який надто багатозначний, щоб його можна було до кінця розшифрувати. Пропонувалися такі інтерпретації: постать головного героя є алегорією молодого Америки, яка важким шляхом через розчарування, втрату певних ілюзій, страждання усвідомлює свою незалежність; зіткнення героя з різними мешканцями міста є своєрідною ініціацією, посвятою американського безневинного Адама у таємницю семи гріхів тощо. Подібні тлумачення небезпідставні, якщо згадати, що сам Готорн визнавав свою схильність до алегорій, до вплетення високих істин у тканину своєї оповіді. Це відчували і такі його сучасники як По, котрі докоряли йому за зайвий алегоризм.

Алегоризм є у Готорна формою повчання, а притчевість закладена в саму основу його творчості, якою він мріяв чогось навчити. Однак він мало вірив у виховну роль красного письменства. Алегоризм, метафоризм, символіка притаманні більшості оповідань Готорна. Ми знайдемо їх у таких відомих творах, як “Поховання Роджера Мелвіна”, “Молодий Браун”, “Чорна вуаль священика”, “Травневе дерево Меррі-Маунта” і багатьох інших. Іноді автор сам пояснював цей бік своїх творів. За назвою новели “Кам'яна людина” він поставив у дужках слово — притча. “Еготизм, або Змію у грудях” він включає у невідані “Алегорії серця”, “Чубок” називає “Повчальною казкою”. Невідомо, чи написав Готорн “Алегорії серця”, та більшість його творів могли б бути включені до збірки з подібною назвою.

Одним із найяскравіших втілень алегоризму й символізму художнього мислення Готорна є його емблематичне оповідання *“Травневе дерево Меррі-Маунта”*. Події відбуваються в минулому, вони не прив'язані до якогось чітко окресленого історичного часу. У чарівній місцевості, схожій на земний рай, оселилися веселі й безтурботні переселенці з Європи. Їхнє життя здається суцільним святом — карнавали, пісні, танці. Ці добрі, лагідні створіння

божі не знають обов'язку праці, ні за що на світі не відповідають, нікому не заздять. На майдані в середині селища вони поставили ритуальне дерево і кружляють навколо нього грайливі, як метелики. Але їхні сусіди — ревні пуритани — обурені таким гріховним язичницьким способом існування. Одного дня вони з'являються в Веселій Горі (такий переклад назви селища) і в ім'я своєї правди, своєї фанатичної віри валять травневе дерево — цей “гидкий вітвар блюзнірства й ідолопоклонства”, а прихильників поганських свят б'ють палицями і виганяють з їхніх домівок.

Очевидно, що авторська симпатія не на боці пуританської правди, яка з допомогою сили і зброї перемагає життєрадісне поганство. Рай на землі неможливий, утверджується на ній той, хто в поті чола свого працює на ній і не знає звичайних людських радощів. Це сумний висновок, але він реалістичний і, що дуже цікаво, відповідає історичним фактам, бо Готорн не вигадав сюжет свого оповідання, він лише художньо трансформував реальні події 1624 р., надавши їм характер притчі, узагальнюючого символічного значення. Слід зауважити у зв'язку з цим, що письменник дуже часто, створюючи свої напівфантастичні алегоричні оповідання, йшов від історично зафіксованих фактів, подій, особистостей, перетворюючи їх у дусі своєї романтичної системи, в якій примхливо зміжувалося реальне і фантастичне, можливе й неймовірне.

Звернення до віддаленого часу існування перших білих поселців на американському континенті утворювало специфічний ґрунт для такого змішування, бо, як пише Готорн, це були “дивні часи, коли марення мрійників і відіння божевільних перепліталися з дійсністю і ставали реальністю”. Для письменника головним було не науково точне відтворення історії, а розкриття того, як сприймав довколишній світ історичний індивід, обтяжений усіма ідеями, звичаями, передсудами своєї доби, свого середовища, обмежений рівнем знань свого часу. Для нього це була також спроба художньо передати своє власне бачення і відчуття минулого Нової Англії, відтак складової частини майбутніх Сполучених Штатів. Тому Готорн “міг, не соромлячись, оперувати матеріалом легенд, апокрифічних переказів, забобонів, не сковуючи власну яву і даючи простір фантазії, і аж ніяк не порушуючи при цьому закони художньої правди” (Ю. Ковальов).

Загалом автор негативно ставиться до пуританства з його фанатизмом, духовною обмеженістю й жорстокістю, але певні риси праведних, на їхню власну думку, прабатьків йому імпонують, їх він вкладає у свій гуманістичний ідеал. Це чесність, працьовитість, уміння жити скромно і обмежуватися малим, некорисливість, вірність тощо. Такий ідеал втілено у новелі “*Великий карбункул*”, де йдеться про молодих закоханих — Метью і Ганну, які разом з охопленими жагою збагачення, слави, насолод авантюристами



▲ Брук-фарм

шукають величезний дорогоцінний камінь, схований десь у горах. Саме вони знаходять камінь, та не в ньому справжнє щастя. Воно живе в їхньому серці, в їхній скромній та затишній оселі.

Згадана новела, як і ряд інших, зокрема “Честолюбний гість”, “Досвід доктора Хайдеггера”, “Еготизм, або Змія у грудях”, “Снігуронька”, належать не до, умовно кажучи, історичних новоанглійських новел, а до філософських, моральних алегорій. Загалом вони не такі виразні та цікаві. Алегорії, які в них містяться, не такі багатозначні й місткі, повчальність досить банальна і нав'язлива. Саме вони, мабуть, викликали численні докори письменникові в зайвій алегоричності. Подібні твори доводять від протилежного думку про те, що справжня сила таланту Готорна полягала в умінні створювати живописний і переконливий історичний колорит, передавати емоційний настрій і психологію доби, моральні колізії людей певного часу й суспільства.

Це складає сильний бік першого і, на думку критиків і дослідників творчості Готорна, кращого з його романів “*Червона літера*.” (1850). Він тісно пов'язаний з тематикою і проблематикою “новоанглійських” оповідань, їхнім романтичним гуманізмом, згідно з яким у центрі усього знаходиться людська особистість, її свідомість — розум, почуття, психіка. І все, що відбувається в суспільстві, всі причини і наслідки залежать від людини. Великі істини треба шукати в душі і серці людському. Як добро, так і зло коріняться у думках і вчинках особистості. Відверта і прихована, навіть потенціальна гріховність людини є джерелом зла, що перемагало колись і не знає поразок у сьогоденні. Якщо сучасники Готорна і його добрі знайомі-трансценденталісти були історичними оптимістами, вірили у божественність людської

свідомості, вважали, що головне для перемоги добрих начал в людині — її “довіра до себе”, то автор “Молодого Брауна” був великим скептиком, бачив приховане зло за маскою добротності, темні й руйнівні інстинкти у підсвідомості індивіда (як це згодом почали визначати за Зігмундом Фрейдом).

Задум “Червоної літери” викристалізувався у письменника поступово, але неухильно. Про це свідчать і його оповідання, і щоденникові записи. Ось, наприклад, такі: “Символізувати моральну або духовну недугу тілесною; так, коли людина скоїть якийсь гріх, це може призвести до появи виразки на її тілі; розробити”. Або: “Історія про наслідки помсти, котра перетворює на диявола того, хто її здійснює”. В оповіданні “Чорна вуаль священика” (1836), що викликало своєю алегоричністю багато спроб інтерпретації, вже є передчуття проблематики “Червоної літери”, символіки та емблематики цього роману. Сама червона літера, оздоблена золотою вишивкою, яку носить на сукні якась молода гарна жінка, з’являється на сторінках оповідання “Ендікотт і червоний хрест” в тій його партії, де йдеться про рідкісно жорстоку вигадливість богобоязливих пуритан щодо покарання тих, хто, на їхню думку, порушив господні заповіді (до речі, це один із найяскравіших у Готорна проявів його безкомпромісного засудження антигуманності новоанглійського пуританства). В цьому оповіданні, як і в деяких інших, близьких до нього тематично, недвозначно виявилось прагнення автора до суворої об’єктивності оповіді. Вона принципово важлива в романі “Червона літера”. Ця об’єктивність творить у поєднанні з авторською суб’єктивністю, невід’ємною від романтизму, суперечливу художню, стилістичну єдність. Об’єктивність особливо відчувається у зображенні історичного тла, є вона і в обумовленому часом конфлікті, неможливого саме в такому варіанті в іншу, пізнішу добу, і у певних рисах психології героїв, також часово обумовлених. Це поєднання суперечливих тенденцій у прозі Готорна було не лише його відкриттям. Воно взагалі характерне для американського романтизму. Але у Готорна ця синтетичність виявилася надто помітно.

У “Червоній літері” відбувається зіткнення трьох вдач, трьох моральних позицій, трьох уявлень про призначення людини, її права, обов’язки, щастя, кохання, честь, сумління, гріх, покуту, помсту тощо. Хоча дія роману відбувається протягом кількох років, справжнього розгортання сюжету в часі практично нема. Кожен персонаж визначений як особистість вже на початку твору і мало змінюється у своєму ставленні до основного конфлікту. Стають лише виразнішими риси, закладені в ньому первісно. Головні події життя кожного з трьох, які обумовили їх подальшу долю, відбулися до початку роману. Читач дізнається про них через спогади. Передісторія подана коротко, пунктирно, лише самі факти без заглиблення у деталі.

Роман має дві кульмінації. Це перша сцена на майдані біля ганебного стовпа і остання, яка завершує життя двох героїв і визначає подальше існування героїні. У сповненій високого драматизму першій сцені ми бачимо молоду жінку з немовлям на руках, яку виводять з міської в’язниці і ставлять на ганьбу і наругу до ганебного стовпа. На її грудях палає червона літера “А”, примхливо прикрашена золотим гаптуванням. Цю літеру, з якої починається англійське слово “*adulteri*” — “*перелюбство*”, — знак свого невивчального гріха, — головна героїня роману Естер Прінн виготовила сама. І в цьому, як і у виразі її обличчя, у відмові назвати судді ім’я коханця, батька її дитини, — в усій поведінці молодої жінки виявляється гордість та сила духу, смілива вдача й уперта воля. Вона визнає свою провину і ладна все життя спокутувати її. В наговпі пуритан на майдані Естер засуджують усі, хоча автор тонко передає через репліки присутніх градації цього осуду. Провина гарної англійки в тому, що, одружена зовсім юною з видатним ученим похилого віку, вона шанувала чоловіка, та ніколи не кохала його (про це читач дізнається з думок Естер біля ганебного стовпа), а коли вже після їхнього переїзду з Англії до Америки чоловік поїхав кудись у своїх справах і не повернувся, вона через два роки марного чекання покохала іншого і народила від нього дитину.

Подія, котра відбувається на майдані біля в’язниці, не має в собі нічого незвичного, якщо взяти до уваги час — кінець XVII ст. й місце дії — пуританський Бостон. Загострює ситуацію те, що промовити до сумління грішниці, закликати її вказати ім’я коханця має сам цей спокусник — священик Дімсдейл, а серед присутніх саме в час покарання з’являється ніким невідомий чоловік засудженої, який перебував у полоні в індіанців. Збіг обставин малоймовірний, але для романтизму досить типовий.

Дімсдейл, чудовий проповідник, добра і чесна людина, через слабкодухість не наважується прилюдно визнати правду, а старий чоловік Естер вирішує, зберігаючи інкогніто, дізнатися, хто спокусив його дружину. Все, що складає далі основну частину роману, відбувається головним чином в душах Естер Прінн, явної грішниці, Дімсдейла — грішника прихованого і Чіллінгворта, грішника найстрашнішого, бо він присвячує своє існування помсті. Естер завдяки своїй прямоті і гідності, з якою вона носить знак ганьби — літеру А, стає навіть в очах немилосердних пуритан людиною, гідною якщо не поваги, то подиву. Священика мучать такі нестерпні докори сумління, що у нього на грудях там, де серце, відкривається болюча рана у вигляді червоної літери А. Ніхто не бачить цієї рани, а читач дізнається про неї лише завдяки авторським натякам. Видно лише, як Дімсдейл все більше марніє, все палкішими стають його проповіді, в яких він непомітно для інших виплескує біль свого серця. Його муки тим жахливіші, що парафіяни вважають свого



пастиря майже святим. Чіллінгворт, який уславився в Бостоні як чудовий лікар, здогадується про провину Дімсдейла. Охоплений жагою помсти, він вкрадається в довіру нещасного і під приводом його лікування піддає священника витонченим моральним тортурам. Прагнення помститися перетворює вченого на жадливу потвору. Він деградує морально і фізично, стає схожим на диявола. Вузол трагічних стосунків розв'язує лише смерть. Наважившись, нарешті, визнати свій гріх, вмирає Дімсдейл. Вмирає і месник Чіллінгворт, бо помста випалила його і з загибеллю священника-грішника йому нема чим жити. Естер лишається живою для того, щоб творити добро тим людям, які переслідували її.

У драмі, розказаній Готорном, є ще одна діюча особа — “дитина гріха”, маленька Перл — найромантичніша і найзагадковіша постать роману. Вона символізує своєю дивною вдачею те, що гріх падає й на тих, хто ні в чому не завинив. У дитині примхливо змішані добро і зло, вона не по-дитячому мудра й прониклива, її інтуїція межує з дивом, вона читає в серцях і передбачає події. Перл може бути веселою й доброю, а може вражати своєю невгамовністю, навіть жорстокістю. Вродлива, як і її мати, вона буває схожа на маленького злого, шкідливого ельфа, страшного в гніві, немилосердного навіть до Естер. Лише покаяння Дімсдейла знімає злі чари з дитини і вона стає здатною на кохання і добро. Пробудження душі дівчинки — ще один доказ центральної думки роману про благородну силу правди і руйнівну — брехні. Зростаючи в атмосфері ненависті, підозри, двозначних таємниць, які оточували її матір і які вона не могла до кінця збагнути дитячим розумом, Перл формується як негативна особистість, і лише правда про батьків знімає з неї чари зла.

Найвдалішими в романі з точки зору психологічної глибини є образи Естер Прінн і Артура Дімсдейла. Кожен з них проходить свій шлях пізнання через страждання і автор докладно розглядає й описує саме в плані психології етапи цього шляху. Естер всупереч усьому не озлоблюється, не ламається, а стає ще міцнішою й перебирає на себе біль і муки інших людей, стаючи їм підпорою, сіючи навколо себе світло добра і віри. Священик Дімсдейл, не наважуючись сказати правду, як пише Готорн, “був притиснутий до землі, як і найнищіші”. Але, і в цьому письменник розкриває парадоксальність ситуації грішника, несе в душі муку невизнаного гріха: “Цей тягар тісно поріднив його з усім грішним братством людей і змусив серце священника трепетати разом з їх серцями. Разом з ними він переживав їх горе і тисячам слухачів виливав своє власне страждання...”. В усьому, що пов'язане з цими двома персонажами, автор виходить на загальнолюдський універсальний рівень психологічної проблематики, надає їм актуальності для наступних поколінь. Історично обумовлені характери набувають ширшого змісту.

Образи Чіллінгворта і Перл психологічно не такі виписані. В них подекуди діє авторська романтична сваволя. Вона із зайвим натиском перетворює першого на повчальний приклад руйнівної дії сліпої мстивості, а другу — на втілення думки про широту впливів гріха і неправди, які втягують у своє хибне коло і тих, хто лише опосередковано до них прилучився.

Стенлі Т. Вільямс сформулював у канонічній “Літературній історії Сполучених Штатів Америки” у вигляді риторичних запитань моральну проблематику “Червоної літери” (риторичних, бо автор не дає на них остаточної відповіді):

“Чи було гріхом одруження Чіллінгворта, бо він на нього нездатний? І якщо ні, чи не вступає його покарання у жахливу суперечність з його провинкою, такою малою? Чи є його головною помилкою те, що... він присвятив своє життя науці? Чому його жага помсти Дімсдейлу переросла у протиприродну любов-ненависть? Як можна пояснити ту обставину, що падіння Дімсдейла починається... біля брами раю — з духовної чарівності Естер? Чому боягузтво Дімсдейла, котрий не визнав своєї провини, піднесло його на височінь, з якої він повчав свою паству? Чому визнання власної вини звільнило Естер від почуття каяття? І справді, чому все, що сталося з Естер, збагачує та ушляхетнює її?”

Відсутність відповідей на ці запитання в романі уявна, автор підштовхує читача до певних роздумів. Треба думати, він хотів змусити тих, хто взяв до рук його твір, роздумувати над цими етичними, моральними проблемами і самостійно доходити висновків, що і було б універсальною школою виховання моральності.

Наступного 1851 р. з'явився *другий роман Готорна “Будинок з сімома фронтонами”*. Тут сьогодення має своє коріння в далекому минулому, тема провини і її спокутування розгорнута не лише в моральному, а й у соціально-побутовому плані:

Колись якийсь полковник Пінчен звинуватив фермера Моулда у чаклунстві, бо хотів приєднати його землю до своїх просторих полів, які він награвував у тубільного індіанського населення. Моулда було страчено, а на його ділянці підступний полковник збудував собі дім з сімома фронтонами. Та за злочином настає кара. Син Моулда помстився за батька і задушив Пінчену в його кабінеті. Заможність Пінченів, збудована на чужій крові, обертається для родини прокляттям. Нащадки полковника ворогують між собою, йдуть заради спадщини на злочини — вбивства, наклепи тощо.

Найгірші риси свого предка успадкував останній з багатих і респектабельних Пінченів — Джефрі. Через трупи і скалічені долі він досяг багатства і політичної влади в окрузі. В цьому образі з небувалою досі соціально-

політичною заангажованістю змальовує Готорн тип сучасного письменникові буржуазного хижака, святенника і красномовця, котрий заради досягнення своєї мети — багатства чи політичної влади — з полегкістю піде на все. На злеті своєї політичної кар'єри, готуючись до виборів на пост губернатора штату, Джефрі раптово вмирає. І його дістала кара — прокляття старого Моулда, яке він кинув на родину Пінченів перед стратою. Закляття, однак, не залишається вічним. Від нього звільняє кохання двох наймолодших представників зв'язаних злочиним і карою родин.

Незважаючи на досить велику питому вагу елементів, які можна було б назвати реалістичними, в цілому роман належить до романтичної традиції. Й не лише тому, що в ньому збуваються старі прокляття, кояться таємничі злочини, давній гріх тяжіє над кількома поколіннями, а бідні Моулди мають якусь містичну перевагу над багатими Пінченами. І структура роману, і принципи побудови образів його персонажів, і сюжетні вузли — все тяжіє до романтизму. Сам автор у вступі до роману ще раз наголосив на тому, що у своїй творчості головним вважає фантазію, а не копітку і точне зображення буденного життя, тому він називає свій твір *“romance”*, а не *“novel”*. Під останньою дефініцією Готорн розумів, як це впливає з його визначення двох типів великої прози, роман *“критичного”* реалізму, в якому до кінця своїх днів вбачав нижчий ґатунок творчості порівняно з романом романтичним.

У 1852 р. Готорн завершив свій третій за три роки роман *“Щасливий Діл”*. Це був твір на сучасну тему, написаний на основі власних спостережень і досвіду. У 1841 р. вже зрілою людиною, йому було 37, Готорн, зацікавлений тим, як досить велика громада інтелектуалів-трансценденталістів почала на практиці здійснювати свої ідеї, прилучився до них. Він провів на Брук Фарм трохи більше півроку і, розчарований побаченням там, покинув комуну. Романтична утопія життя, в якому, за задумом учасників, гармонійно поєднувалися б фізична праця, інтелектуальна діяльність, духовне спілкування на лоні природи вільних індивідуальностей, зіткнулася із суворою реальністю і не витримала цього випробування. Подібні починання були досить поширені і за часів Готорна, і значно пізніше, до нашого часу. І завжди прекраснотушні мрії втікачів від неприйнятної для них буржуазної цивілізації закінчувались крахом експерименту. Високі морально-етичні принципи, які утопісти хотіли протиставити світу наживи, не були спроможні подолати безліч труднощів матеріального, фізичного, психологічного характеру. Але в самій ідеї було багато привабливого. Це суперечливе в експерименті на Брук Фарм відбилося і в романі *“Щасливий Діл”*, в якому у спогадах автора, покладених в основу твору, переплетені критичний скептицизм і сумна ностальгія.

Провідними в романі є дві теми, дві сюжетні опори. Одна з них — тема міжлюдських стосунків, примх і труднощів кохання, друга — історія спроби збудувати нове суспільство в мініатюрі, щасливу Аркадію на американській землі. Перший сюжет складають перипетії любовного трикутника, який виникає у Щасливому Долі між Зенобією, Холлінгсвортом і Прісцілою. Цей сюжет, як і характери головних персонажів, типово романтичні, навіть канонічні для романтизму. Обидві героїні є начебто двома полюсами жіночого характеру. Перша з них сильна, яскрава, пристрасна інтелектуалка Зенобія, темноволоса красуня, здатна на великі почуття, самостійна і сповнена енергії. Друга — тендітна, лагідна, ефірна юна Прісціла, білява і майже невагома. Одна — пишна екзотична квітка, друга — безсилий пагін плюща, що може лише витися навколо могутнього дерева. Обидві кохають, свідомо і несвідомо, керівника комуні, вольового, мужнього, грубуватого лідера шукачів нової моралі Холлінгсворта — фанатичного прихильника ідеї перевиховання злочинців, якій він підпорядковує всі свої вчинки і дії. Цей утопіст, пропагуючи шляхетні ідеї гуманізму, рівності, братерства, вільної праці, у звичайних відносинах з людьми буває дуже егоїстичним, байдужим до конкретної особи, яка живе і страждає поряд з ним. Стосунки в середині любовного трикутника ускладнюються ще й тим, що обидві романтичні героїні — сестри, котрі через складні обставини вперше зустрілися в Щасливому Долі. Історія батька обох сестер, як і постать гіпнотизера, мага, який відіграє в долі Зенобії і Прісцили фатальну роль, додають до цього сюжету ультраромантичні обертони, заплутують інтригу, вносять таємничий, а подекуди й містичний елемент.

Другий сюжет — один неповний рік з життя, праці, мрій і розваг поселенців Щасливого Долу — розроблений далеко не так докладно, як перший. Автор навіть твердив у передмові, що використав свій досвід перебування у Брук Фарм лише як реальне тло для цілком вигаданої історії. Та саме це документальне тло було для читачів найцікавішим і зберігає свою художню і фактичну цінність досі. А, по-друге, і автор лукавить. Він не щирий, говорячи про другорядність всього пов'язаного з експериментом на Брук Фарм. Четвертим і, певно, найважливішим персонажем роману є оповідач, за словами Готорна — *“маловідомий Поет, що входить у життя з високими прагненнями, які згасають разом з юнацьким запалом”*. Кавердейл скоріше спостерігач, ніж активний учасник подій. Але спостерігач розумний, більш-менш об'єктивний і скептичний. Він досить іронічно ставиться і до себе самого, підкреслюючи свою схильність до зручного і спокійного життя. Однак його спостереження і думки про принципи життя в Щасливому Долі переконують глибиною і серйозністю.

Роман “Щасливий Діл” має як художній твір певні недоліки. І центральна колізія з любовним трикутником, і не дуже вмотивоване самогубство мужньої, самостійної Зенобії, і постать ефірної Прісцили, якій явно симпатизує автор і його *alter ego* — оповідач, та навряд чи може симпатизувати сучасний читач, — все це і дещо інше не можуть витримати випробування часом. А ось зображення утопічного експерименту трансценденталістів, фур’еристів та інших соціальних ідеалістів виявилось не лише цікавим, а й у чомусь пророчим. Щодо сучасників Готорна, то їх хвилювало питання: хто був прообразом головних героїв твору? Принаймні в Зенобії впізнавали вже померлу на час виходу роману письменницю і публіцистку Маргарет Фулер, одну з найвідоміших американських феміністок, учасницю всіх романтичних починань трансценденталістів, зокрема комуни Брук Фарм. Скептик Готорн критично ставився до надто самодіяльних та енергійних жінок і це позначилося на постаті його героїні. Однак нічого образливого для пам’яті Фулер в образі Зенобії нема. Як нема нічого образливого і для інших учасників “прекрасного плану шляхетного нееоїстичного життя”, який хоч і не здійснився, не міг здійснитися, але мав у собі гарні ідеали, які приваблюють людей віддавна.

Через певний час після виходу “Щасливого Долу” в світ автор роману був призначений консулом Сполучених Штатів в Італії, де провів шість років. Він перебував також в Англії, глибше поринув у світ європейської культури, історії, відомі йому до цього часу лише з його американського боку. Результатом перебування в Італії був певною мірою і написаний на європейському матеріалі *останній роман “Мармуровий фавн”* (1860). Цей твір не став значним здобутком письменника, хоча в ньому і є цікава колізія з простодушним юнаком, такою собі природною людиною, якого вважають мармуровим фавном, що ожив, зазнав людських страждань і радощів. Незважаючи на італійський антураж, у цьому творі новоанглійського автора присутні його улюблені проблеми — гріха і кари, добра і зла, характерні для кальвіністського світосприйняття Готорна, його романтичне вирішення цих проблем.

Натаніелю Готорну дорікали і його молодші сучасники, і літератори ХХ ст. за те, що він мало цікавився соціальними проблемами й конфліктами, не відобразив суспільства своєї доби у всій його повноті. Одне слово, за те, що він не був “критичним реалістом”. Та від письменника не можна вимагати, щоб він писав так, а не інакше. Готорн знайшов своє власне місце в американській і світовій літературі, створив свій неповторний художній світ і незабутніх героїв, які живуть і страждають серед одвічних борін між добром і злом. І цього, мабуть, достатньо для талановитого американського романтика, моралізатора та скептика.

## 5.4. Едгар Аллан По

(1809 — 1849)

Едгар Аллан По написав у царині поезії та художньої прози відносно небагато. Все створене ним можна об’єднати у двох томах: *in quarto* — вірші, *in folio* — оповідання. Але під обкладинками цих книг збереться непропорційно велика за кількістю шедеврів збірка світового значення і рівня.

Репрезентуючи світовий романтизм, його пізню американську гілку, Едгар По був романтиком у найповнішому сенсі цього слова. Наскрізь романтична не лише його творчість, а й вдача і доля. Типовим для романтика був його літературний портрет, створений далекими від об’єктивності сучасниками. І, що особливо знаменно, так само романтично написаний його пером уявний автопортрет. В обох випадках вигадане заступає справжнє, фантазія торжествує перемогу над реальністю, карикатура чи ідеалізація замінюють справжній образ.

За життя По незвичність натури й певна ексцентричність його поведінки викликали у багатьох заперечення й одночасно хворобливий інтерес. Після його смерті над створенням фальшивого іміджу письменника старанно попрацював перший біограф По, його недоброзичливий душеприказник Руфус Грісуолд. Цей літератор просто “позичив” риси для портрета художника у своєму “Мемуарі”, як виявилось пізніше, у персонажа з роману “Кекстони” англійця Бульвера-Літтона, переписавши характеристику бульверівського лиходія Френсіса Вів’єна. І читачі повірили злій вигадці Грісуолда, бо прагнули бачити саме таку типову літературно-романтичну особистість.

Будучи сином свого часу і своєї країни, а до того ж, вразливим художником, Едгар По і в особистому житті, і в творчості певною мірою відзеркалював те, що його оточувало, часом гостро й гіперболізовано. Оригінальність його творчості й особистості багатьом європейцям здавалася несумісною з панівними уявленнями про унормованість, пуританство, обивательську безбарвність американського суспільства, про його раціоналізм, прагматизм, ворожість витончено інтелектуальному. Лаконічно це висловив Бернард Шоу: “Як міг з’явитися в Америці цей найвитонченіший художник, справжній аристократ літератури?” Та коли за межами Сполучених Штатів стали краще відомі письменники і мислителі доби По, їхні складні духовні шукання, коли розкрився весь масив американського романтизму як своєрідного й барвистого явища, автор “Крука” або “Чорного kota” вже не здавався дивним винятком, а, навпаки, добре вписувався в загальну картину літературного процесу США 30 — 40-х років минулого сторіччя і ставав поряд з такими видатними художниками, як Ірвінг або Мелвілл, Готорн або Торо.





▲ Едгар По

Дія багатьох творів По відбувається або в Європі, або в умовній екзотичній країні. Героям притаманні загальнолюдські, а не конкретно-історичні чи національні риси. Письменник іноді навіть може видатися позанаціональним, надто у порівнянні з такими суто американськими письменниками як Ірвінг або Купер (хоча вони також писали не лише про Америку). Та навіть не відтворивши в яскравих образах національного життя своїх співвітчизників, По — дуже американський художник. Як продовжувач новелістичної традиції того ж таки Ірвінга або Готтсхалпа і опонент поетів-трансценденталістів, предтеча

Марка Твена, Брет-Гарта тощо, як художник, що відгукувався на потреби американських читачів, писав про те, що нікавиле і хвилювало саме його співвітчизників і, нарешті, як автор сатиричних творів, в яких він сердито висміював американську самовдоволену діловитість, беззастережний оптимізм та хвалюватість, висміював пресу і літературу США. — в усьому цьому він безперечно національний митець. Характерні особливості життя батьківщини відбилися в інтелектуальній своєрідності багатьох його оповідань, у культурній рації, в науково-фантастичній тематиці, особливому інтересі до технічних винаходів, оспівуванні вченого, мандрівника, мужнього борця із стихіями.

Федір Достоєвський, молодший сучасник По, один з його уважних читачів, проникливо відзначив саме “американськість” цього митця. Він писав: “У По якщо і є фантастичність, то якась матеріальна, якщо тільки можна так сказати. Видно, що він цілком американець навіть у найфантастичніших своїх творах”.

У стилі багатьох оповідань По іде від молодого американської гумористичної традиції, від фольклору, звичайно, суттєво їх трансформуючи. Деякі його улюблені прийоми також зв'язані з національною традицією як фольклорною, так і красного письменства. Це — частий у нього гіперболізм, елементи натуралізму і брутальності в гуморі тощо.

Едгар По був нервової вдачі, непокірливий і непосидючий, ворог усього банального і нищого, часто змінював помешкання і роботу, розходився з приятелями, висловлював категоричні, ущипливі твердження у своїх літературно-критичних виступах, керуючись дуже високими, іноді суб'єктивними, критеріями в оцінці творів своїх колег-письменників. Він часто конфліктував з видавцями, не приймав облуди і фарисейства “унормованого” життя заможних обивателів, виключно не здавався перед пуританськими принципами своїх співгромадян. Він хотів бути вільною людиною в суспільстві невірників моралі, релігійних забобонів, станових і расових упереджень.

В його бунтівності було щось байронічне, і так само, як на волелюбність Байрона, на його прагнення свободи суспільство реагувало різким запереченням, осудом і плітками.

З дитинства доля Едгара По складалася досить драматично. Народився він 19 січня 1809 р. у Бостоні. Його батьки були мандрівними акторами. Едгару ще не виповнилося і двох років, коли він втратив спочатку батька, а потім і матір. Хлопця взяла на виховання заможна родина річмондського купця Джона Аллана (від названого батька друге ім'я письменника). В цій родині він прожив 18 років. Подружжя дало хлопцю добру освіту. Кілька років пройшло в Англії, де Едгар навчався у закритих пансіонах. Атмосферу своїх перших шкільних років По певною мірою відтворив в оповіданні “Вільям Вільсон”. У стародавніх мурах цих шкіл був закладений міцний культурний фундамент майбутнього письменника. Пізніше Едгар навчався в школах Річмонда і якийсь час у Віргінському університеті.

Загалом По одержав серйозну філологічну освіту. Він знав класичні мови, вільно володів французькою, читав і писав німецькою, італійською тощо. Добре орієнтувався у давній та новітній історії. І, звичайно, був усебічно обізнаний зі світовою та вітчизняною літературою. Як і багато його колег-сучасників, він приділяв увагу вивченню філософії. Літературу знав так глибоко і тонко, що згодом у своїх творах вільно та невимушено пародіював сюжети, стиль європейських та американських письменників. Пародійно стилізував і біблейську прозу, історичні дослідження, праці мандрівників або вчених-географів, наукові звіти чи сенсаційні повідомлення преси про відкриття в галузі науки або загадкові фізичні чи психічні явища.

Всупереч волі названого батька Едгар покинув університет. Після смерті місис Аллан, яка любила і захищала хлопця, ніщо вже не пов'язувало його з суворим вихователем містером Джоном, який до того ж відмовився матеріально допомагати непокірливому вихованцеві. У двадцять років той почав самостійне життя. В Бостоні він добровільно вступив до лав війська. Майже весь час свого перебування в армії юнак служив у складі артилерійської батареї, яка була розташована у форті Моултрі на Селівановому острові, так пластично змальованому По в одному з найкращих його оповідань “Золотий жук”. Служба в артилерії поглибила знання хлопця в математиці. До речі, По один з небагатьох поетів, хто був добре обізнаний з точними науками.

Коли По став солдатом, вийшла друком його перша книжка віршів “Тамерлан та інші поезії”. Анонімна книжка, куди ввійшли ранні і здебільшого незрілі твори, зосталася непоміченою. У 1829 р. в Балтиморі По видає нову збірку “Аль Араф, Тамерлан і дрібні поезії”. Все своє подальше життя він писав вірші.

Після звільнення з армії починається важкий і плутаний період у житті юнака. Він переїздить з місця на місце, не має ні постійної роботи, ні житла,



▲ Вірґінія — дружина  
Едгара По

ні засобів до існування. Однак у найнесприятливіших умовах він і далі пише вірші, і в 1831 р вони виходять під скромною назвою "Поезії". Поет знаходить притулок у своєї тітки по батьковій Марії Клем у Балтиморі. В 1836 р він одружується з дочкою Марії своєю кузиною Вірґінією. Письменник палко кохав дружину, чарівну жінку з лагідною вдачею і романтичною вродою. Вона надихала його на найкращі ліричні поезії, сповнені витончених образів і музики.

Після успіху на конкурсі філадельфійського журналу "Сетерді кур'ер", куди По надіслав свої перші прозові спроби, молодий автор завзято береться за оповідання. Перші п'ять було надруковано у тому

ж філадельфійському часописі. Новели письменника друкують і передрукують газети й журнали різних міст, та заробітку це не забезпечує.

Після одруження письменник оселився з ропиною у Філадельфії. Він працює редактором у різних журналах, пише критичні статті, що мали великий резонанс. У 1839 р. виходить двотомна збірка його оповідань "Гротески та арабески", у яку увійшло 25 творів. За оповідання "Золотий жук" По влітку 1843 р. одержує літературну премію. В січні 1845-го в газеті "Івнінг міррор" уперше надруковано найуспішніший твір По — поезію "Крук", а влітку з'являються друком "Оповідання", трохи згодом — збірка поезій "Крук та інші вірші". Нарешті до художника приходить широке визнання. Та творчий успіх затьмарюється особистою драмою. Тяжко хворіє дружина Вірґінія, сухоти підточують її кволий організм і в січні 1847 р. вона вмирає.

Ніби втікаючи від суму й самотності, По в останні місяці життя багато подорожує. Він виступає з оригінальними лекціями, присвяченими темі "Поетичний принцип", в яких втілювалися його теоретичні погляди на літературу. Незважаючи на тугу і розпач, намагається будувати плани особистого життя, нової творчості. Але всьому цьому не судилося здійснитися. 27 вересня По відплив з Річмонда у Балтимор. 3 жовтня його знайшли у Балтиморі на вулиці непритомним у дуже тяжкому стані, а через чотири дні він помер у шпиталі.

Обставини смерті письменника лишилися нез'ясованими, і цю таємницю марно намагаються з'ясувати досі і фахівці, і дилетанти. Версій не бракує, але переконливих фактів і доказів немає.

Як уже згадувалося вище, По писав вірші все своє життя. В цьому він ще в юності бачив своє покликання, але змушений був заради заробітку звернутися до журнальної прози, яка принесла йому успіх у читачів. Досить довго він не друкував поезій, хоча включав вірші у свої прозові твори.

**Поезія** По лірична. Оповідний, сюжетний момент у ній редукований до мінімуму або відсутній зовсім. Але було б марно шукати в поезії чітку

прив'язаність до фактів біографії автора, що так часто легко прочитуються у віршах інших ліриків. Звичайно, дослідники знайшли, з якими конкретно особами, подіями, душевним станом чи настроєм певного часу і в певних обставинах, відомими з життєпису художника, пов'язаний той чи інший ліричний твір. Але це, зрештою, не має серйозного значення. Життєва конкретика, реальність фактів не тлумачать поезій Едгара По. Їх часто порівнюють з музичними творами, бо вони й справді надто мелодійні, ритмічно багаті, їх звуковий склад, часті звукові й словесні повтори тощо також виправдовують таке порівняння. Але якщо вже говорити про схожість поезії По з музикою, мова може йти про позбавлені чіткої програми твори, де музика відтворює складні, витончені порухи душі, емоційні стани високого, часто трагічного напруження, невловимі образи, котрі виникають десь на межі між сном і реальністю. Тобто те, що можна емоційно пережити за певної душевної чутливості, але не можна раціонально аналізувати і тлумачити.

Сам По спробував показати, в який спосіб народжується поетичний твір, як він будується, яких формальних принципів дотримується автор. В його есе "Філософія творчості" йдеться й про те, як був написаний "Крук" з його незабутнім трагічним і містичним рефреном "nevermore". Як і пушкінський Сальєрі, По "розітнув музику, мов труп", і "надав пальцям суху вправність". Весь процес написання вірша "розкладений по полицях", навіть математизований. Але все, що поет написав опісля про свій шедевр, здається технічною інструкцією на тему "як писати вірші" і аж ніяк не пояснює загадки виникнення дива поезії із звичайного всім відкритого матеріалу слів, рим, ритму тощо. Завершуючи своє есе, поет пише слова, котрі руйнують раціоналістичний, математично точний, бездоганно логічний аналіз. Він раптом твердить, що, хоч дуже важливі і відточена майстерність, і чіткий причинно-наслідковий зв'язок, який виключає випадковість, і знання предмета, а не його інтуїтивне відчуття, та найголовнішим є "певна складність, або точніше, певна тонкість, і, по-друге, певна доля натяку, підводна течія змісту". (Ці слова визначають роль того, що пізніше назвали підтекстом). Оця невловима тонкість, багатозначна алюзійність, підводна чи підтекстова або навіть підсвідомо течія змісту і багато іншого, що належить до звукової, мелодійної, ритмічної матерії вірша і їх розмаїтих можливостей впливу на емоційну сферу, тощо і творять поезію, принаймні більшість віршів По.

Однак в есе важливі вказівки поета на необхідність єдності враження в ліричному вірші, оригінальність — як незвичне, небувале сполучення звичних, навіть банальних, блаженських елементів. Це нове примхливе сполучення відомого По сам визначав терміном "екстравагантца" або "арабеск". Обидва



▲ Ілюстрація до поезій Едгара По

терміни поет вживав у своєму власному розумінні, складнішому і ширшому, ніж звичні, які можна знайти у тлумачному словнику, пояснення до слів “екстравагантність” або “арабеска”. Для нього це певне бачення і відчуття звичного, яке набуває рис дивного, таємничого, містичного, незбагненого, виростає у містичний символ. У прагненні дійти до дна душі, до найвищих вершин уяви, відтворити невланне, найпотемніше, найпрекрасніше, ефірне і ефемерне По шукав і знаходив засоби й прийоми поезії, які пізніше стали для багатьох художників взірцем для наслідування.

На початку свого творчого шляху як поет По зазнав впливу Байрона, пізніше Колріджа. Це особливо помітно в таких ранніх творах, як “Тамерлан”, що перегукується за загальним типом сюжету і образності зі “Східними поемами”, творами Колріджа, Сауті, “Лалою Рук” Т. Мура. Та байронізм був властивий радше По людині, ніж поету. Його зріла поезія цілком оригінальна.

В поезії Едгара По, як і в його міркуваннях про неї, існує певний парадокс. З одного боку, пристрасне бажання досягти останньої, найвищої Істини, втілити одвічний ідеал Краси, а з іншого — розуміння неможливості такого втілення в слові. Суперечність вирішується тим, що поет своєю творчістю підіймає читача у небесні сфери, де живе Краса, навіює йому такий стан душі й духу, що, можливо, йому, читачеві, пощастить прилучитися до невланного, невимовного, прекрасного.

Образно-тематичне коло в ліриці По відносно обмежене. Всі теми й пов’язані з ними образи можна звести до чотирьох сфер — природа, мистецтво, кохання і смерть, або точніше — ті емоції, що їх викликають краса природи і мистецтва, любов до жінки і постійна загроза смерті, яка затьмарює життя і почуття людини. Безмежне багатство природи сповнене складної символіки, стародавньої і створеної самим поетом. Природа у По наскрізь метафорична, ховає найтонші відтінки потаємного змісту. Ці ж якості несе в собі і сублимація людського таланту, якою є мистецтво в усіх його формах. І тут для поета відкривається широке поле символічного та метафоричного осмислення витворів античного і народного мистецтва, міфів, легенд, казок, архітектурних і скульптурних шедеврів.

Кохання до жінки в поезіях автора “Свلالі”, “Анні”, “Еннабел Лі” позбавлене плотського начала. Це чистота, духовність, платоніка, як і сама

жінка, до якої звернені слова поета, яка з’являється у його рядках, не жива істота, а мрія, ідеальне втілення краси, ніжності й лагідності. Вона лише віддалено може бути схожою на реальний об’єкт поетового кохання, або точніше — закоханості. Найчастіше це спогад про істоту надто гарну для цієї землі, про світле почуття кохання, якому заздрили навіть ангели і яке обірвала рання смерть коханої. Жінки у поезіях По начебто зіткані із прозорого місячного саява, сріблястого туману, аромату квітів. Вони мовчазні і таємничі, настільки крихкі, що подих холодного вітру може обірвати їх існування на землі. Та воно нескінченне у спогадах, снах, мареннях ліричного героя, де жінки з’являються гарні й холодні, мов мармуровий посаг.

Кохання в поезії По майже завжди пов’язане зі стражданням закоханого, хворобою і смертю коханої. Для цього у віршах 40-х років, найліпших і найвідоміших у доробку поета, таких, як “Улялю”, “Еннабел Лі”, “Крук”, були особисті причини. У 1842 р. захворіла на сухоти молода дружина Вірджинія і весь час до її такої передчасної смерті на початку 1847 р. поет прожив у болісній непевності між надією на одужання і відчаєм у передчутті її загибелі. Проте тема смерті, її жахливий або омріяно-бажаний образ присутній і в зовсім ранніх віршах поета (як і в його прозових творах, про що йдеться далі). Так, уже поема вісімнадцятирічного юнака “Тамерлан” починається зі слів: “Мені розради в час вмирання // Не треба, батько...” Далі згадується пекло, біль і страх через смерть коханої і тому подібне. Рядки про смерть або схожий на неї сон дуже часті у молодій поезії автора “Духів мертвих”, “Сну уві сні”, “Озера”, “Чарівної країни” (По вживає ці слова у сенсі, в якому вони вживалися в англійському фольклорі — “царство мертвих”), “Долини тривоги”, “Міста серед моря”, “Примарного замку”, “Сплячої”, “Хробака-переможця”. В цих та інших, тут неназваних, творах панує, перемагає, несе розраду, жахає Смерть. Бо, як пише По про життя: “Ця п’еса — трагедія “Людина”. А її герой Переможець-Хробак”. Можна згадати, звичайно, про популярність теми смерті в англійській поезії, започатковану в елегантному плані у “Сільському цвинтарі” Томаса Грея. Але в американського письменника це надто часта і у віршах, і у прозі тема, своя, вистраждана, тісно пов’язана з його філософськими уявленнями про земне і потойбічне життя, про можливість для вмерлих існувати в інших вимірах, десь у космічному просторі, і навіть про їх воскресіння завдяки пристрасному коханню, не кажучи вже про метемпсихоз, тобто переселення душі після смерті у нову матеріальну оболонку.

Метафори і символи в ліриці По складають її основний образний матеріал, основну форму втілення почуття і думки. Часто вони “перетікають” одна в одну. Вони можуть бути, на перший погляд, досить простими, але ховати в собі складний, навіть зашифрований зміст, що породило безліч літературознавчих тлумачень. Взагалі спроби інтерпретації поезії По почалися ще за його життя і не вичухають досі. Але найбільше встигли в цьому поети-



символісти. Для них поет був надто близький, споріднений, слугував за взірцею. Не випадково Бодлер став найбільшим популяризатором творчості американського письменника у Франції, а Брюсов і Бальмонт — в Росії.

Особливо хвилювала всіх, хто захоплювався поезією По, її музика. Було зроблено багато спроб передати цей феномен словами і звуками інших мов. Так, лише у російських перекладах існує до десятка “Круків”, кілька “Лінорів”, “Улялюм”, “Ельдорадо”, “Еннебел Лі” тощо. Один з найцікавіших і за змістом, і за музичністю форми віршів поета “Дзвони” вдало перекладено українською мовою. Цей переклад дає досить повне уявлення про ритмічне багатство, звукопис вірша:

Слухай санок передзвін —  
Срібний, дзвін!  
Скільки сміху, скільки світла нам віщує він!  
Тільки днів, днів, днів  
У ясну морозну ніч!  
Зорі сяють у глибіню,  
Промінь лине в темну тінь  
І летить до наших віч.  
Віагомони лун,  
Наче строфи давніх рун,  
У музичнім передзвоні стрівся з тоном тон без змін  
Слухай дзвін і знову дзвін,  
Дзвін, дзвін, дзвін —  
Мелодійний і веселий передзвін...  
Слухай-но повільний дзвін,  
Чорний дзвін!  
Скільки дум гірких, самотніх нам віщує він!  
Дзвін залізний в ніч німу  
Монотонно креше тьму,  
І погрозу всім несе суворий звук  
Рине, рветься над землею  
З горла, точеного ржею,  
Стогін мук.  
Той, хто завжди на дзвіниці,  
Має мислі темні й ниці.  
Він один  
Б'є у дзвони, дзвони, дзвони  
І радіє: це ж бо він  
Котить глухо, монотонно  
На серця, мов камінь, дзвін...  
Переклад Віктора Коптілова

В Едгара По є влучна характеристика власної *оповідної манери*. В одному з листів він писав про свої ранні твори, що мали увійти до збірки “Оповідання Фоліо-клубу”:

“Ви питаєте мене, в чому полягають їхні характерні особливості. В нісенітницях, доведених до гротеску, у страшному, якому надано відтінок жахливого, в дотепності, піднесеній до ступеня бурлеску, в незвичному, перетвореному на дивне і таємниче”.

Підтвердження цих слів можна знайти не тільки в ранніх оповіданнях, ті ж характерні для романтичного стилю По риси знаходимо згодом і в найдовершеніших творах письменника.

**Оповідання** По відрізняються одне від одного сюжетом, настроєм, тональністю так, що, здається, важко знайти для них якийсь тематичний і стилістичний спільний знаменник (за яким ми пізнаємо руку того чи іншого майстра). За змістом та формальними ознаками можна умовно виділити такі групи оповідань: психологічні, цілком або такі, де психологізм переважає; пародійні й гумористичні; сенсаційні з іронічним присмаком або без нього; пригодницькі; містичні, в яких буває похмура фантазія і лякають читача готичні страхіття; лірично-романтичні, що нагадують вірші у прозі; філософські діалоги; розповіді про подорожі; логічні або детективні; науково-фантастичні (дві останні групи проклали шлях новим літературним “жанрам, так багато представленим у ХХ ст.). Можливі і перехідні форми, в яких поєднуються гумор і трагедія, поетичність і науковість, створюючи примхливу і дивну єдність. І хоча розмаїття, багатство звучання новелістики По вражає, все ж стилістичний знаменник у неї — це стилістика романтизму з усією щедрою і барвистою палітрою прийомів, формальних засобів тощо.

Це і незвичність сюжетів, екстравагантних і *bizarre* (дивних), як полюбляв підкреслювати сам автор, і сліпуча яскравість, напруженість загадкових, таємничих образів. Вони часто гротескні і майже завжди гіперболізовані в усіх своїх рисах і якостях — від гігантських розмірів до породженого ними різького емоційного впливу. Гострі контрасти барв, небували, небачені масштаби і форми, шалені пристрасті — все це плине у По в річищі романтизму. Контрасти, як і гіперболи, — важлива складова частина образного світу письменника: вони надають особливої яскравості його палітрі, викликають стильову напругу. Ця схильність підкреслювати контрасти призводить і до об'єднання в одній прозовій збірці творів з абсолютно відмінним звучанням. Уже в першій задуманій По книзі “Оповідання Фоліо-клубу” мали стояти поряд похмурий “Метценгерштайн” і гумористичний “Герцог де л'Омлет”, анекдотичне “На мурах ерусалимських” і гостро сатиричне “Без дихання”,

жартівливий “Бон-Бон” і страхітливий “Рукопис, знайдений у пляшці”, вдавано трагічне “Побачення”, огидно-жахлива “Береніка” і фарсові “Сторінки з життя знаменитості” тощо. Згодом ці оповідання, а також багато інших, увійшли у прижиттєві видання прози По і розміщені за тим же контрастним принципом.

Ще один із характерних для романтизму прийомів, улюблених По, — нагромування образів і тропів, їх наростання аж до надмірності. Кольорові екзотичні описи стають ніби самодостатніми, гальмують дію, експозиція деяких оповідань здається розрахованою на значно довший сюжет (як у Ірвінга або Готорна).

Багатство й величезна креативна сила дивовижної фантазії По — найприкметніша риса його таланту. Та Ф. Достоєвський відзначив у ній ще одну оригінальну особливість:

“У здатності його уяви є така особливість, яку ми не зустрічали ні в кого, — це сила подробиць... У повістях По ви до такої міри яскраво бачите всі подробиці змалюваного образу чи події, що врешті начебто переконуютьесь в їхній можливості, реальності, тоді як ця подія або зовсім неможлива, або ще ніколи не відбувалася в світі”.

Образи і картини конструюються (якщо цей технічний термін підходить для опису акту народження витвору фантазії, інтуїції, думки) на основі органічного сполучення цілковитої вигаданості загального і скрупульозної точності, предметності всіх деталей. Саме це надає пластичної і навіть технічної переконливості малоімовірному або й просто неймовірному. Цьому ж прийому в По підпорядковане і широке вживання вигаданих прізвищ великих учених і винахідників серед справжніх імен, часті посилення на конкретні дати, назви країн та місцевостей, географічні широти та довготи, час і місце вигаданих автором подій. Все це взяти на озброєння послідовники По у царині “сайєнс фікшен” — Жюль Верн, Герберт Уеллс і сотні інших письменників-фантастів уже нашого часу. З іншого боку, письменник навмисне підкреслює вигаданість певних ситуацій і персонажів, створює карикатури, примхливі гротески, обертає опис подій на буфонаду і фарс, іноді навіть грубий. Це трапляється у гумористичних, сатиричних творах, пародіях, яких у По багато.

Одна з найчастіше вживаних барв у палітрі майстра новелістики — іронія, така типова для романтиків. У портреті, діалозі, ситуації, в головній ідеї твору, як і в подробицях опису, звучить іронічний тон — відкрито чи у підтексті, весело чи в’їдливо. Крім того, в деяких рядках прози По відчувається і самоіронія, подекуди дотепна і ущиплива. Іронією По бореться проти зла всесвітнього і буденного, обивательського, проти псевдонауки

і псевдокультури, проти людського страху та безпорадності. Іронія може бути у нього всеохоплюючою, нищівною, а може викликати просто сміх, розважати, як один із засобів гумору.

Сатиричні, гумористичні, пародійні оповідання в новелістичній спадщині По складають найчисельнішу групу. А якщо додати до них ті твори, де примхливо змішані жарт і жах, можна було б твердити, що письменник—гуморист *par excellence*. Щоправда, досить похмурий, а подекуди і жорстокий, але гуморист. Та в пам’яті читачів лишаються передусім його трагічні оповідання з їхньою зловісною атмосферою, таємницями, жахами, темними й хворобливими пристрастями. “Маска червоної смерті”, “Вільям Вільсон”, “Чорний кіт”, “Жабка” та інші у тому ж ключі написані оповідання вкарбовуються в читацьку свідомість, стають своєрідним знаком-узагальненням прози По. Звичайно, це і є свідченням їхньої художньої сили, оригінальності, емоційної наснаги. В них він втілює ті свої принципи, які виклав у статті “Філософія творчості”: “знайти такі поєднання подій і тону, які якнайкраще допомагають створити бажаний ефект”, використати ефект контрасту, замкненого простору, що створює враження відокремленої події, “ефект рами до картини”, вести оповідь просто і на відносно невеликій за обсягом кількості сторінок, закінчити стрімкою і виразною розв’язкою. Це писалося про вірш, але цілком стосується і побудови прозових творів По “емблематичного” характеру, як “Барильце амонтільядо” або “Провалля і маятник”.

Було б, однак, несправедливо недооцінювати й іронічно-гумористичний хист оповідача “Короля чуми”, “Ділка”, “Трагічного становища” та багатьох інших сатиричних і пародійних шедеврів. У названих творах міцно зліто в яскраву цілісність страшне і жалюгідне, драматичне і кумедне.

Оповідання часто мають подвійне дно, як, наприклад, “Система доктора Смолла і професора Пірія”. Це одна з кращих новел По. В ній ніби сконцентровано все найприкметніше для стилю, тематики, образів-портретів автора. Твір відзначається стрімкою дією, в ньому нема зайвих подробиць, але вже з самого початку виникає атмосфера загадковості, чому сприяє **небуденне й замкнене місце подій**. Наївний і довірливий оповідач потрапляє через свою **зацікавленість наукою** (цього разу медициною) до старого **напівзруйнованого замку**, де міститься приватна клініка для **божевільних**. Під час **розкішної вечері** гість знайомиться з досить дивною компанією приятелів і подруг хазяїна-власника та головного лікаря клініки. Перед нами ціла **кунсткамера диваків і монстрів**, до того ж у **незвичному одязі** (здаймо опис учасників учти у “Королі Чуми” або гостей маскараду в “Жабці” і т. ін.), що ще більше підсилює гротескність їхньої поведінки.

Іронічний ефект не в останню чергу виникає від того, що читач здогадується про правду раніше за наївного героя-оповідача. Виявляється, що ці



▲ Ілюстрація до оповідання Едгара По “Король чума”

причепурені гості — пацієнти божевільні на чолі з лікарем, який теж з'їхав з глузду. Вони захопили владу в лікарні, посадили наглядців на хліб і воду, попередньо викачавши їх у смолі та пір'ї (типово американський спосіб розправи), а самі втішаються життям, пиячать і дають волю своїм маніям. Думка про те, що грань між психічним здоров'ям та божевіллям невловимо тонка, трапляється у По не раз. Світом править нище безумство, яке вважає себе єдиною формою здоров'я, — так теж можна прочитати прихований зміст твору, в якому смішне і страшне змішано у найпримхливіший спосіб.

*Однією з найхарактерніших особливостей творів По є їхня таємничість.*

Він уміє вичарувати настрої загадковості, недомовленості, натяками описує незбагненне, те, що не піддається логічному тлумаченню, зображує дивні наслідки, не називаючи причин. Він використовує для цього увесь арсенал прийомів романтизму й готики. Серед типових для готичного роману декорацій страждають і завдають страждань іншим таємничі демонічні персонажі, що над ними тяжіє фатум — найчастіше божевілля чи якийсь неназване збочення, борються з насильницькою смертю нещасні жертви, котрі невідомо за які провини опинилися в лабетах своїх всемогутніх ворогів. З'являються грізні незнайомці, сіючи довкола себе моторошний жах, — це смерть у всіляких машкарах, всюдисуща і невблаганна. Пошесть проходить крізь мури, її не можна зупинити, проти неї немає ліків. Для зла не існує дверей та замків, ніщо не перешкодить його переможній ході. Людина діє на лихо собі, над її душею має владу “чортик суперечності”, примха антилогіки, руйнівний внутрішній хаос.

У деяких таємничих сюжетах По загадка, навколо якої змарюю збирається незбагненний страх, розв'язується вельми матеріалістично, хоча й не просто.

Така, наприклад, розшифровка загадкових фактів у “Довгастому ящику”, “Сфінксі”, “Чорному коті”, таке розкриття таємниці жадливого привида, який мучив героя у “Похованих живцем”. Цікаво, що оповідання з матеріалістичним ключем до таємниці за часом створення стоять поряд з такими складними філософсько-містичними творами, як “Месмеричне одкровення”, “Повість скелястих гір”, “Ангел дивовижного”, де матеріалістичного пояснення немає або, як здається, і не може бути. Це типове для По парадоксальне поєднання протилежностей. З одного боку, він в обох типах оповіді містифікує читача (таємниче виявляється досить звичайним або ж не прояснюється, залишаючись абсолютно загадковим), а з іншого — логіка авторських міркувань скрізь однакова. Таємниця для нього — це те, що поки непізнане, а не те, чого й пізнати не можна.

Слово містифікація згадувалося вже не раз. І не випадково. В Едгара По є навіть оповідання під такою назвою. Щодо самого прийому, то письменник просто-таки віртуоз найрізноманітніших містифікацій, зухвалих “розіграшів”. Один з них увійшов в аннали нью-йоркської преси. Оповідання “Історія з повітряною кулею” було надруковане в газеті “Сан” там, де друкувалися повідомлення про реальні сенсації. Вибух ентузіазму з приводу перельоту через Атлантику на повітряній кулі (а відбувалося це на світанку повітроплавання) важко собі навіть уявити. Аж поки вийшов наступний випуск, в якому містифікацію було дезавуйовано, натовп цікавих штурмував газету, жадаючи нових звісток. В іншій містифікації — оповіданні “Фон Кемпелен та його відкриття” серйозним науковим тоном По пише про перетворення свинцю на золото. Він так блискуче пародіює стиль наукового повідомлення, що йому просто неможливо не повірити. “Американські романтики... відчували безмежну схильність надавати життєподібність своїм найфантастичнішим вигадкам... Едгар По був першим, кому спало на думку “досягти цього, використовуючи наукові принципи” (Ю. Ковальов).

Як гіпербола чи гротеск, іронія чи таємничість, містифікація з'являється в автора “Історії з повітряною кулею” на різних рівнях тексту. Вона може бути сюжетною, як у наведених вище прикладах, стильовою, як у відвертих чи прихованих пародіях, виступати навіть в окремих словах-реаліях, наприклад, у прізвищах авторитетних учених, які письменник вигадав, або у назвах так само породжених його фантазією наукових творів. Містифікація через самоіронію виявляється в оповіданні “Як писати Блеквудську статтю” або в його продовженні “Трагічне становище”. Зухвало сміючись над сенсаційною прозою популярного журналу, По висміює і певні ситуації та образи власних творів, написаних у тому ж дусі. Так що твір “геніальної письменниці” Псіхеї Зенобії (а точніше Психи Сноб), написаний



за рекомендаціями редактора "Блеквуда", підозріло нагадує (звичайно, в іронічному плані) такі оповідання самого По, як "Лігейя", "Чорт на дзвіниці" або "Провалля і маятник".

Деякі з оповідань По справляють двоїсте враження. Написані цілком серйозно, в похмуро-містичному дусі, вони вже самим згущенням готичних жахів ніби підказують, що автор містифікує, обдурює читача. Здається, перед нами пародія на популярні твори подібного характеру, котрі з особливим завзяттям друкували американські журнали. Знаючи, яким науковим, суворо логічним був розум письменника, важко позбутися підозри в іронічній містифікації.

*Психологізм* — одна з найхарактерніших властивостей прози По. Його романтичні герої можуть бути ким завгодно, тільки не пересічними людьми, а стани, в яких вони перебувають, надто далекі від нормальних. Саме тому такі цікаві тонко нюансовані описи їхніх переживань, часто парадоксальні переходи з одного психічного стану в інший. По розкриває діалектику душі в граничних ситуаціях, стежить за найменшими нюансами думки та емоцій. В оповіданні "Провалля і маятник" він створює цілу симфонію емоційних станів, показує народження божевільної надії всупереч очевидному, розкриває здатність людської душі боротися до кінця проти неминучої загибелі. В "Барильці амонтільядо" або "Чорному коті" По втілює зсередини механізм такого руйнівного почуття, як ревності і жадання помсти. В тому ж "Чорному коті", "Вільямі Вілсоні", "Серце вказало" і деяких інших оповіданнях автор дає майже клінічну картину маніакального стану, який призводить до злочину і спалаху буйного безумства.

Є у нього й аналіз всепереможного почуття кохання, яке розчиняє волю й особистість закоханого у волі коханої, є оповідання, як кохання перероджується в ненависть і навіть бажання вбити колись обожнювану жінку. Страх смерті, наростання цього невідступного почуття, повільний розклад особистості під впливом жаху, так само як трагічний вплив самотності на людину ("Вільям Вілсон", "Людина натовпу"); — ось лише деякі з психологічних тем у творах письменника. Він один із перших, хто глибинно розкрив хворобливу психіку, те, про що згодом так багато писали різні письменники — від Золя до Фолкнера. В цьому По близький до свого геніального сучасника Миколи Гоголя, автора "Нотаток божевільного", "Носа", "Портрета" тощо. Едгара По приваблювали психологічні парадокси, невмотивовані почуття і вчинки. Недарма він написав своєрідну розвідку "Чортик суперечності" про особливий потяг людини до безглуздя і згубних дій. У нашому столітті психологічна проза досягла надзвичайного розвитку, і можна стверджувати, що письменники різних напрямів — від реалістів до екзистенціалістів —

могли використовувати й використовували психологічні знахідки американського майстра.

*Серед тем, найхарактерніших для творчості По, загалом тематично напрочуд розмаїтої, чільне місце посідає тема смерті.* Смерть природна і насильницька виступає у письменника в десятках облич. Це й загибель від таємничої невиліковної хвороби, жакливого пошесті чи не менш жакливої помсти, повільне вмирання, картина якого холодно і точно подається з відвертою натуралістичністю, мов медичний опис. Таке ж умирання може змальовуватись поетично, надто коли йдеться про загибель молодих прегарних жінок. Поетизація і оголення акту смерті йдуть у письменника поруч. Його цікавить сама мить переходу в небуття. Він пише про сон, летаргію, гіпнотичні стани, схожі на смерть, про приголомшливі випадки поховання живцем (як і Гоголь, він боявся, щоб з ним таке не трапилось). Зрештою, його цікавить такий модний на початку минулого сторіччя месмеризм, тобто вчення австрійського лікаря Месмера про "тваринний магнетизм", гіпноз, котрий може зупинити навіть трупний розклад. Такий підвищений інтерес до теми смерті пояснювався різними причинами — і особистими, і філософсько-науковими, і релігійними, і не в останню чергу, попитом публіки на все незвичне, сенсаційне, зокрема вбивства, оживлення померлих за допомогою гіпнозу чи гальванізації, метемпсихоз чи месмеризм.

Смерть як найтяжче страждання, завершення трагедії притягує романтика і меланхоліка По. До уявлення про смерть, як "всього лиш болісне перетворення", не раз звертається По-філософ. Як і його персонажі, він гадає, що "наше теперішнє втілення минуле, принагідне, тимчасове. А майбутнє — досконале, завершене, нетлінне. Майбутнє життя є здійсненням того, що нам судилося" ("Месмеричне одкровення"). Мабуть, у творчості він намагався звільнитися від комплексу смерті, надаючи героям власні суперечливі думки, фіксує їх на папері. Це — одне з можливих тлумачень. Та, певно, не єдине. По вкладав у уста своїх персонажів слова про "жакливий стан, який переживають нервові люди, коли почуття живуть, а сили розуму сплять" ("Тінь") або про те, що "...нематеріальності не існує. Це просто слова. Нематеріального не існує взагалі, якщо лише не ототожнювати предмет з його властивостями". Ця думка не про торжество матеріального, а про духовність як форму матерії. ("Месмеричне одкровення"). Як би наївно з наукової точки зору не звучали деякі міркування По в наші дні, крізь формули і термінологію минулого сторіччя ми з подивом бачимо таке, що близьке пошукам багатьох сучасних учених. Це не означає, що всі філософсько-теоретичні міркування По мають наукове підґрунтя. Але вважати його роздуми про життя і смерть тіла й душі, про матерію і дух, про підсвідомість лише безпідставними містичними фантазіями — теж неправильно.

Про вміння По зазирати в майбутнє, випереджати думкою своїх найосвіченіших сучасників писалося не раз. Наведемо хоча б цікаві міркування з цього приводу Олександра Блока: “Той факт, що По жив у першій половині XIX століття, не менш дивний, ніж той, що іспанський художник Гойя жив наприкінці XVIII сторіччя. Твори По написані начебто в наш час”.

Фантазія Едгара По на відміну від творчості попереднього покоління романтиків часто має опору, серйозне підґрунтя в наукових знаннях тодішньої доби, у сміливих гіпотезах, які згодом були підтвержені. І ця обставина робить його, з одного боку, близьким до просвітництва XVIII століття, а з іншого — до сучасних письменників, творців наукової фантастики. Це ж визначає його своєрідність серед інших романтиків.

Математика виховала в По схильність до абстрактного і логічного мислення. Він цікавився астрономією, теоріями виникнення всесвіту. Крім того добре грав у шахи (писав про цю гру, займався теорією ігор, знав принципи дешифрування, про що свідчить не лише оповідання “Золотий жук”, а й спеціальна стаття “Криптографія”). Ставши одним із найвпливовіших засновників наукової фантастики, автор “Незвичайної пригоди Ганса Пфааля”, на відміну від фантастів-попередників, наголошував не на чистій вигадці, а на наукових передбаченнях і прогнозах. У нього самого є разючі здогади, інтуїтивне передбачення майбутнього, як, наприклад, у “Розмові Іра і Харміони”. В цьому творі письменник змалював страшну картину загибелі світу від зіткнення землі з величезною кометою. Та цей опис напрочуд нагадує картину атомного чи водневого вибуху.

По не раз із пластичними подробицями описував літальні апарати, легші за повітря, які не просто рухалися над морями й континентами, а й долали космічні простори. “Незвична пригода Ганса Пфааля”, “Історія з повітряною кулею”, “Melonia tauta” випереджали романи Жуля Верна (наприклад, “З гармати на Місяць”) або наукову фантастику Герберта Уеллса. Фантазія По дає іноді дивні і водночас раціональні плоди. Приміром, в оповіданні “Миза Арнгейм” він викладає теорію паркової архітектури “як мистецтва не менш прекрасного, ніж живопис, скульптура або музика”. Доводячи пишноту свого вигаданого парку до нечуваного й небаченого, він ніби творив у своїй уяві майбутні національні парки й таку казкову, хоча і комерційну, інституцію, як уставлений Діснейленд.

Логічні оповідання Едгара По (так він їх сам називав) були першою ластівкою жанру, який у нашому сторіччі набув нечуваної популярності. Мається на увазі класичний “детектив”. Найуспішніші його майстри і майстрині плідно вчилися в американського письменника. В автора “Вбивства на вулиці Морґ”, “Золотого жука”, “Викраденого листа”, “Тамниці Марі

Роже”, “Це ти” вони знайшли майже всі головні принципи жанру, які використовували при написанні своїх творів. Головний серед них — принцип дедуктивного мислення. Це вміння уславлених детективів, чії імена в наш час стали узагальнюючими, з найменших спостережень робити переконливі висновки, спираючись на величезний життєвий досвід, на знання людської психології і типів поведінки людей, здебільшого соціально зумовленої, на глибоку обізнаність з різними, іноді навіть специфічними галузями науки. Створений уявою Едгара По слідчий Дюпен — безперечно літературний батько Шерлока Холмса, Еркюля Пуаро, міс Марпл, Ніро Вольфа і багатьох інших великих розгадників кримінальних загадок, як і оповідач у “Вбивстві на вулиці Морґ” або “Викраденому листі” — прообраз наївного Ватсона чи Гастінгса, таких потрібних, щоб відтінити силу інтелекту своїх великих друзів-детективів. Засновник світової династії детективів Дюпен лишився неперевершеним за силою, витонченістю і блиском свого аналітичного розуму. Може, найближчим до нього за схильністю до філософських узагальнень і вишуканих парадоксів є ще один оригінал — детектив патер Браун Честертона.

Деякі поезії та оповідання По раптом нагадують вже колись чуте, знайоме. Коли ця схожість підтверджується зіставленням з віршами чи прозою Колріджа, Гофмана чи Ірвінга, ясно, що тут — виразний відгомін знайомства автора “Крука” або “Падіння дому Ашерів” з творами цих художників-попередників і його широго захоплення ними. Не можна забувати і про разючу стилістичну перейнятливість, яка робить такими ефектними пародії По на різних літераторів. Та значно більше моментів упізнавання виникає при читанні книжок авторів, що писали після американського майстра, тобто тих, на кого він сам справив безперечний вплив. Це символісти, неоромантики, багато письменників-декадентів й авангардистів, деякі представники експресіонізму і, хоч як несподівано це звучить, досить чисельний загін реалістів. Олександр Блок мав рацію, коли писав: “Світ його творчості такий широкий, що навряд чи слушно вважати його основоположником так званого символізму”. Тобто не лише символізму.

Талант По такий щедрий, що він розкидав безтурботно зерна нових ідей і художніх форм, ніби не помічаючи власного новаторства і в поезії, і в прозі. Серед тих, хто чогось навчився у нього, можна назвати Бодлера, Брюсова, Бальмонта, Блока, в одному ряду, а в іншому — Марка Твена, Стівенсона, Анатолія Франса, Герберта Уеллса, а ще Оскара Уайльда, Артура Конан Дойля і багатьох інших.

З роками і десятиліттями скарбниця творчості американського генія не вичерпується, вона стає ще повнішою, ще багатшою блискучими ідеями, проникненнями у таємниці світу і людської душі, художніми відкриттями.

## 5.5. Герман Мелвілл

(1819 — 1891)

В житті одного з найбільших американських письменників XIX ст., класика романтичної літератури Германа Мелвілла було принаймні чотири періоди, вкрай несхожі між собою: дитинство, трудові “університети”, активна письменницька праця (всього десять років), діяльність чиновника митної служби й глухі останні роки (у ці десятиліття він написав кілька поетичних творів і оповідання). Здавалося, начебто план мелвіллового життя креслили різні архітектори і задуми їх щодо долі цієї людини були не лише плутані, а й просто протилежні.

Майбутній письменник народився в сім’ї досить заможного нью-йоркського комерсанта. Його раннє дитинство було спокійним і щасливим. Та батько збанкрутував, психічно захворів і невдовзі помер. Юному Герману виповнилося тоді лише 13 років. Довелося покинути школу і пізніше він не зміг одержати регулярної освіти. Але великі здібності і працездатність допомогли Мелвіллу шляхом самоосвіти досягти найвищого культурного рівня, стати однією з найосвіченіших особистостей свого часу, фахівцем у багатьох галузях. У першій половині XIX ст. культура і мистецтво Сполучених Штатів переживали свій ренесанс і, мабуть, тому в країні народжувалися такі “ренесансні” особистості, як Едгар По або Герман Мелвілл.

Ще підлітком Мелвілл почав заробляти на життя, допомагаючи численній родині. Він змінив кілька занять: клерка, вчителя початкової школи, матроса на торгово-пасажирському судні, що здійснювало рейси через Атлантику, знову вчителя.

Не знайшовши сталого заробітку на суходолі, Мелвілл, якого з дитинства вабило море (Сполучені Штати були вже великою морською державою, серед родичів хлопця не один служив на флоті), зафрахтувався на чотири роки на китобійне судно “Акушнет”. Матеріальна скрута і романтично-авантюрна вдача юнака спонукали його до цього кроку, визначили найголовніше в його житті і творчості. Значну частину американського флоту складали китобійні судна. Американці були монополістами з виловлювання, переробки і продажу китового лою, спермацету, китового вуса тощо. Фізична праця у промислі була особливо виснажливою, її умови нестерпними. Постійний чад від витопленого лою, сморід, спека, задуха; драконівська дисципліна, брутальність і жорстокість у стосунках; кепська їжа, частий голод і брак води. Не дивно, що, підписавши контракти на роки, моряки не витримували таких термінів служби на одному судні, тікали з нього, опинялися в небезпечних, загрозливих ситуаціях.

Драматичні пригоди випали і на долю Мелвілла, який утік з “Акушнета” разом з товаришем і опинився на одному з Маркізьких островів. Певний час жив серед тубільців, побоюючись за своє життя, бо підозрював їх у людоджерстві. Тайпі з острова Нукухіва, серед яких він провів понад місяць, подавали йому захоплюючі спостереження, безліч цікавих фактів і думок, матеріал для першої книжки, названої за іменем племені “Тайпі” (1846). Та до написання цієї книжки автор приступив не відразу, бо ще потрапив на австралійський китоловний корабель “Люсі Енн”, на якому матроси повстали проти жадливих умов життя і праці. Бунт придушили, а Мелвілл разом з іншими бунтівниками опинився у в’язниці. Потім — нова втеча і нова служба на китобійному судні “Чарлз і Генрі”. Коли через півроку його списали на берег, він не міг знайти на Гавайях постійної праці і дуже бідував. Нарешті вирішив піти на військову службу і став матросом на кораблі “Сполучені Штати”. З серпня 1843 до жовтня 1844 року продовжувалися його мандри вже як військового моряка. Назви портів, куди заходив фрегат “Сполучені Штати”, звучать надто романтично — Гонолулу, Вальпараїсо, Ліма, Ріо-де-Жанейро, та матроські будні не мали в собі нічого захоплюючого і романтичного. Мелвілл був щасливий, коли зміг, нарешті, покинути хитку палубу чергового корабля і ступити на берег нью-йоркської гавані.

Від надміру вражень аж кипіло в голові, розповісти про побачене і пережите на папері ставало просто необхідністю. Мелвілл багато читав під час своїх подорожей, добре знав популярні книжки про морські пригоди — документальні й художні, — які склали великий масив тодішньої американської літератури. Виявилось, що він уміє оповідати цікаво і барвисто, що у нього легке перо, ясна, виразна мова. Повість “*Taiūni*” стала бестселером і зразу ж зробила авторові гучне ім’я.

Мелвілл розповів про свої пригоди на острові Нукухіва, про своє перебування серед доброзичливих, дружніх, щирих і наївних канібалів. Драматизму, як і екзотики, в повісті не бракувало. Однак це не був лише вдалий автобіографічно-пригодницький опус, яких у літературі Штатів існувало вже немало. Письменник-початківець створив своєрідну романтичну утопію, протиставляючи життя незайманих капіталістичною цивілізацією добрих людоджерів на острові, де “ніхто нікого не визискував і не переслідував”, існуванню у світі приватної власності, гонитві за грошима, байдужості до ближнього, що межує з жорстокістю, прагненням цього ближнього використати, обдурити, обікрати. При цьому він не ідеалізував тайпі, а показував правдиво з усіма їхніми слабкостями і недоліками. Це не були умоглядно створені образи романтичних “природних людей”, а живі постаті островитян, яких автор добре знав, з якими спілкувався, котрих встиг полюбити.





▲ Г. Мелвілл.  
З фотографії.  
Гравюра Л. Ф. Гранта

Документальна основа повісті “Тайпі”, виразність і точність деталей поєднуються в ній з елементами яскраво романтичними — динамічною напруженою інтригою, контрастністю барв, настроїв, образів, фольклорним началом і особливою поетичністю екзотичних картин природи тощо. Відчувається, що книжку написав молодий, жвавий чоловік, в якому аж бувають молодеча відвага, заповзятливість, авантюрний дух, котрому притаманні лукава спостережливість і певні риси прагматизму.

Окрилений успіхом, Мелвілл працює швидко і плідно. Він входить у літературний світ Сполучених Штатів. Колеги за фахом визнають його талант. Після

того, як полінезійська повість Мелвілла завоювала англомовний читацький загал і серця критиків, *другий твір “Ому”* (1847) був зустрінутий досить прихильно. В ньому він використав власні враження від морських подорожей, участі в бунті на австралійському китоловному судні “Люсі Енн” та мандрівок по острову Таїті.

Це роман не типової для XIX ст. форми, в чомусь близький до пікарески. Він не має наскрізної інтриги, а складається з колоритних і веселих епізодів, зв’язаних між собою темою подорожі і образами головного героя (знову ж самого автора-оповідача) і його кумедного супутника — доктора на прізвисько Довготелесий Дух. В основі кожного епізоду лежить щось справді пережите Мелвіллом, як у “Тайпі”, але домішок романтичної фантазії значно більше.

Його талант змужнів, йому вже нема потреби спиратися на твори своїх іменитих і менш відомих попередників і сучасників, як це було в першій повісті. Мелвілл швидко прогресує як художник. Він суверенно володіє розмаїтими художніми засобами, покладається на власну багату уяву, уміє скупими штрихами створити виразну, часто смішну постать, яка западає в пам’ять так само, як і бурхливі та незвичні епізоди мандрівки.

Прихильно був зустрінутий публікою і ще один роман Мелвілла “*Редберн*” (1849), присвячений плаванню автора в Англію на торговельному судні і пов’язаним з цим плаванням пригодам. Мав успіх і роман “*Білий бушлат*” (1850), в якому прозаїк художньо втілює досвід своєї служби матросом на військовому кораблі “Сполучені Штати”. Ці твори продовжували автобіографічну серію, були досить близькі за манерою — ясною, виразною, точною у портретах і описах, стрімкою в зображенні захоплюючих подій. Однак з кожним новим твором посилюється філософічність прози Мелвілла, поглиблюються і стають універсальнішими думки про людське життя, вдачу і долю людини на землі, про проблеми Сполучених Штатів. Стає серйознішою

критика “цивілізаторської місії” білих, їхнього згубного впливу на природне життя тубільного населення, руйнівного втручання у звичаї, вірування, моральність острівитян, як і негативних явищ у житті самих Сполучених Штатів.

Найповніше ця нова тенденція виявилася у *філософсько-алегоричному романі “Марді”* (1849), що був для письменника втіленням його духовних шукань на шляху до “Мобі Діка”. Роман зазнав приголомшливого провалу. Відтоді слава Мелвілла як цікавого оповідача починає поступово згасати. Публіка відчувала розчарування. Вона чекала продовження вже звичного, необтяжливого, розважального читання, а Мелвілл пропонував їй серйозні роздуми у складній формі. Критика побаченого письменником під час подорожі до Англії навесні 1849 р., засудження несправедливості, що панує у світі, відгомін революційних ідей, які хвилювали всю Європу в буремні місяці “весни народів” — революції 1848 р. і національно-визвольної боротьби 1848 — 1849 рр. — все це знайшло втілення в “Марді” у формах алегорії та гротеску.

Поряд із критикою завойовницької політики великих держав, яким письменник дав прозорі імена: США — Вівенца, Німеччина — Діранда, Англія — Домінора, у цьому романі є і картина утопічної держави рівності і братерства Сиренії, в яку наприкінці подорожі потрапляє герой. Мелвілл ще вірив у можливість по-справжньому демократичної форми існування людського суспільства. Та вже через три роки в *романі про “Мобі Діка, або Білого Кита”* така утопія була неможлива.

Над цим твором письменник працював майже два роки — він з’явився друком у 1851 р. У величезному томі втілюється весь людський і художній досвід автора, всі його складні, часто суперечливі роздуми над найважливішими філософськими категоріями існування людей і людства, передусім над категоріями Добра і Зла з їх складною діалектикою, одвічним непримиреним двобоєм.

На початку книги Мелвілл наче напрозорив собі: “Чим більше ти намагатимешся потішити людей, тим менше вдячності заслужиш у них”. Твір з перших днів його існування для читачів викликав збентеження. Він був несхожий на жоден інший відомий роман. На його сторінках переливалися, як струмені невпинного потоку, найрізноманітніші образи, картини, сцени, описи, науковоподібні міркування і філософські роздуми, тощо. В наш час можна було б умовно порівняти плин Мелвіллової прози з добре відомими читачам XX ст. формами “потому свідомості”.

Дивними були вже перші сторінки “Мобі Діка”, на яких замість одного чи двох епіграфів виступали — *Етимологія* (пояснення походження англійської назви кита та список його назв іншими мовами) і *Цитати* (майже вісімдесят, вибраних з усіх можливих видань, де була б бодай коротка згадка

про китів). Етимологія і Цитати ніби демонстрували високу ерудицію автора, переконували у серйозності його намірів розповісти про китів з науковою докладністю, повно і вичерпно. А також задавали дослідникам безліч загадок.

Щоправда, початок самої оповіді в романі, здавалося б, не обіцяє несподіванок. Він навіть нагадує традиційний “заспів” давніх добротних розповідей про морські подорожі, зокрема початок “Робінзона Крузо” Дефо або пізніших морських романів Купера:

“Звіть мене Ізмаїлом. Кілька років тому, байдуже, скільки саме — залишившись без грошей чи майже без грошей і без ніякого цікавого діла, що тримало б мене на суходолі, я надумав поплавати по морях, побачити трохи водяної частини світу”.

Ніщо у цьому повільному ритмі і спокої перших фраз не віщує естетично дивного, незвичного, небувалого. Та і в перших більш як двох десятках розділів йдеться про звичні для морських романів речі. Прибуття у портове місто, пошуки ночівлі, зустріч з майбутнім товаришем по плаванню на китобійці, вибір судна для плавання і т. д. Щоправда, супутник, з яким Ізмаїл знайомиться за досить дивних і смішних обставин, принц з далекої африканської країни, що з власної волі став гарпунником і плаває на християнських суднах, постать надто оригінальна. Але і цей могутній, добрий і щирий чорний язичник попри всі свої дивацтва досить характерний для літератури і доби просвітництва, і доби романтизму. Лише дружні стосунки між ним та Ізмаїлом виходять за норму стосунків Робінзон — П’ятниця. В них більше рівності і взаємоповаги, більше тепла і любові. Ізмаїл виявляє у дружбі з чорним гарпунником Квіквегом всю широту і толерантність своєї вдачі. Для нього всі люди рівні, незалежно від походження чи кольору шкіри, всі діти одного Бога, як би вони його не називали і в який би спосіб йому не молилися. Його переконання роблять для нього цілком природним спати в одному ліжку (іншого вільного в заїзді нема) зі страхітливо татуйованим Квіквегом, або схилитися перед божком з чорного дерева свого африканського колеги. Органічний демократизм, гуманізм, релігійна й моральна толерантність Ізмаїла (що виступає як альтерного автора) робить його не просто духовно привабливою людиною, а й живим втіленням принципів, колись закладених в основи американської демократії. Через те, що в суспільстві вони постійно порушуються, китолов-інтелектуал Ізмаїл часто здається білим круком, диваком-ідеалістом.

Однак попри всю реальність оповіді у початкових розділах роману, безліч переконливо реалістичних подробиць з життя портового міста, побуту моряків, обладнання китобійного судна тощо, вже з перших сторінок виникає тривожне почуття. Передчуття чогось грізного нагнітається повільно, але неухильно. Воно створюється певними тасмнічними і погрозливіми



▲ Ілюстрація Мелвілла до “Мобі Діка”

образами, зустрічами, словами, натяками. Разь у раз, як далекий спалах, з’являється згадка про левіафана, біблійного кита-велетня, жадливого вбивці моряків. У назвах заїздів у портовому містечку — “Схрещений гарпун” (хрест), “Меч-риба” (меч) або прізвищах їхніх власників-Гробб (гриб, труна) вибудовуються в ряд слова, котрі звучать, як своєрідне “мене, текел, фарес” — пересторога, віщування трагедії. На стіні у шинку висить потемніла від чаду і пилу картина, де крізь бруд просвічує щось схоже на зображення великої білої риби, викликаючи в душі героя незрозумілий жах. У розділі, промовисто названому “Вирок”, випадковий перехожий, дикуватий, а може й божевільний, Ілайжа віщує у темних словах-натяках загрозу Ізмаїлові, якщо він подасться в море на кораблі під проводом капітана Ахава. Та й сам цей капітан досить загадково постать. Він вперше з’являється на капітанському мості лише через кілька днів плавання. Самотній велетень з похмурим обличчям, він спирається на штучну ногу, виточену з кістки кашалота, бо колись білий кит відшматував йому кінцівку.

Все, щойно згадане, надає оповіді типово романтичного колориту, вабить читача далі й далі недовомками, загадками, натяками, пророцтвами. Підготувавши сцену для наступних подій, познайомивши з головними персонажами і постатями другого плану, й навіть розігравши силами цих персонажів кілька вступних сцен, автор раптово різко ламає стиль оповіді і вводить розлогу 32-у главу “Китознавство”, написану як старовинний науковий трактат, хоч і з певним присмаком іронії.

Тут і починається та більша частина романного тексту, яка робить твір дивним для багатьох читачів, викликає суперечки у колах літературознавців

вже понад сто років. Бо замість більш-менш звичної історії про морські пригоди поступово винурюється, як білий кит з океану й сріблястого туманного повітря, досить складна, примхлива, стилістично вельми розмаїта художня структура, в якій не змішуються випадково, а зливаються органічно в єдиний сплав описи китоловлі, драматичні епізоди та зіткнення людських особистостей, філософські монологи дійових осіб і авторські відступи-роздуми, ліричні пасажи, висока патетика, суха, майже наукова, манера оповіді тощо. Вдало висловив сутність “Мобі Діка” (передусім його центральних і кінцевих розділів) дослідник творчості Мелвілла Юрій Ковальов:

“За всієї складності і багатоплановості головним його елементом, котрому підпорядковані і дія, і авторські описи, і характери, є думка. Глибока філософська думка, що перебуває у безупинному пошуку, пульсує, злітає від тривіальностей буденного життя до зоряних світів, втілена то у простодушних словах матроса, то у морочливих символах, трагічно кам’яніюча перед безглуздям і пустотою всесвіту, заглиблена під поверхню явищ; думка, спрямована до своєї єдиної і головної мети — осягнення розумом універсальної істини”.

Слід зауважити, що авторські роздуми про кардинальні проблеми існування людини, суспільства, всесвіту втілені в романі “Мобі Дік” у розмаїтих художніх формах. Це і авторська мова, і внутрішній монолог Ізмаїла, де та чи інша філософська думка виступає, так би мовити, у своїй первозданній формі, майже ніяк не перевтілені художньо. Інакше звучать монологи, діалоги, полілоги персонажів про хвилюючі їх проблеми буття. Вони мають певні ознаки живої розмовної мови, забарвлені особистістю мовця. Найбільшої художньої сили набувають філософські роздуми і узагальнення Мелвілла у властивій його романові складній системі символів та алегорій, що взагалі характерне для світового романтизму.

Поряд з усім арсеналом романтичної образності, романтичних прийомів і структур є у Мелвілла і образність, описи іншого типу. Він напрочуд точний, конкретний, зримий і “відчутний на дотик” у зображенні морських буднів, щоденних занять моряків, їхньої праці, портового міста, корчми, церкви, зовнішності, одягу, мови персонажів тощо. Вирвані з контексту фрагменти такого плану могли б свідчити про реалістичний характер творчості майстра. Але такі фрагменти цілісно злиті з очевидно романтичними частинами тексту, складають суцільну тканину прози письменника. Його типізація також не реалістична, а романтична. За пластичними предметними картинками життя — звичайного чи екзотичного — ховається у нього глибинний таємничий зміст, філософське, етичне узагальнення, далеке від поверхового чи банального.

Майже всі дослідники творчості Мелвілла наголошують на притаманній його творчості “двосвітості”, тобто наявності у нього такої характерної

для романтиків душевної, естетичної роздвоєності. Але у Мелвілла цей розрив між мрією та дійсністю, бажаним і суцільним, уявним ідеалом прекрасного світу й людини в ньому і нищою реальністю, сповненою жорстокості й трагізму, має додаткові риси. “Двосвітність” у письменника проявляється і через дві форми художнього зображення в романі. Одна з них предметна, надто конкретна, з виписаністю всіх деталей і подробиць матеріального світу, можна було б сказати, документальна чи навіть натуралістично, фотографічно точна, якби за цією пластично чіткою виписаністю не ховався символічний, а подекуди містичний зміст. Друга форма — суто романтична, далека від конкретики, це реальність думки, пафос філософської ідеї, титанізм і демонізм істинно романтичного характеру.

Розглядаючи під таким кутом зору особливості художньої форми “Мобі Діка”, важливо пам’ятати про те, що час написання книги — це час перемоги в літературі Європи художників так званого “критичного реалізму” — Бальзака, Діккенса, у творчості яких очевидні явища синтезу реалістичного і романтичного бачення і зображення світу. Мелвілл не жив у духовному вакуумі, його естетика зазнавала численних впливів.

Ці впливи вельми розмаїті і відрізняються за своїм характером. Так, злам у характері оповіді багато хто з дослідників вважає наслідком глибокого знайомства Мелвілла саме в час написання роману з творчістю Шекспіра, чий п’єси він через різні обставини раніше не читав. Вплив Шекспіра на світовий романтизм був, як відомо, дуже великий. Американські письменники і мислителі 30 — 40-х років XIX ст. переживали захоплення Шекспіром, творили справжній культ великого англійця як мислителя і художника (саме в такому порядку — мислителя спочатку, а художника вже потім). У своєму англломовному родичеві американські романтики вбачали взірєць для творення великої національної літератури, глибокодумної, масштабної, всеохоплюючої.

Зв’язок роману Мелвілла не лише з духовними, філософськими шуканнями великого елізаветинця, втіленими у його творах, а й структурними, суто драматургічними особливостями Шекспірових п’єс, його образною системою, зокрема символами і метафорами, нарешті, з його мовою, досліджені дуже ґрунтовно. Цей зв’язок — факт беззаперечний. Відмінності полягають лише у тлумаченні цього факту різними вченими. Найпереконливішою здається версія, що Мелвілл не стільки наслідував Шекспіра, скільки знаходив у нього “підтвердження або, навпаки, заперечення власних ідей, іноді — ґрунтовне формування нечіткої ще думки, яка тільки визрівала в його свідомості (Ковальов). Звичайно, автор знаходив і формальні елементи, зокрема мовні, котрі відповідали загальному пафосу “Мобі Діка”, що виростав під пером автора в епос життя не лише американського народу,



а й людства в цілому, набував універсального ідейно-філософського звучання. Для такого задуму не вистачало слів не лише щоденної мови, а й мови літературної. І Мелвілл звертався до мови елізаветинської драми, до високої лексики поем Мільтона і давнішого універсального джерела — Біблії, що її мова була такою близькою для американських пуритан.

Одна з важливих проблем книги — проблема влади, волі вождя, лідера, силу і небезпечність якої письменник розкриває так яскраво у постаті, вчинках, словах фанатичного месника Ахава. Борець проти вселенського зла, що його втіленням для капітана “Пекода” стає Білий Кит, Ахав тиранічно посилає на смерть усіх своїх підвладних і гине сам. Фанатизм навіть в ім’я великої і благородної ідеї несе, на думку Мелвілла, загибель, він антилюдяний, він, бажаючи добра, творить зло, несе кров і смерть. Це — одна з найважливіших ідей роману. Сам час висував на чільне місце думку: чи не приведе загострення політичної, соціальної, расової боротьби в Сполучених Штатах, релігійна нетолерантність, суперечки між окремими відгалуженнями християнської церкви до жорстоких катаклізмів, до кривавих вирішень конфліктів. Громадянська війна між Північчю і Півднем спалахнула через десять років після виходу Мелвіллового твору у світ, доводячи мудрість його похмурих пророцтв, слухність його заперечення будь-якого фанатизму, сліпого поклоніння одній якійсь доктрині і прагнення за будь-яку ціну втілити її у життя.

Ізмаїл поступово відходить на другий план, мабуть тому, що з його допомогою автор не міг передати весь філософський зміст твору, внутрішній світ Ахава та інших учасників трагічної гонитви за Білим Китом. У їхніх монологів, як і в авторських відступах, це можна було зробити повніше і краще. В одній з важливих сцен, кульмінаційній за своєю суттю, коли Ахав відкриває перед командою справжній зміст експедиції і веде всю команду за собою на непримиренний двобій з Мобі Діком, головний герой перших розділів роману начебто розчиняється в масі, стає безвольною складовою “масового підсвідомого” (за термінологією К. Юнга).

Однією з найзагадковіших є глава, де Ізмаїл розмірковує про білість Мобі Діка. Ця білість викликає в ньому якийсь містичне почуття й він намагається пояснити причини цього надприродного жаху. Не випадково посилається він на Колріджа з його загадковим білим альбатросом з поеми “Старий Мореплавець”, символом, що має надто багато суперечливих інтерпретацій:

“Навіть у наших забобонах ми неодмінно одягаємо примари в ті самі снігові шати: всі привиди постають у молочно-білому тумані... Так, коли вже ми погрузли у цих жахах, то ще згадаймо, що і сам цар жаху, зображений євангелістом, сидить на білому коні”.

Згадка про апокаліпсичного коня смерті з Одкровення Іоанна Богослова тут найважливіша. Білість як ознака смерті. Якщо виходити з цих тлумачень

білості, боротьба Ахава проти Білого Кита набуває апокаліпсичних масштабів битви проти найстрашнішого зла — неминучості смерті. Мелвілл-філософ замислюється над сутністю людського існування, приреченого на загибель, на безмежне Ніщо. Чи є сенс у цього існування, у життя людства взагалі? Чи є якась вища сила, яка наперед накреслила план цього життя? А може, у живого на землі нема розумної причини і розумного плану, нема позитивного майбуття, а є лише закон випадковості, лише хаос причин і наслідків, який не може розплутати не лише смертна людина, а й вища істота? Ці тривожні думки безмежно хвилювали письменника, людину віруючу, хоч його віра і була дуже далекою від ортодоксальності.

Різноманітність символів, які несе в собі образ Білого Кита, ускладнює розуміння роману. Можна ще згадати, що в романі своєрідно використана біблійна історія про грішника Йону у череві китовому. На початку роману у сцені біля церкви портового міста священник тлумачить поневіряння Йони, як кару Божу за гріховну пиху, а визволення Йони з китового черева — як прощення за покаєння. Ахав в усьому антагоніст біблійного персонажа. Він не сприймає напад кита як справедливую кару за свої гріхи, повстає проти кари Божої, отже, проти Бога. По суті в романі розмаїті символи Білого Кита залежать від того, хто проектує свої ідеї на цю постать, бо в цьому образі свідомо закладена філософська багатозначність. Переконливо звучить, наприклад, ще одне тлумачення Білого Кита як Природи, байдужої до добра та зла, нейтральної до людських зусиль і духовних шукань, котра живе своїм одвічним життям за законами, непідвладними людям. Якщо прийняти таку інтерпретацію, то протиборство Ахава, що вбачає у Білому Киті втілення всюдисущого універсального зла, стає все більш безглуздим, навіть божевільним.

Є своя символіка і в китобійного корабля. Він ніби уособлює всю Америку, або навіть увесь світ. Відірваний від суспільства, відокремлений у просторі океану “Пекод” стає своєрідним дослідним майданчиком, замкненою в собі площею притчі, де в мініатюрі повторюються характерні процеси і явища зовнішнього світу, але з чіткістю і чистотою експерименту. Не випадково команда “Пекода” складається з представників різних народів і рас, різних професій, культурного рівня, вірувань тощо.

Гріховному світу, що заплутався у суперечностях і конфліктах, жорсткому і несправедливому, егоїстичному і безбожному, письменник пророкує похмуру загибель, якщо люди не схаменуться, не стануть розумними і гуманними, будуть безвільно і бездумно йти за фанатичними проводирями. І критика в романі, і проекти протидії злу носять узагальнюючий, досить абстрактний — романтичний характер.

Після загибелі команди “Пекода” і її капітана живим залишається один Ізмаїл. Автор зберігає йому життя, щоб він міг розповісти історію трагічної і повчальної гонитви за Білим Китом.



▲ Ілюстрація до “Мобі Діка”. Капітан Ахав

Через те, що “Мобі Дік” був більш ніж холодно зустрінутий читацьким загалом, Мелвілл далі шукає такі романні форми, які б могли зацікавити публіку. Він пише роман “*П’єр*” (1852) із романтично-мелодраматичною інтригою, такими ж героями і досить штучними пристрастями.

Останнім крупним твором письменника був історичний роман “*Ізраїль Поттер: п’ятдесят років його вигнання*” (1854). Він написаний на основі документальної книжечки “Життя і пригоди Ізраїля Поттера”, яка випадково потрапила Мелвіллу до рук. За фабулою це типово романтичний історичний роман, які були популярні у перші десятиліття XIX ст. В ньому багато пригод, неочікуваних поворотів долі героя, який потрапляє під час війни за

незалежність то в один, то в другий ворогуючий табір, діють у ньому, як у Вальтера Скотта, історичні персонажі тощо. Взагалі вплив читання популярних книжок цього гатунку, насамперед американців Купера, Готорна та інших, помітний у творі автора “Мобі Діка”. Але поряд із традиційними елементами жанру історичного роману є в “Ізраїль Поттері” новаторські риси. Найсуттєвіша новація полягає у виборі героя. Це не вигаданий персонаж, як у традиційному романі, а реальна історична особа. Це не видатна людина, вождь чи полководець, а звичайний роботящий, чесний і мужній американський фермер, який з патріотичних міркувань добровільно йде на війну за незалежність, потрапляє в полон до англійців і п’ятдесят років поневіряється на чужині.

Показ історичних катаклізмів і розвитку суспільства через долю звичайної, типової для американського народу, до того ж реальної людини — одна з новацій роману Мелвілла. Друга полягає в тому, що видатних діячів історії, які перетворилися у свідомості співгромадян на пам’ятники, були міфологізовані й ідеалізовані, Мелвілл зображує без будь-якого пієтету, вельми критично, зображує такими, якими їх бачить їх звичайний сучасник. Вони з’являються в книзі не в мундирі чи сурдуці, не на баскому коні чи біля штурвалу вітрильника, а в халаті, серед буденних справ, чи в час приниження і покути. Такими виступають в романі Бенджамін Франклін, Поль Джонс, Іттен Аллен.

Новим у романі було і те, що автора цікавили не грандіозні чи великі події історії, про них говориться у тексті коротко, а такі ситуації, де найповніше розкривається характер людини, передусім національний американський характер, який намагався віднайти Мелвілл.

Головна проблема, яка хвилювала Мелвілла протягом усього творчого життя, — “що ж відділяє освічену людину від дикуна? Чи є у цивілізації своє обличчя, чи це лише вищий ступінь варварства?” — поставлена в “Ізраїль Поттері” особливо гостро.

Незважаючи на те, що прихильність читачів відвернулася від Мелвілла, він продовжує писати. Анонімно виходять “уоллстрітська повість” “Писар Бартлбі” (1853), стилістично схожа на деякі твори Діккенса. Цю повість про малу людину, переписувача паперів, що намагається чинити опір своїй нещасній долі, природно порівнюють з “Шинеллю” і “Нотатками божевільного” Миколи Гоголя.

Все, що Мелвілл пише, свідчить, що його талант зміцнів. Він вільно почувається у різних гатунках прози. Може черпати не лише з досвіду своєї молодості, а й з власної художньої фантазії. Зростає і його майстерність психолога, яка виявилася і у “Мобі Діку”, і в “П’єрі”, і в “Ізраїль Поттері”. Та накладки його “Оповідань на веранді” (1856) і сатирично-притчевої книги “Дурисвіт” (1857) не розкуповувалися, а видавці цих творів збанкрутували. Автор десятка романів слушно вважав себе професіоналом, а заробити на життя літературною діяльністю не міг. Це гнітило його так само, як і невизнання його останніх творів. Мелвілл впадає у важку депресію. Перестає писати.

У 1866 р. завдяки допомозі впливових знайомих письменник одержав посаду в митному управлінні. Як романіста його зовсім забувають. У цей період свого сповненого суперечностей життя він писав лише вірші.

Весь масив поезії Мелвілла став відомий через роки після його смерті. Кончина творця “Мобі Діка” у 1891 р. пройшла непоміченою, преса відгукнулася на неї коротким повідомленням. Але сталося так, що XX сторіччя побачило творчість письменника по-новому. “Мобі Дік” був визнаний одним із найбільших романів, які будь-коли були створені американським романістом. Може, взагалі найбільшим. Мелвілла вже давно вважають класиком літератури Сполучених Штатів, а його геніальний роман — твором, особливо співзвучним трагічному й буремному XX століттю.

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

### I. Хрестоматії, антології, збірки текстів

- Від романтизму до натуралізму у французькому театрі XIX сторіччя. Редакція і вступна стаття О.І. Білецького.— К., 1939.  
 Европейская поэзия XX века.— М., 1977.  
 Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматія.— М., 1977.  
 Зарубежная литература. Романтизм. Хрестоматія историко-литературных материалов.— М., 1990.  
 История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти т. Т. 3. Эстетические учения Западной Европы и США (1789 — 1871).— М., 1967.  
 Литературные манифесты западноевропейских романтиков.— М., 1980.  
 Поэзия английского романтизма XIX века.— М., 1975.  
 Співець. Із світової поезії кінця XVIII — першої половини XIX ст.— К., 1972.  
 Хрестоматія по зарубешній літературі XIX века. В 2-х ч. Ч. 1. Сост. А.А. Аникст.— М., 1955.

### II. Посібники та наукова література

#### Загальні

- Аникст А. А. История учений о драме: история драмы на Западе в первой половине XIX в. Эпоха романтизма.— М., 1980.  
 Бойко Ю. Творчість Шевченка на тлі західноєвропейської літератури // Вибрані праці.— К., 1992.  
 Ванслов В.В. Эстетика романтизма.— М., 1966.  
 Европейский романтизм.— М., 1973.  
 Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубешні літератури.— К., 1961.  
 История мировой литературы. В 9-ти т. Т. 6.— М., 1989.  
 Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в європейському літературному контексті.— К., 1988.  
 Неупокоєва И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра.— М., 1971.  
 Франко І.Я. Статті про Дж. Байрона, В. Гюго, Г. фон Клейста, Г. Гейне та інших європейських романтиків // Зібрання творів у 50 т.— К., 1976 — 1986.  
 Чижевський Д. Історія української літератури.— Тернопіль, 1994.  
 Abrams M.H. The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical Tradition.— N. Y., 1953.  
 Beguin A. L'âme romantique et la rêve.— Paris, 1927. Die europäische Romantik. In 2 Bd.— Wiesbaden, 1982.  
 Furst L.R. Romanticism in perspective. A comparative study of aspects of the romantic movements in England, France and Germany.— London, 1969. Van Tieghem P. Le romantisme dans la littérature européenne.— Paris, 1946.  
 Welck R.A. History of Modern Criticism. The Romantic Age.— New Haven, 1956.

#### Німецький романтизм

- Берковский Н.Я. Романтизм в Германии.— Л., 1973.  
 Гиждеу С. Лирика Генриха Гейне.— М., 1983.  
 История немецкой литературы. В 5-ти т. Т. 3.— М., 1966.  
 Карельский А.В. Драма немецкого романтизма.— М., 1992.  
 Шамрай А.П. Эрнст Теодор Амадей Гофман.— К., 1969.  
 Художественный мир Гофмана.— М., 1982.

Эстетика немецкого романтизма. Сост., перевод, вступ. статья и комментарии А. В. Михайлова.— М., 1987.

- Hoffmeister G. Deutsche und europäische Romantik.— Stuttgart, 1978.  
 Huch R. Blütezeit der Romantik.— Leipzig, 1908.  
 Huch R. Ausbreitung und Verfall der Romantik.— Leipzig, 1920.  
 Hundolf F. Romantiker.— Berlin, 1930.  
 Korff H. A. Geist der Goethezeit. Bd. III — IV.— Leipzig, 1955; 1956.  
 Walzel O. Deutsche Romantik. In 2 Bd.— Leipzig, 1918.

#### Англійський романтизм

- Алексеев М.П. Из истории английской литературы.— М.; Л., 1960.  
 Великий романтик. Байрон и мировая литература.— М., 1991.  
 Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. Проблемы эстетики.— М., 1978.  
 Дьяконова Н.Я. Лондонские романтики и проблемы английского романтизма.— Л., 1970.  
 Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин.— Л., 1978.  
 Клименко Е.И. Английская литература первой половины XIX века.— Л., 1971.  
 Павличко С.Д. Джордж Байрон. Життя і творчість.— К., 1988.  
 Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта.— М.; Л., 1965.  
 Abrams M.H. English Romantic Poets.— Oxford, 1960.  
 Frye N.A. A Study of English romanticism. New York, 1968. Literature of the romantic period, 1750 — 1850. Ed. by R. T. Davies, B. G. Benthly.— Liverpool, 1976.

#### Французький романтизм

- Де Ла-Барт Ф. Шатобриан и поэтика мировой скорби во Франции.— К., 1905.  
 Моруа А. От Монтеня до Арагона.— М., 1983.  
 Наливайко Д. С. Виктор Гюго. Життя і творчість.— К., 1976.  
 Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом.— Л., 1963.  
 Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма.— Л., 1958.  
 Сент-Бев Ш. де. Литературные портреты. Критические статьи.— М., 1970.  
 Шрейдер Н.С. Французская литература периода Консульства и Империи.— Днепропетровск, 1972.  
 Adam F., Lermnier G., Morot-Sir E. Litterature française. T. 2.— Paris, 1972.  
 Castex P. Les Horizons romantiques.— Paris, 1988.  
 Martino P. L'Epoque romantique en France.— Paris, 1945.  
 Moreau P. Le romantisme.— Paris, 1968.  
 Saurian M. Histoire du romantisme en France. 3 v.— Paris, 1927.

#### Італійський романтизм

- История итальянской литературы XIX — XX веков.— М., 1990.  
 Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 2.— М., 1964.  
 Оветт А. История итальянской литературы.— М.; П., 1923.  
 Полуяхтова И.К. История итальянской литературы XIX века (Эпоха Рисорджименто).— М., 1970.  
 Романтизм глазами итальянских писателей.— М., 1984.  
 Battaglia S. Introduzione al romanticismo italiano. Napoli, 1965. Discussioni e polemica sul romanticismo (1816 — 1826). 2 v.— Ban, 1943.  
 Farinelli A. Il romanticismo nel mondo latino. 3 v.— Torino, 1937. Il Romanticismo. A cura di V. Branca e T. Kardos.— Budapest, 1968.

#### Американський романтизм

- Ковалев Ю.В. "Молодая Америка".— Л., 1971.  
 Литературная история Соединенных Штатов Америки. В 3-х т. Т. 2.— М., 1978.  
 Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. В 3-х т. Т. 2. Революция романтизма в Америке.— М., 1962.  
 Романтические традиции американской литературы XIX века и современность.— М., 1982.  
 Literary Romanticism in America. Ed. by W.L. Andrews. Baton Rouge.— London, 1981.  
 Studies in the American Renaissance ... Ed. by a. Meyerson.— Boston, 1978.





■ КНИГИ ПОШТОЮ:

46008, м. Тернопіль

А/С 534

"Книга поштою"

☎ (0352) 430046

*Навчальне видання*

**НАЛИВАЙКО Дмитро Сергійович**  
**ШАХОВА Кіра Олександрівна**

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА**

**XIX сторіччя**

**Доба романтизму**

**Підручник**

НБ ПНУС



637758

Головний редактор *Б.С. Будний*

Технічний редактор *І.О. Козуб*

Редактор *О.О. Мазур*

Комп'ютерна верстка *Н.Б. Кушицька*

Обкладинка *В.А. Басалига*

Підписано до друку 05.04.2001. Формат 60×84/16. Папір газетний.

Гарнітура Таймс. Умовн. друк. арк. 2,76. Умовн. фарбо-відб. 2,76.

Зам. 285-1.

Видавництво "Навчальна книга – Богдан"

Свідоцтво №24637417 від 13.11.97

46008, м. Тернопіль, вул. Танцорова, 14. А/с 534.

тел./факс (0352) 43-00-46; 25-18-09; 25-37-53

E-mail: [publishing@budny.te.ua](mailto:publishing@budny.te.ua)

[www.bohdan-books.com](http://www.bohdan-books.com)

Надруковано з готових діапозитивів  
на ЛДКФ „Атлас“ 79005 Львів, Зелена, 20