

**КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА**

**ГУМАНІТАРНИЙ ІНСТИТУТ**

**Кафедра світової літератури**

**Юлія Вишницька,  
Тетяна Тверітінова**

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

*НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК*

КИЇВ - 2013

УДК 82(1-87).09(073)

ББК 83.3(0)5я 73

B55

Рекомендовано до друку

Вченою радою Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка (*протокол № від .01.2012*)

**Рецензенти:**

*Н.Г.Озерова*, доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу російської мови Інституту мовознавства НАН України;

*Ю.І. Ковбасенко*, кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії, історії та методики викладання зарубіжної літератури Гуманітарного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка.

**Вишницька Ю.В.**

B55 Історія зарубіжної літератури межі XIX-XX століть: навч.-метод посіб. для студ./ Ю.В.Вишницька, Т.І.Тверітінова; Київський університет імені Бориса Грінченка, Гуманітарний інститут. – К., 2013. – 214 с.  
ISBN 978-966-7548-55-1.

У посібнику пропонуються тематика лекцій, плани семінарських занять з інструктивно-методичними рекомендаціями, питання та література для самостійної роботи, списки художніх текстів та науково-методичної літератури, завдання та питання до модульно-контрольних робіт, орієнтовні питання до заліку/іспиту. До семінарських занять додаються хрестоматійні матеріали, а також наукові дослідження авторів. Посібник оснащено повною електронною хрестоматією з курсу історії зарубіжної літератури межі століть. Для студентів філологічних факультетів вищих навчальних закладів.

УДК 82(1-87). 09(073)

ББК 83.3(0)5я 73

©Ю.В.Вишницька, Тверітінова Т.І., 2013  
ISBN 978-966-7548-55-1 ©Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2013

## ЗМІСТ

Пояснювальна записка.....	4
Тематичний розподіл лекційного матеріалу (тези лекцій) .....	7
Семінарські заняття	
Модуль №1.	
Семінарське заняття №1. Е.Золя як теоретик і письменник французького натуралізму.....	32
Семінарські заняття №2-3. Поезія французького символізму.....	45
Семінарське заняття №4. У.Уїтмен– реформатор американської поезії.....	74
Теми для самостійного опрацювання	
Тема № 1. Французький натуралізм.....	93
Тема № 2. Поезія другої половини ХІХ століття.....	94
Тема № 3. Ідіюстиль Г. Аполлінера.....	96
Питання до модульної контрольної роботи № 1.....	107
Модуль № 2.	
Семінарське заняття № 5. Інтелектуальний роман О.Уайльда «Портрет Доріана Грея».....	109
Семінарське заняття №6. Новаторство драматургії Г. Ібсена (на матеріалі п'єси «Ляльковий дім»).....	116
Семінарське заняття № 7. «Срібна доба» російської поезії.....	121
Теми для самостійного опрацювання	
Тема № 4. Новелістика Т.Манна.....	166
Тема № 5. Англійський неоромантизм.....	170
Тема № 6. Драматургія межі століть.....	170
Питання до модульної контрольної роботи № 2.....	175
Питання до підсумкового модульного контролю (заліку/ іспиту).....	177
Список художніх текстів, рекомендованих для прочитання.....	179
Рекомендована науково-методична література.....	183
Додаток (електронна хрестоматія)	

## ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

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

Посібник ставить за мету організувати роботу студентів, як аудиторну, так і самостійну. Саме це й визначає відповідну **структуру видання**, що складається з таких розділів:

- тематичний розподіл лекційного матеріалу (з тезами лекцій);
- семінарські заняття (структуровані так: тематика, план, завдання, список текстів для читання, список обов'язкової та додаткової літератури, методичні рекомендації, основні літературознавчі поняття; хрестоматійні матеріали, авторська інтерпретація художнього тексту);
- теми, завдання та списки необхідної літератури для самостійного опрацювання;
- питання для модульних контрольних робіт №1 та №2;
- питання для підсумкового модульного контролю (заліку, іспиту);
- список художніх текстів, рекомендованих для прочитання;
- рекомендована науково-методична література;
- електронна хрестоматія.

Базовим підручником є: «Зарубежная литература XX века (1871-1917)»: Учебник для студентов филол. факультетов пед. ин-тов / Под ред. В.Н. Богословского, З.Г.Гражданской, С.Д.Артамонова. – 4-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1989. і «Зарубежная литература конца 19-начала 20 века»: Учебное пособие для студентов высш.учебн.заведений / Под ред. В.М.

Толмачева. – М.: «Академия», 2003.

Згідно з учбовим планом, на курс «Історія зарубіжної літератури межі ХІХ-ХХ століть» відведено 14 лекційних та 14 семінарських годин, 8 годин на індивідуальні заняття та 32 годин на самостійне опрацювання матеріалу.

**Семінарські заняття першого модуля** передбачають поглиблене вивчення найвизначніших творів зарубіжної класики з урахуванням новітніх науково-методичних досліджень, закріплюють і конкретизують лекційний (теоретичний) матеріал. На семінарські заняття виносяться здебільшого твори, які вивчаються за шкільною програмою: поезія французьких символістів, роман «Кар'єра Ругонів» Е. Золя, поезії У. Уїтмена.

**Семінарські заняття другого модуля** продовжують закріплення навичок аналізу художніх текстів та розширюють розуміння модернізму як особливого світовідчуття на матеріалі конкретних літературних творів: роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея», драми Г. Ібсена «Ляльковий дім», російської поезії «срібної доби».

**Теми та завдання, винесені для самостійної підготовки,** допоможуть поглибити знання про літературний процес межі століть: натуралізм Золя розширено введенням аналізу творчості братів Гонкурів та Мопассана (тема №1). Знання про поезію кінця ХІХ століття поглиблюються опрацюванням матеріалу про російську поезію «чистого мистецтва» (тема №2) та експериментальну поетику Г. Аполлінера (тема №3), а лекційний матеріал про англійську літературу – темою для самостійного вивчення ідіостилів Р.Л.Стівенсона, А. Конан-Дойла, Дж.Р. Кіплінга (тема №5). Аналіз та інтерпретація творів А. Стріндберга та Б. Шоу (тема №6) розширює знання про драматургію кінця ХІХ-початку ХХ століть.

Отож, завдання та література, що рекомендована для самостійного опрацювання, допоможуть студентам краще збагнути оригінальність та особливість літератури означеного періоду. Посібник оснащено електронною хрестоматією курсу історії зарубіжної літератури межі ХІХ-ХХ століть, де зібрано оригінальні тексти та кращі зразки перекладів.

## ТЕМАТИЧНИЙ РОЗПОДІЛ ЛЕКЦІЙНОГО МАТЕРІАЛУ

### ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ I

**Тема 1.** Літературні напрями та течії кінця XIX-початку XX століть: натуралізм, імпресіонізм, символізм. Модернізм та декаданс.

**Лекція 1.** Етико-естетська унікальність літератури межі XIX-XX століть. Складність літературного розвитку перехідного періоду. Розмаїття літературних напрямів і течій (2 год.).

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

#### **1. Символістське, міфологічне значення «переходу».**

Характерні ознаки літератури межі століть, пов'язані з кризовим світовідчуттям кінця століття. Координатою, в якій сходяться всі настрої епохи, можна умовно назвати суміш утоми, апатії, історії.

#### **2. Вплив світової філософії на літературу межі століть.**

*Позитивізм:* основні принципи, французький філософ Огюст Конт (опис фактів і явищ реального світу, закони природи переносяться на життя людей); англійський учений Герберт Спенсер (еволюційне вчення, підвів до абсолюту існування суспільної нерівності і визначив її як вічний закон буття). Позитивістська філософія стала основою натуралізму.

*Інтуїтивізм* Артура Шопенгауера: світ як творіння вищої духовної сили, ірраціональної і невідвортної "світової волі". Один із її проявів – притаманна людині "воля до життя". *Інтуїтивістська ірраціоналістична* філософія Анрі Бергсона: розум може дати людині знання лише нижчого порядку, бо життя є ірраціональним, недоступним для розуму. Вищі знання здатна забезпечити лише інтуїція, осяяння, раптове прозріння. Мистецтво може допомогти пізнати абсурдний світ тільки шляхом інтуїтивного пізнання, через осяяння і прозріння.

*Психоаналітична* теорія Зігмунда Фройда: людина як поєднання трьох елементів: природного "я", раціоналістичного "я" та морального "я". Підсвідомість є джерелом енергії людини, саме її імпульси стимулюють усю її діяльність, зокрема художню творчість.

*Теорія елітарності* Фрідріха Ніцше: винятковість окремих особистостей, ("надлюдей"), які є носіями "волі до влади", стоять "по той бік добра і зла" й покликані керувати натовпом.

*Філософія екзистенціалізму*: Серен К'єркегор, Карл Ясперс, Мартин Хайдеггер: не може бути й мови про осмислення людиною світу, бо вона обмежена у своїх можливостях, мудрість полягає у зверненні до Бога та усвідомленні власної обмеженості. Світ непізнаний і абсурдний, а існування людини — це "буття для смерті", яка кидає тінь на все життя; мета існування — смерть. Тому загальний спосіб буття людини в суспільстві — трагічний, сповнений страху, тривоги та відчаю. Людина, стверджував К. Ясперс, існує як самотнє "я", як "єдина" у "співбутті" з іншими. А це співбуття є співіснуванням рівноправних особистостей. Тому суть існування полягає в гуманізмі, бо, як стверджував Ж.-П. Сартр, "екзистенціалізм — це і є гуманізм".

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

**3. Мистецтво декадансу.** Декадентство стало ідеологічним явищем на межі XIX-XX ст. Відрізняється настроями безнадійності, неприйняття життя і спирається на філософські ідеї Ф.-Р. Шатобріана та А. Шопенгауера. В основі цього вчення лежить твердження, що цивілізація вичерпала себе і вступила в стадію спаду і згасання. Основні риси декадансу. Естетичні принципи декадансу. Риси декадансу найбільш чітко виявилися у французькому символізмі (зокрема в поезії Поля Верлена), у творчості натуралістів.

#### **4. Літературні напрями та течії межі століть.**

Особливості понять «напря́м», «метод», «течія»: родо-видові стосунки. Напря́м – інваріант, течії – варіанти; напря́м > течії, але < літературної доби.

*Напря́м* як головна одиниця умовного членування літературного процесу в його перспективі, органічний складник літературної доби (періоду), форма руху літературного процесу. Напря́м як проблемне поняття. Його розглядали: М.Зеров («Нове українське письменство», 1924 р.), Д. Чижевський («Культурно-історичні епохи», 1948 р.), Н. Калениченко («Українська література к.19-поч. 20 ст. Напрями, течії», 1983 р.), Д. Наливайко («Искусство: направления, течения, стили», 1985 р.).

*Метод* – явище творчого процесу, функціонує в системі художньої діяльності. Метод – та загальна картина світу, проекціями якої є окремі твори письменника. Метод входить у літературний напря́м та існує тільки в ньому. *Течія* — динамічна єдність концептуальних ідейно-естетичних, світоглядних, передусім стильових принципів, що охоплює творчість багатьох письменників, сформована на певній стадії літературного процесу. Течія є основою напрямку.

Відмова від творчого методу *критичного реалізму*. Сумнів у художніх можливостях критичного реалізму зумовлює появу ***натуралізму*** та ***неоромантизму***. Відмінності між реалізмом та натуралізмом, між романтизмом та неоромантизмом. *Натуралістична естетика* не піднімалася вище “правди факту”, зосереджуючись на одиничному, частковому, індивідуальному, відмовляючись від типізації чи якоїсь іншої форми художнього узагальнення, задовільняючись зображенням явища як такого. *Натуралісти*, полишивши соціально-психологічні узагальнення, звернулися до точного, фактографічного, заземлено деталізованого та правдоподібного зображення життя. Вони намагалися пояснити соціальну нерівність і зумовлені нею соціальні біди біологічною спадковістю, до якої дотична ідея грізного та страшного невідворотного фатуму, визначеної кожному долі.

Генетично пов’язаним із класичним романтизмом, літературним досвідом В. Скотта, Дж. Байрона, Д.Ф. Купера, Е. По, є ***неоромантизм***. Він намагався відірватись від похмурої та сповненої горя дійсності, втекти у світ мрій та ідеалів, екзотичні краї шляхетних, прекрасних душею і вчинками героїв, які невтомно борються з житейським злом. У неоромантизмі вбачають вплив



філософії Ф. Ніцше, його апології сильної людини. Особливість неоромантизму, на противагу класичному романтизму, схильному до концептуального неподолання розриву між ідеалами та дійсністю, — конструктивна спроба усунути протистояння опозицій, завдяки вольовим імперативам зробити можливе дійсним, не опускаючи можливого до рівня буденного животіння, а підіймаючи пересічну дійсність до висот духа. Така настанова унеможлиблює декадентські настрої.

Відмовившись, так само як і натуралісти, від соціально-психологічних узагальнень, неоромантики звернулися до зображення унікального, героїчного та екзотично-романтичного. У той же час натуралісти переборюють модифікації натуралізму, на думку Г. Бара, через «містику нарвів», притаманну творчості М. Метерлінка, наприклад. Неоромантизм був особливо поширений у драмах Г.фон Гофмансталя («Смерть Тіціана» 1892 р., «Дурень і смерть» 1893р., «Жінка у вікні» 1897 р.), Г. Гауптмана («Потоплений дзвін» 1896 р.). Найповніше неоромантизм представлений в англійській літературі: Е.Л. Войнич, Р. Кіплінг, Р. Стівенсон, Дж. Конрад, позначився на американській літературі – на творчості Джека Лондона.

Неоромантизм міг поєднуватись з іншими стильовими течіями модернізму, як-то символізмом: Р.М. Рільке, Г.фон Гофмансталь.

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

Стрижневе поняття, що фіксує докорінні зміни у мистецтві, філософії, і ширше - у світорозумінні людини ХХ ст. Як конкретно-історичне явище сформувався у Франції, спираючись на досвід «проклятих поетів» (Ш. Бодлер, А. Рембо, П. Верлен), невдовзі поширився в інші європейські країни («Молода Бельгія», «Молодий Відень», «Молода Польща», «срібна доба» у Росії тощо), найповніше реалізувався у творчості С. Малларме, Е. Верхерна, О. Уайльда, М. Метерлінка, Р.М. Рільке, Пшибишевського, Г.фон Гофмансталя, О. Блока, Д. Мережковського.

Естетичні витоки модернізму. Одна з найхарактерніших рис

модерністської літератури — принцип поєднання елементів життєподібного зображення (натуралістичних та імпресіоністичних) з елементами умовними, символічними.

Художники-модерністи Е. Кірхнер, Д. Енсор, Е. Шунк, Е. Нольде, В. Кандінський, П. Клеє, О. Кокошка, частково Ж. Брак, Ф. Пікабія, К. Малевич та ін. проповідували інтуїтивізм та автоматизм у творчому процесі, використання фізичних властивостей геометричних фігур і кольору в формі, відмову від ілюзії простору, деформацію предметів у зображенні, символізм і суб'єктивізм у змісті.

В українській літературі під прапором модернізму на початку 20 ст. виступали М. Вороний, В.Пачовський.

Причини виникнення модернізму (соціально-політичні, художні та особистісні). Пошуки нових шляхів і засобів художнього відображення дійсності. Епохальні відкриття в літературі: як внутрішній монолог та зображення людської психіки у формі "потoku свідомості", відкриття далеких асоціацій, теорія багатоголосся, універсализація конкретного художнього прийому і перетворення його на загальний естетичний принцип, збагачення художньої творчості через відкриття прихованого змісту життєвих явищ, відкриття ірреального та непізнанного.

Модернізм як соціальне бунтарство. Модернізм протестує проти грубого матеріалізму, проти духовного звиродніння та вбогості, самовдоволеної ситості. Однак, протестуючи проти реалізму, модернізм не відкидає цілком його досягнень, а навіть використовує їх, розвиває та збагачує у своїх пошуках нових шляхів у мистецтві.

Наприкінці XIX ст. виникають *імпресіонізм*, *символізм* та *естетизм*. На початку XX ст. до них додаються *експресіонізм*, *футуризм*, *кубізм*, а під час і після першої світової війни — *дадаїзм*, *сюрреалізм*, *школа "потoku свідомості"*, *алітература*, до якої входять *антироман*, *"театр абсурду"*.

**Імпресіонізм** як реакція на салонне мистецтво та натуралізм. Основоположниками імпресіонізму стали брати Гонкури та Поль Верлен.

Виразні прояви імпресіонізму є у творчості Гі де Мопассана і Марселя Пруста, до імпресіоністів належать К. Гамсун, Г. фон Гофмансталь, Ю. Тувім.

**Символізм:** головним є непізнане в навколишньому світі й людській душі, яке можна виразити лише туманними символами, подібних яким не існує в природі. Об'єкт зображення — світ таємниць і мрій. Дивовижне поєднання реального й таємничого, міфологічного й містичного. Ідея таємничості світу, конфлікту між реальним та ідеальним. Символісти звертались до духовного, релігійного світу людини, вважали головним у художній творчості інтуїтивне, безсвідоме. Найчастіше вони звертались до ідей романтиків і містиків, до філософських учень Платона, Канта, Шопенгауера, Ніцше, К'єркегора. Виходячи з ідеї, що будь-яке мистецтво символічне, основною проблемою художньої творчості вони вважали проблему символу, який, на їхню думку, поєднує земне, емпіричне, тимчасове, з глибинами духу і душі, з вічним та абсолютним. Для символістів слово — натяк, а образ — загадка. Основоположниками символізму були французькі письменники П. Верлен, почасти А. Рембо, С. Малларме та ін. У 80-х рр. символізм поширився в ряді ін. країн — Німеччині, Бельгії, Австрії, Польщі. Починаючи з 90-х рр. прихильниками і виразниками символізму у Росії стали (під значним впливом релігійно-містичної філософії В.С. Соловйова) різні за спрямуванням і значенням письменники: В. Брюсов, К. Бальмонт, О. Блок, Андрій Бєлий, Д. Мережковський, З. Гіппіус, Ф. Сологуб, Вяч. Іванов.

**Естетизм:** культ витонченої краси, гасла "мистецтво для мистецтва", "краса заради самої краси". Оскар Уайльд.

**Експресіонізм:** засудження потворних явищ життя, жорстокості світу, протест проти війни і кровопролиття, людинолюбство, ствердження позитивних ідеалів. Світ як хаотична система, якою керують незбагненні сили, незрозумілі, непізнанні, таємничі. Єдино справжнім є лише внутрішній світ людини і митця, їх почуття і думки. Саме він має перебувати в центрі уваги письменника. А відтворювати його слід виразно, яскраво, з використанням грандіозних образів — умовних, із порушеними пропорціями, надмірно напружених, із

максимально чіткими інтонаціями, тобто зображати за допомогою експресивних образів із застосуванням парадоксального гротеску та у фантастичному ракурсі. До найвизначніших експресіоністів належать Г. Тракль і Ф. Кафка в Австрії; Г. Гейм, А. Деблін, Й. Бехер, А. Франк у Німеччині; Л. Андрєєв у Росії.

**Імажинізм:** образ як самоціль творчості. "Вірш — не організм, а хвиля образів, з нього можна вийняти один образ, вставити ще десять", — стверджував теоретик російського імажинізму В. Шершеневич. Вірш як "каталог образів", вишукане сплетіння метафор, метонімії, епітетів, порівнянь та інших тропів. Зміст імажиністи відсували на другий план: він "поїдається образом". Представниками імажинізму в Англії та США є Т. С. Еліот, Р. Олдінгтон, Е. Паунд, Е. Лоуел та ін.

**Футуризм** виник 1909 р. в Італії, його родоначальником був Ф.Т. Марінетті. Звідти поширився по всій Європі, отримавши назву **кубізму** у Франції (М. Жакоб, Б. Сандрар), **егофутуризму** і **кубофутуризму** в Росії (Ігор-Северянін, брати Бурлюки, В. Хлебніков, В. Маяковський та ін.), **авангардизму** в Польщі (Ю. Пшибось та ін.). Український футуризм, започаткований М. Семенком, отримав згодом назву "**панфутуризм**". Мистецтво майбутнього, яке співзвучне ритмам нової епохи "хмарочосно-машинно-автомобільної" культури, закликала відкинути традиції старої культури, яку називали зневажливо "плювальницею". Гімни технічному прогресові, місту, машинам, моторам, пропелерам, "механічній" красі. Необхідність створення нової людини, гідної своєї технічної доби, людини нового складу душі. Відкидання традиції реалістичної літератури, її мови, поетичної техніки.

Авангардистські напрями і течії збагатили й урізноманітнили літературний процес, залишивши світовій літературі чимало шедеврів художньої творчості. Вони помітно вплинули і на письменників, які не відмовились від художніх принципів реалізму: виникають складні переплетіння реалізму, символізму, неоромантизму і "потoku свідомості". Реалісти у своїх творах використовують і ідеї З. Фрейда, ведуть формалістичні шукання у

царині художньої форми, широко застосовують "потік свідомості", внутрішній монолог, поєднують в одному творі різні часові пласти.

Літературний процес к. XIX-поч. XX ст. збагачується не лише художніми напрямами, а й **жанрами**. Урізноманітнюється передусім роман: поряд із соціальним побутують науково-фантастичний, соціально-утопічний, а також романи історичні, соціально-психологічні, філософські, політичні, біографічні, романи-памфлети, романи-епопеї. Набуває різновидів драма, популярною стає психологічна новела, жанрово збагачується лірика. Авангардизм, породжений духовною атмосферою 20 століття з його грандіозними катаклізмами, ілюструє не тільки протиріччя між різними системами і техніками композиції, але і боротьбу світоглядних позицій. Одні теоретики і практики авангардизму декларують створення елітарного мистецтва, інші, навпаки, шукають принципово нові виразні засоби для передачі настроїв соціального протесту, революційного змісту. Виділився головним чином не в закінчених формах, а в тенденціях до витіснення традиційних тем, сюжетів і принципів композиції, гіпертрофії умовності, синкретичної (звукової, колоративної, пластичної) експресивності. Характеризується також руйнуванням об'єктивно обумовлених меж між видами і жанрами (проникнення поезії і музики в прозу і "прозаїзація" поезії, перенесення принципів музичної композиції на літературу й образотворче мистецтво). Суперечлива природа авангардизму позначилася в тяжінні одних його напрямків до формалізму (перемога словесної образності і символіки над змістом у поезії і прозі, акцентування колориту, композиційної структури і безсюжетність у живописі, атональність і какофонія в музиці), а інших, навпаки, — до заперечення естетичної сутності мистецтва й утилітаризму (злиття мистецтва з виробництвом, побутом і політичною публіцистикою). У своїх крайніх формах змикається з декадентством, модернізмом, абстрактним мистецтвом. Талановиті представники авангардизму поч. 20 століття (футуризму, імажинізму, конструктивізму й ін.), що послідовно дотримувались прогресивного світогляду, змогли перебороти вузькі рамки цих напрямків і збагатили культуру новими художніми цінностями.

**Лекція 2.** Натуралізм як літературний напрям у французькій літературі. Е.Золя – теоретик натуралізму та засновник «експериментального роману». Творчий доробок письменника. Епопея «Ругон – Маккари». Гі де Мопассан як представник критичного реалізму «нової епохи». Новелістика та романістика Мопассана. Вплив ідіостилю братів Е. та Ж. Гонкурів на літературу декадансу (2 год.)

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

### **1. Натуралізм як літературний напрям.**

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

Поняття «реалізм» і «натуралізм». Перенесення в літературу принципів дослідження, притаманного науці. Праця письменника споріднена з працею анатома, а роман має ставити наукову мету. Довіра до наукових методів пізнання. Філософія позитивізму (О. Конт, Г. Спенсер) як ґрунт для натуралізму.

Основні положення експериментального методу та експериментального роману. Відмова від оціночних категорій, від моралізування. Об'єктивне та неупереджене начало, зображення та аналіз фактів. Натуралізм як мистецтво фактографії та документальності. Митець-натураліст — лише «реєстратор фактів». Зняття табу на «заборонені» теми, непридатні сюжети, «низькі» фабули. Розширення тематики. Зведення до мінімуму межі між мистецтвом і дійсністю, мистецтво стає точною відповідністю фактові. Художній твір як точна копія факту. Концентрація уваги на дослідженні біологічних, фізіологічних імпульсів людської поведінки. Зумовленість характеру людини її фізіологічною природою, біологічними законами, спадковістю.

Двадцятитомний цикл «Ругон-Маккари, природна і соціальна історія однієї родини в добу другої імперії».

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

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

**2. Творчий шлях Гі де Мопассана.** Мопассан-натураліст та письменник, вірний традиціям критичного реалізму. Вплив Г. Флобера та російської літератури межі століть на творчість письменника.

Новелістика Мопассана. Тематичний принцип. Художні засоби створення персонажів. Новаторство Мопассана-новеліста. Романістика.

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

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

Роман «Дівка Еліза» як абсолютне продовження натуралістичної лінії «Жерміні Ласерте». Роман нового типу, який відходить від «жорстокого реалізму». Романи «Шері» (1884 р.), «Актриса Фостен» (1882 р.). Декадентські настрої Гонкура.

**Лекція 3.** Англійська та американська літератури кінця ХІХ-початку ХХ століть. Г.Джеймс: від реалізму до імпресіонізму. Розмаїття творчого доробку Д.Лондона. Романістика Т. Драйзера – одна з вершин американського критичного реалізму першої половини ХХ століття (2 год.)

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

## 1. Генрі Джеймс - майстер психологічного аналізу.

Причини маловідомості письменника у нашій країні: складнощі перекладу, оригінальна літературна манера письменника.

Тема співставлення національної культури США з культурою Англії й країн Європейського континенту у творчості Джеймса. Проблема вибору між США та Європою: автобіографічні оповідання про художників.

Автобіографічні "Нотатки сина і брата" (1914). Роман "Бостонці» (1886): сатирична призма. Зближення з І. Тургенєвим, Г. Флобером, Е. Гонкуром, Е. Золя і А. Доде. Літературна спадщина Г. Джеймса. Вплив І. Тургенєва на творчість Г. Джеймса.

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

Повість "Дейзі Міллер". Розкриття складної жіночої психології. Улюблені прийоми письменника — "центральна свідомість" та "точка зору". Прийом психологічного аналізу як "відображене існування". Своєрідність композиції. Прийом іронічної оповіді як відображене авторське "я". Відтворення «атмосфери дії». Внутрішній сюжет. Трансформація романтичної поетики та стилістики.

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

"Візерунок на килимі": ідея відкритості твору мистецтва як "епістемологічна невпевненість".

"Надприродні твори" (новели "Вівтар мертвих", "Поворот гвинта", "У клітці"): модернізація поетики надприродного, "внутрішній" простір.



Готичне начало у Г. Джеймса. Головна відмінність надприродних творів Джеймса від готичного роману та новел По.

Тема ізоляваності та самотності особистості (новели “Звір у джунглях”, “Веселий куточок”, “Лава самотності”).

Новаторство Г. Джеймса у малій прозі: жанрова модифікація; “подвійне кодування”; переміщення сюжету “всередину” свідомості героя; багаторівневий символізм; символи-концепти; відхід від розуміння дійсності як об’єктивного явища, настанова на те, що реальність – це лише суб’єктивний феномен; нове розуміння мистецтва: художній твір – це складний візерунок на килимі, що не підлягає однозначному тлумаченню і постійно турбує свідомість читача; “гра з мовчанням”; “розростання” символів.

У новелістиці Джеймса дві лінії модернізації жанру. Перша пов’язана зі змінами у зображенні характерів, відходу від притаманного реалізму пояснення характерів соціальними обставинами. У таких новелах, як “Віттар мертвих”, “У клітці”, “Поворот гвинта”, “Звір у джунглях” та ін., Джеймс намагається виявити те, що не можливо пояснити середовищем, обставинами, соціальним станом. Друга лінія модернізації пов’язана з ключовою для новелістичного жанру стратегією оповіді (відкритість, саморозростання образу, асоціативність оповіді). Тут Джеймс виступає як яскравий новатор не тільки у відношенні до сучасної йому традиції (В. Ірвінг, Н. Готорн, Е. По, Марк Твен, О. Генрі), але й у співвідношенні із власною “ранньою” новелістикою.

## **2. Джек Лондон.**

Перші літературні спроби. Нарис “Тайфун біля японських берегів”.

Збірки: "Син Вовка" (1900), "Бог його батьків" (1901), "Діти морозу" (1902), "Чоловіча вірність" (1904), повісті про життя тварин "Поклик предків" (1903) і "Біле ікло" (1906).

Ранні оповідання Лондона: захоплення тодішніми науково-природничими теоріями, зокрема теорією Г. Спенсера, а також теорією Ф. Ніцше про сильну особистість — "надлюдину". "Північні оповідання": автобіографічні мотиви. “Анімалістичні” твори Лондона — "Поклик предків"

(1903), "Біле ікло" (1906): поетизація індивідуалізму.

Роман «Мартін Іден»: автобіографічні мотиви.

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

### **3. Теодор Драйзер.**

Журналістика. Нариси та статті.

Роман «Сестра Керрі» (1900): продовження реалістичних традицій письменників Америки кінця XIX століття. Монументальна «Трилогія бажання».

Роман «Американська трагедія». Особливості художньої манери Драйзера-натураліста. Соціальні та психологічні теми. Переміщення суспільних тем у площини індивідуальної психіки. Нариси та оповідання.

Збірки «Звільнення» (1918) та «Ланцюги»: психологічні та сексуальні мотиви. П'єси «Рука гончара» (1919) та «П'єси природні та надприродні» (1916). Книга «Картина великого міста» (1923). «Hey Rub-A-Dub-Dub» (1919) — збірка статей Т. Драйзера («Американський фінансист»). Том віршів Т. Драйзера «Настрої», близькі за формою до У. Уїтмена, «Книга про себе», «Канікули» (1916) та «Сорокарічний мандрівник» (1913). «Галерея жінок» (1928) — біографічні нариси Т. Драйзера.

**Лекція 4.** Модернізм та декаданс: особливості, основні риси, літературні течії. М. Метерлінк – представник бельгійського символізму, засновник символістської драми. Ш. Бодлер як предтеча символізму. Символізм та імпресіонізм у поезії: П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме. Авангардизм у світовій літературі. Поетична реформа Г. Аполлінера (2 год.).

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

## **1. Модернізм та декаданс.**

Модернізм – загальна назва нових літературно-мистецьких течій к.19-20 ст. нереалістичного спрямування, що заперечували традиційні форми та естетику. Загальні риси модернізму.

Декадентство. Т. Готьє, філософи (Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, А. Бергсон), діячі мистецтва: парнасці, символісти, модерністи перших десятиліть 20 ст., натуралісти. Група «Парнас»: Леконт де Ліль, Т. де Банвіль, Жозе-Марія Ередіа, Катулл Мендес: вшановування позитивізму О. Конта, культу «чистого мистецтва».

**2. Європейська драма межі століть та її оновлення у першій половині 20 ст.:** Г. Ібсен – засновник «нової драматургії» («інтелектуальний театр»). Представниками «нової драми» є Б. Шоу («драма-дискусія»), Г. Гауптман, А. Чехов («психологічний театр»), М. Метерлінк («символічна драма»).

Домінанти «нової драми». Особливості розвитку «нової драми».

М. Метерлінк: "театр статичний", або "театр мовчання". Сутність трагічного в "трагізмі повсякденності", в "самому факті життя"; принцип "другого діалогу" в "театрі мовчання". Персонажі як уособлення настроїв і почуттів, символи страху, сподівань, передчуттів, безнадії, зневіри. Поняття підтексту і настрою. Нові прийоми драматургічного письма М. Метерлінка (на противагу ібсенівському письму). "Принцеса Мален", одноактні п'єси "Непрошена" і "Сліпі" (1890) — "драми очікування"; мотив пасивного, "сліпого" очікування.

Символістські п'єси Метерлінка — "Смерть Тінтажіля", "Алладіна і Паломід", "Там, усередині", об'єднаних під спільною назвою "Маленькі драми

для маріонеток" (1894). Ідея актора-ляльки, актора-маріонетки. Драми "Смерть Тінтажіля" (1894): тема неминучої смерті та тема любові. Символічний образ важких залізних дверей ("Там, усередині", "Пелеас і Мелісанда").

"Любовні драми" Метерлінка "Пелеас і Мелісанда", "Алладіна і Паломід" (1894), "Аглавена і Селізетта" (1896), "Аріана і Синя Борода" (1896): звернення до казкових сюжетів. "Монна Ванна" (1902): тема самовідданої боротьби людини зі злими силами долі, які вона перемагає; прагнення подолати містику й песимізм, оспівати життєву активність, жадобу пізнання.

П'єса-казка "Синій птах" (1908) — гімн життю, пізнанню, душевному здоров'ю, красі та шляхетності. Семантичні центри п'єси-феєрії «Синій птах».

### **3. Шарль Бодлер – предтеча символізму.**

Збірка поезій "Квіти зла" — це духовні пошуки сучасної людини. Світ в образі моря. Поезія "Подорож" як своєрідна духовна подорож людства до безодні. Призначення поезії як засобу вирощування квітів (тобто Прекрасного) зі зла, чорна меланхолія і тотальний нігілізм та інші риси стилю Бодлера. Композиція циклу. Семантика посвяти, вступу із шести циклів — «Сплін та ідеал», «Паризькі картини», «Вино», «Квіти зла», «Бунт» і «Смерть». Усі цикли об'єднані за проблемно-тематичним принципом.

Двополюсність відчуття визначила композиційну структуру збірки «Квіти зла» і передусім її основної частини «Сплін та ідеал».

Протиставлення Добра і Зла. Бодлерівське добро — це не християнська любов (до Бога чи до інших людей), це всепоглинаюча жага злиття з вічним і нескінченним світом — жага, що може бути задоволена тільки тілесними засобами, які мають позаморальну природу. І саме в цьому — корінь амбівалентності Бодлера. Два протилежні полюси — Добро і Зло, дух і плоть, Бог і Сатана — починають перетворюватись одне в одне. Сатана виступає як втілений голос плоті, але цей голос є тугою за неможливим, яка, у свою чергу, може знайти хоча б якесь задоволення лише за допомогою матеріального. Ось чому бодлерівський Сатана не ангел, а передусім земне втілення Бога, а Бог — земний Сатана, ці дві «безодні» притягують і водночас відштовхують поета, і

він завмирає між ними, зачарований і охоплений жахом. Саме про це вірш Бодлера «Гімн краси», де стверджується думка, що Добро й Зло однаковою мірою можуть бути джерелом прекрасного.

Домінанти поетики збірки Бодлера «Квіти зла» - контраст і символіка.

Ш. Бодлер як зачинатель символізму; поєднання романтичних й власне символічних елементів. Двопланова структура віршів.

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

#### **4. Символізм як літературний напрям.**

«Сини» Ш. Бодлера: П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме – основне ядро символістського руху. Формування символізму як літературного напрямку. «Маніфест символізму» Малларме.

Основи естетики символізму. Угроповання навколо видавництва Л. Ваньє і журналів "Символізм", "Сторінки про мистецтво", "Перо" "Меркюр де Франс", "Бесіди про політику і літературу", "Ермітаж", "Білий журнал" та ін.

Теоретичні корені символізму як загальноєвропейського руху: вплив філософії А. Шопенгауера ("Світ як воля й уявлення"), Е. Гартмана ("Філософія підсвідомості"), Ф. Ніцше; художньої творчості Е. По і Р. Вагнера.

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

"Відповідності", "всесвітня аналогія". Символ як вершина поетичної образності, найдосконаліше втілення Ідеї. Доктрина символізму у творчості С. Малларме. Поетична мова для нього — засіб не комунікації, а впливу сугестії, магічного; звідси гранична зашифрованість форми, пристрась до слів "магія", "чарівництво", "диво" (у Рембо — "Алхімія слова"), «усунення матеріального», «речовинного» змісту літератури: рідкісні факти матеріального світу використані лише як символи ідеальної сфери (наприклад, три його вірші про віяла: "Віяло пані Малларме", "Віяло мадемуазель Малларме", "Віяло", 1884-1890). Символіка як словесно-музичне навіювання, своєрідна жертовність, "езотеричність" у Малларме. П. Верлен — музично-метафорична образність

("Романси без слів", 1874). У А. Рембо – нехтування зовнішніми ознаками поетичної форми, переважання музичних принципів.

Відкриття символістів: підсилення багатозмістовності та амбівалентності поетичного образу; руйнація застиглої смислової визначеності слова, надання слову хиткості, мерехтливої багатозначності, що створюється перетинами смислів і грою асоціацій; збагачення поезії принципами музичної композиції.

## **5. Поль Верлен.**

Найприкметніші риси верленівської нової поетичної мови. Музичність. Новий тип поетичного мислення, нова поетика. Посилення ритміко-інтонаційної єдності вірша.

Літературна спадщина Верлена: 30 книг віршів і прози, зведені в шістьох об'ємистих — по 400-500 сторінок — томів Повного зібрання творів.

Відгук творчості Верлена в українській літературі.

## **6. Артюр Рембо як символ світового поетичного авангарду.**

Унікальність творчого шляху поета. Шлях у поезії як «вічне блукання й поривання у нетрях духу». Доробок поета: кілька десятків поезій і дві збірки віршів у прозі "Осяяння" і "Сезон у пеклі". Революція в поезії. Нова поетична універсальна мова. Верлібр.

Вірш "П'яний корабель": символіка, теорія і практика ясновидіння.

Поезія "Голосівки": інтенсивні шукання Рембо універсальної мови поезії.

Книга віршів у прозі «Осяяння» (1872-1873). Верлен назвав «Осяяння» «феєричними пейзажами». У творах цієї збірки Рембо не розповідає, а лише натякає, добираючи метафори на основі складних зорових асоціацій, створюючи фантастичні образи.

## **ЗМІСТОВИЙ МОДУЛЬ II**

**Тема 2. Національні особливості розвитку європейських літератур межі XIX-XX століть.**

**Лекція 5.** Література Німеччини та Австрії межі століть. Неоромантизм та етноміфологізм драматургії Г. Гауптмана (2 год.).

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

### **1. Модерністська драма: основні риси.**

Поняття модерністської драми. Особливості: посилення уваги до психології, до внутрішнього світу героїв, що провокувало відхід від “подієвості”, перенесення драматичної колізії із зовнішньої дії на внутрішню. Драматична ситуація, за Гауптманом.

“Квінтесенція ібсентизму” Б. Шоу. “Драма ідей”.

Переміщення драматичного конфлікту із зовнішньої у внутрішню сферу — зростання ролі вербальних засобів його вираження. Роль діалогів та монологів.

Особливість драматургії А. Чехова. “Безподієвість” як причина трагізму. Ліризм.

### **2. Г. Гауптман: унікальність драматургічного мислення.**

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

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

Розробка історичної тематики Гауптмана: драма "Флоріан Гейер" (1896). Віршована драма "Потоплений дзвін": синтез неоромантизму й символізму, реалії німецької провінції й картини, породжені фантазією автора, фольклорні

мотиви й елементи древніх німецьких християнських міфів. Етноміфологізм твору.

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

**Лекція 6.** Література Скандинавії межі XIX-XX століть: соціально-політичне підґрунтя, національні особливості розвитку. Драматургія А. Стріндберга та Г. Ібсена. Творчість норвезького «співця кохання» К. Гамсуна (2 год.).

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

**1. Особливості скандинавської літератури:** моральний максималізм героїв, масштабність художніх новацій, увага до персонажа в його кризовому стані, до його морально-філософських пошуків, глибокий психологізм, часовий збіг зміцнення реалізму з виникненням і розвитком нереалістичних течій, що охоплював натуралізм, символізм, імпресіонізм, неоромантизм; взаємодія, переплетіння у творчості одного автора, а часто – навіть і одного твору, елементів реалістичного та інших художніх методів.

"Рух прориву": "семидесятники" та "восьмидесятники". Георг Брандес, Серен Кьєркегор. Енс Петер Якобсен. Нобелівська премія. Елементи натуралізму, імпресіонізму, символізму, неоромантизму та експресіонізму. М. Андерсен-Нексьо як "живе втілення своєї епохи".

Норвезька література. Новонорвезька народна мова – лансмола. А. Гарборг. Лансмола і риксмола. Мартиніус Бьорнстьєрн Бьорнсон (1832-1910). Нобелівська премія.



Норвезький роман. Юнас Лі (1833 – 1908), Арне Эвенсен Гарборг (1851 - 1924). Роман "Селяни-студенти" (1883) як варіант "роману виховання". Олександр Ланге Хьєлланн (1849 – 1906).

## **2. Генрік Ібсен як драматург, практик і теоретик театрального мистецтва.**

Творчий шлях. Філософська драма "Бранд" (1865). "Пер Гюнт" (1866): мотив подолання людиною "тролей". Символіка. Фольклорно-казкова і романтична поетика. Своєрідна проекція фаустівської теми. Компоненти художньої структури п'єси. Символи як лейтмотиви. Прийом повтору.

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

Драма "Ляльковий дім" — початок "сімейного циклу" п'єс Ібсена. Основний художній принцип драматургії Ібсена — інтелектуально-аналітична композиція.

Пізні п'єси Ібсена: зміна естетичної парадигми.

## **3. Кнут Гамсун. Пантеїзм.**

Особливості художньої прози. Психологічний роман "Голод" (1890): автобіографічні мотиви. Роль деталей. Взаємодія з реалізмом елементів натуралізму та імпресіонізму.

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

Соціальні романи "Лікар Люнге" (1892), "Новина" (1893).

П'єси — трилогія "Біля воріт царства" (1895), "Гра життя" (1896) і "Вечірня зоря" (1898). В основі драми — історія духовної деградації вченого і філософа.

Епічний роман "Соки землі" (1917). Нобелівська премія.

## **4. Шведська література. Конгломерат літературних напрямів.**

Густав Гейєрстам (1858 - 1909). Натуралістичні тенденції в романах "Голова медузи" (1895), "Комедія шлюбу" (1898). Поетика шведського натуралізму.

Розвиток символістської та неоромантичної тенденцій: поезія Вернера фон Хейденстама (1859 - 1940), Густава Фрьодінга (1860 - 1911), Оскара Левертіна (1862 - 1906), Еріка Акселя Карлфельдта (1864- 1931).

Реалістичні та неоромантичні тенденції у творчості Сельми Лагерльоф (1858 - 1940). Нобелівська премія.

## **5. Август Стріндберг як ключова фігура у культурному житті Швеції межі століть. Унікальність художнього методу Стріндберга.**

Історичні драми "Местер Улуф" (1872), "Сага про Фолькунгів", "Густав Ваза", "Ерік XIV" (усі — 1899 рік), "Енгельбрехт" (1901), "Крістіна" (1903) Шекспірівська традиція масштабного підходу до дійсності.

Роман "Червона кімната" (1879) (підзаголовок: "Нариси із життя художників і літераторів"). Ф. Кафка і Стріндберг. Поліфонічність звучання роману.

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

Філософські драми ("Шлях до Дамаску", 1898 - 1904; "Пляска смерті", 1901) та камерні драми ("Соната привидів", "Буря" — 1907). Створення у Стокгольмі Інтимного театру. Резонанс творчості Стріндберга у Росії та Україні.

**Лекція 7.** Російська література межі століть. Новаторство А.П.Чехова-драматурга. «Срібна доба» російської поезії. Філософсько-естетичні концепції російського символізму, акмеїзму, футуризму, імажинізму. Творчість О. Блока, Б.

Пастернака, А. Ахматової, М. Гумільова, О. Мандельштама, В. Маяковського, С. Єсеніна, М. Волошина, М. Цветаєвої (2 год.).

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

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

Нова філософія як критична реакція на позитивізм другої половини XIX ст. з його раціональним ставленням до життя як до факту буття виключно матеріального. Нова російська філософія – ідеалістична, синтезує досвід науки, філософії та релігії. М. Федоров, М. Бердяєв, П. Флоренський, М. Лосський, С. Франк. Володимир Сергійович Соловйов. Його філософські ідеї та художні образи стоять біля витоків російського поетичного символізму.

Чотири покоління поетів. Російська поезія "срібного століття" як своєрідне підбиття підсумків двохсотрічного розвитку нової російської поезії.

Три напрямки: символізм, акмеїзм, футуризм. Окреме місце в російському поетичному модернізмі початку XX ст. посідають так звані "нові селянські" поети, а також поети, творчість яких чітко не співвідноситься з певним художнім напрямком.

**2. Символізм як початок "срібної доби" російської поезії.** Протиставлення естетичних принципів та поетики символізму реалізові й натуралізові. Символісти не зацікавлені у відтворенні реальної дійсності, конкретного та предметного світу, у простому зображенні фактів повсякдення, як це робили натуралісти. Саме у своїй відірваності від реальності митці-символісти і вбачали свою перевагу над представниками інших напрямів. Символ є фундаментом усього напрямку. Символ допомагає митцеві відшукати "відповідності" між явищами, між реальним і таємничим світами.

Літературні гуртки в Москві та Петербурзі: зацікавлення філософією Шопенгауера, Ніцше, а також творчістю європейських символістів. Об'єднання гуртків. Видавництво "Скорпіон". Російських символістів прийнято поділяти на старших (Д. Мережковський, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб та інші). Ідейне підґрунтя — з настанов французького символізму, на які головним чином і

орієнтувались, хоча повністю не відкидали і здобутків російської ідеалістичної думки) та молодших (Андрій Бєлий, О. Блок, В'ячеслав Іванов та інші); більше орієнтувалися на філософські пошуки власне російської ідеалістичної думки і традиції національної поезії, називаючи своїми предтечами поезію В. Жуковського, Ф. Тютчева та А. Фета).

Творчість як теургія (жрецтво), вірші як ритуально-магічний текст, заклинання. Складна гра асоціацій, мелодика та звукопис. Символізм заклав традиції, на яких зросли (сприймаючи або відштовхуючись від них) інші напрями розвитку російської поезії початку ХХ ст. і насамперед акмеїзм і футуризм.

### **3. Акмеїзм ("адамїзм", "кларїзм").**

Микола Гумільов, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Сергій Городецький, Георгій Іванов, Михайло Зенкевич, Григорій Нарбут і "співчуваючі" Михайло Кузмін, Борис Садовський та інші. "Поетична академія" В'ячеслава Іванова. Спілька під назвою "Цех поетів". Акмеїсти приймають символізм за свого "батька", але виступають проти його надмірного ірраціоналізму й містицизму. Гумільов у зв'язку з цим протиставляв "звірину" природності акмеїзму символістській "неврастенії".

Поетика акмеїзму. Акмеїсти виступили за відображення земного, конкретного, предметного й ясного світу, з його формами, обрисами, барвами й пахощами, за ясність і конкретність слова. Звідси у акмеїстів підкреслена увага до предметних, зримих деталей, що не лише акцентують абстрагований зміст образу, а й наочно окреслюють його матеріальні, зримі ознаки, які часто в акмеїстів свідомо висуваються в центр сприйняття й поетизуються. Уже в 1933 році О. Мандельштам визначав акмеїзм як "тугу за світовою культурою". Поети течії торкаються у своїх творах античності й середньовіччя (О. Мандельштам), світу слов'янської міфології (С. Городецький) та української культури й побуту (В. Нарбут), екзотики Китаю та Африки (М. Гумільов). Історико-культурні, релігійні, літературні ремінісценції — одна з головних ознак акмеїстської

поезії. Причому образи з різних пластів культури людства набувають в акмеїстів предметності, наочності, конкретики.

## 5. Футуризм.

Батьківщиною футуризму була Італія. У 1909 році італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті друкує в паризькій газеті "Фігаро" перший маніфест футуризму. Футуристська естетика базується на антитрадиційності. Футуризм відмовляється від художньої спадщини, протиставляє старій культурі нову антикультуру. Футуристи намагаються оновити мистецтво, літературні форми. Футуризм вважає за необхідне цілковите знищення синтаксису й пунктуації, скасування прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі.

Російський футуризм. "Пролог егофутуризму" (1911) І. Северяніна та збірка "Ляпас громадському смакові" (1913) поетів-кубофутуристів. Народження футуризму в Росії зумовила криза російського символізму і водночас бажання молодих, радикально налаштованих поетів відмежуватися від акмеїзму (якщо перших вони зневажливо називали "символятиною", то других — "зграєю Адамів"). Російські футуристи, так само, як і італійські, знищують "кордони між мистецтвом і життям, між образом і побутом", вони орієнтуються на мову вулиці, на лубок, рекламу, міський фольклор і плакат.

Футуризм у Росії складався із чотирьох угруповань: "Гілея", або кубофутуристи, — В. Хлебніков, Д. і М. Бурлюки, В. Маяковський, В. Каменський, О. Гуро, О. Кручоних, Б. Лівшиць; "Асоціація егофутуристів" — І. Северянін, І. Ігнат'єв, К. Олімпов, В. Гнедов; "Мезонін поезії" — В. Шершеневич, Р. Івнєв, С. Третьяков, Б. Лаврен'єв; "Центрифуга" — С. Бобров, Б. Пастернак, М. Асєєв, Божидар. Обличчя російського футуризму визначали поети-кубофутуристи — найбільш радикальна й продуктивна група (назва запозичена від так званих художників-кубістів, що намагалися епатувати глядача, розкладаючи зображуване в найпростіші геометричні фігури — куби, лінії, циліндри, прямокутники тощо). Саме діяльність кубофутуристів, або "будетлян" ("провісників майбутнього"), як називав їх

Хлебніков, нерідко ототожнюється взагалі з футуристами в Росії. "Будетляни", як і митці групи Марінетті, оголошують війну традиції: у знаменитому маніфесті "Ляпас громадському смаку" вони вимагають "скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого... з пароплава сучасності". Пориваючи з минулим, яке уявляється їм тісним ("Академія та Пушкін не зрозуміліші за ієрогліфи"), кубофутуристи оголошують себе "обличчям нашого Часу". Висувають вони й "нові принципи творчості". Так, поети-кубофутуристи відкидають правопис, пунктуацію, "розхитують" синтаксис. Вони розробляють нові типи рим (фонетична рима), опрацьовують нові ритми ("Ми перестали шукати розміри в підручниках — кожний рух народжує новий вільний ритм поетові"), експериментують у галузі віршової графіки (фігурні вірші, візуальна поезія, автографічна книга). Футуристи наголошують на "словотворчості і словоноваціях" без обмежень. Одним із головних принципів футуристів було "слово як таке".

Ремінісценція — у художньому творі відгомін якихось мотивів, образів, деталей тощо з широко відомого твору іншого автора, "самовите" слово, що видозмінює реальну мову. Таким чином, створюється мова "зарозуміла", яка, за висловом Веліміра Хлебнікова, є "майбутньою світовою мовою в зародку. Тільки вона може з'єднати людей". Основні принципи зарозумілої мови були вироблені на початку ХХ ст. у поезиці російських футуристів, зокрема відомих теоретиків футуризму — Олексія Кручоних та Веліміра Хлебнікова.

# СЕМІНАРСЬКІ ЗАНЯТТЯ

## Модуль №1

### СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 1 (2 год.)

#### **Тема: Е.ЗОЛЯ ЯК ТЕОРЕТИК І ПИСЬМЕННИК ФРАНЦУЗЬКОГО НАТУРАЛІЗМУ**

##### **План**

1. Е.Золя як теоретик натуралізму. Еволюція естетичних поглядів письменника.
2. Гастрономічний код у створенні характерів персонажів та розкритті ідейно-тематичних особливостей роману «Черевко Парижу».
3. Цикл романів «Ругон-Маккари» — природнича й соціальна історія однієї родини в добу Другої імперії. Історія створення, тематика, проблематика, специфіка жанру.
4. Роман «Кар'єра Ругонів» як інтродукція до циклу, визначення в ньому провідних тем і мотивів усього циклу.
5. Історична основа та соціальна панорама роману.
6. Теорія спадкового впливу в контексті дослідження родоводу Ругон-Маккарів.
7. Художні особливості твору.

##### **Завдання:**

1. Виписати з «Літературознавчого словника-довідника» визначення натуралізму, його філософсько-естетичних чинників та характерних ознак.
2. Законспектувати основні засади натуралізму з книги Е. Золя «Експериментальний роман».
3. Намалювати схему родинного дерева Ругонів з короткою характеристикою кожного члена цієї родини, використавши пообразний шлях аналізу тексту роману.

## **I. Тексти для читання:**

Золя Е. Експериментальний роман. Кар'єра Ругонів. Червево Парижа (будь-яке видання).

## **II. Обов'язкова література:**

1. Барбюс А. Золя. – М., 1961.
2. Затонський, Дмитро Володимирович. Нове прочитання французького класика : літ. портрет О. де Бальзака / Дмитро Затонський.— 2-ге вид. — К. : Веселка, 2007. — 22, [1] с. — (Урок літератури) — Сер. засн. 2003 р.
3. Кебало, М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини ХІХ століття в порівняльно-літературному аспекті / Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. — Тернопіль, 2002. — 90, [1] с. — Бібліогр. в підряд. приміт.
4. Іващук, Оксана Анатоліївна. Проза І. Франка й Е. Золя: історико-типологічні паралелі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Іващук Оксана Анатоліївна; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. — Д., 2011. — 19 с. — Бібліогр.: с. 15-16.
5. Кушнір, Ірина Богданівна. Символ землі та специфіка його художнього втілення у французькій, бельгійській та швейцарській франкомовній прозі кінця ХІХ – початку ХХ століть (романи Е. Золя, К. Лемоньє, Ш.-Ф. Рамюза) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Кушнір Ірина Богданівна; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Т., 2011. — 20 с. — Бібліогр.: с. 17–18.
6. Манн Г. Речь о Золя в Праге // Манн Г. Полн.собр.соч.: в 8-ми т. Т.8.- М., 1958.
7. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини ХІХ – поч. ХХ століття: Посібник // Тема. – 2005. - №3 -4.
8. Потапова З.М. Натуралізм. Еміль Золя // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С. 288-296.

## **III. Додаткова література:**

1. Гусев В.А. Типологические схождения в теории натуралистического романа //



Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск, 1989.

2. Кучборская Е.П. Эмиль Золя – литературный критик. – М., 1978.

3. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. – М., 1969. – С.247-290.

4. Франко І. Еміль Золя і його твори. Еміль Золя (життєпис) // Франко І.Я.

Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К., 1980.

### **Методичні рекомендації**

В історії світової літератури ім'я письменника Е.Золя невід'ємно пов'язане з натуралізмом. Тому, відповідаючи на 1-е питання плану, необхідно з'ясувати ряд теоретичних понять:

- натуралізм як літературний напрям;
- позитивістська світоглядна основа, прагнення до безпристрасного відтворення дійсності, фізіологічний та соціальний детермінізм (див. завдання №1);
- вивчення суспільства за методикою природничих наук.

Як теоретик нового напрямку Е.Золя ще у передмові до «Терези Ракен» визначив основні положення натуралізму. Найбільш докладно принципи натуралізму викладені у творах «Експериментальний роман», «Романісти-натуралісти», «Натуралізм у театрі». Доцільно зупинитися на з'ясуванні основних положень книги «Експериментальний роман», щоб зрозуміти естетичну програму письменника (див.завдання № 1), простеживши шлях від «Експериментальної медицини» К.Бернара до «Експериментального роману» Е.Золя. Для ілюстрації натуралістичного методу Золя можна використати роман «Черевко Парижа»: група дослідників (див. завдання 2) показує, як автор за допомогою гастрономічних образів та мотивів розкриває характери персонажів, основні теми та проблеми твору.

Епопея «Ругон-Маккарів» (1871-1893) складається з 20 романів. Відштовхуючись від теорії спадковості, автор поставив перед собою два завдання: «вивчити на прикладі однієї родини питання крові і середовища» і «зобразити всю Другу імперію, починаючи з державного перевороту до наших днів». Задумавши написати історію кількох поколінь родини Ругон-Маккарів,

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

Своєрідним вступом до циклу є роман «Кар'єра Ругонів». Письменник так характеризує цю родину: їй притаманні «нестримність бажань, потужне прагнення нашого століття, яке поривається до насолод». Велику увагу Е. Золя приділяє проблемі спадковості (неврози, алкоголізм, любов до грошей, здатність до розрахунку). Використовуючи схему родового дерева, необхідно дати характеристику кожному члену родини з представлених трьох поколінь (див. завдання № 3) (тобто застосувати один із традиційних шляхів аналізу художнього твору: пообразний).

Наприкінці семінарського заняття слушно обговорити питання про художні особливості роману.

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

## **Хрестоматійні матеріали**

**Анри Труайя**

### **ЭМИЛЬ ЗОЛЯ**

#### **Глава 8**

Запавшая в голову мысль прокладывала себе путь. Чем больше Золя размышлял о дальнейшем развитии своей карьеры, тем больше убеждал себя в том, что, если ему и впрямь хочется связать свое имя с представлением о чем-то значительном, он должен сочинить нечто многотомное, наподобие «Человеческой комедии» Бальзака. Он преклонялся перед автором «Отца

Горио». «Что за человек! – писал он другу. – Я сейчас как раз перечитываю его книги. Он весь век подмял под себя. По мне, так и Виктор Гюго, и все остальные рядом с ним меркнут».[54] Но, восхищаясь этим исполином французской литературы, он немного и злился на него за то, что он так велик. Как сравняться с таким гением, не подражая ему? В этом-то вся загвоздка. Золя упорно стремился хоть в чем-то выйти из-под влияния своего кумира. Первое отличие: «Человеческая комедия» выстроилась задним числом, когда Бальзак написал уже несколько романов из цикла, и отсюда происходит некоторая несвязность в построении целого. Так, например, отдельные части, из которых слагается этот монумент, нередко соединены между собой лишь появлением неких второстепенных персонажей. Перед нами, думал Золя, труд человека вдохновенного и безалаберного, повинующегося лишь вспышкам собственного вдохновения. А вот он хочет и будет творить размеренно, методично, и задолго до того, как напишет первую строчку первого тома, у него будет составлен общий план и все разложено по папкам и по ящикам. В противоположность Бальзаку, который населял созданный им мир, доверяясь собственной фантазии, Золя решил, наполняя жизнью собственный мир, ничего не оставлять на волю случая. Заметил он, кроме того, что у Бальзака нет героев-рабочих, что великий писатель хотел создать историю нравов своего времени, что его творчество – зеркало общества, «которым правят религия и королевская власть». И подробно определил в заметках, названных «Различие между Бальзаком и мной»: «Мое произведение будет совершенно другим. Рамки его будут те же. Я хочу изобразить не все современное общество, а одну семью, показав, как изменяется порода в зависимости от среды... Моя главная задача – оставаться чистым натуралистом, чистым физиологом».

Для того чтобы развернуть такую широкую картину со множеством персонажей, мест действия, разнообразием занятий, требовалась направляющая мысль. За этим дело не станет – надо только исследовать модные теории. Действительно, набросившись на эти модные теории, Золя нашел в них оправдание собственному пристрастию к точным наукам. «Точные науки так

стремительно продвигаются в покорении мира, что в один прекрасный день смогут объяснить все», – сказал он себе. По его мнению, у романиста, склонившегося над листом бумаги, и ученого, затворившегося в своей лаборатории, одна и та же миссия: углубить познание реальности. Один исследует души, другой – тела, но ход их рассуждений одинаков. Толпа, замороженная достижениями искусников скальпеля, реторты или микроскопа, не может не довериться целиком и полностью писателям, повинующимся той же умственной дисциплине. Век выдался научный, и литература обречена стать такой же. Для того чтобы окончательно в этом увериться, Золя мысленно возвращался к разговорам со своим другом из Экса, ученым Фортюне Марионом, который рассказал ему об устойчивости кровных уз в физическом и нравственном облике человека. Прочел он также с жадностью неопита «Введение в экспериментальную медицину» Клода Бернара, «Трактат о естественной наследственности» доктора Проспера Люка, «Философию искусства» Тэна, «Физиологию страстей» доктора Шарля Летурно и труды Дарвина, незадолго перед тем переведенные на французский язык. Все эти публикации окончательно убедили Эмиля Золя в главном: для того чтобы быть созвучным своему времени, он должен отбросить идеалистические мечты и вплотную приблизиться к осязаемой реальности. Очень скоро писатель решил, что его творчество должно сделаться иллюстрацией теории наследственности. Все объясняется прежней жизнью, предшествующими событиями, «анамнезом» человека. Порывшись в его генетическом прошлом, можно заранее определить его будущее в обществе. Вооружившись этой уверенностью, нисколько не смущаясь, а, напротив, радуясь тому, как хорошо все раскладывается по полочкам, Золя вообразил, будто призван стать основателем нового искусства. Он уже это предчувствовал, когда писал «Терезу Ракен». Теперь, когда ему под тридцать и в голове у него столько ученейших сочинений, он в этом нисколько не сомневается. Ошеломленный своим открытием, он решил, что им найден лучший способ показать, какую огромную роль играет наследственность в жизни людей: надо, чтобы все персонажи его цикла романов принадлежали к

одной и той же семье. Таким образом, пороки каждого из них будут объяснены и словно бы оправданы почти автоматическим атавизмом. Эта пирамида будет называться «Естественная и социальная история одной семьи во времена Второй империи». Если Бальзак был демиургом, то он, Золя, будет экспериментатором.

«Я хочу показать семью, небольшую группу людей и ее поведение в обществе, показать, как, разрастаясь, она дает жизнь десяти, двадцати личностям, на первый взгляд глубоко различным, но, как обнаруживает анализ, близко связанным между собой, – напишет он позже в предисловии к „Карьере Ругонов“. – Наследственность, подобно силе тяготения, имеет свои законы.

Для разрешения двойного вопроса о темпераментах и среде я попытаюсь отыскать и проследить нить, математически ведущую от человека к человеку. И когда я соберу все нити, когда в моих руках окажется целая общественная группа, я покажу ее в действии, как участника исторической эпохи, я создам ту обстановку, в которой выявится сложность взаимоотношений, я проанализирую одновременно и волю каждого из ее членов, и общий напор целого.

Ругон-Маккары, та группа, та семья, которую я собираюсь изучать, характеризуется безудержностью вожделий, мощным стремлением нашего века, рвущегося к наслаждениям. В физиологическом отношении они представляют собой медленное чередование нервного расстройства и болезней крови, проявляющихся из рода в род, как следствие первичного органического повреждения; они определяют, в зависимости от окружающей среды, чувства, желания и страсти каждой отдельной личности – все естественные и инстинктивные проявления человеческой природы, следствия которых носят условные названия добродетелей и пороков. Исторически эти лица выходят из народа, они рассеиваются по всему современному обществу, добиваются любых должностей в силу того глубоко современного импульса, какой получают низшие классы, пробивающиеся сквозь социальную толщу. Своими личными драмами они повествуют о Второй империи, начиная от западни государственного переворота и кончая седанским предательством. <<...>>

Этот труд, включающий много эпизодов, является в моем представлении биологической и социальной историей одной семьи в эпоху Второй империи». [55]

Теперь он окинул орлиным взором уголья, в которых ему предстояло охотиться. Набросал первоначальный план десяти романов, которые должны были вытекать один из другого, носить на себе отпечаток материализма, физиологии, наследственности, а все описываемые события происходили бы в царствование Наполеона III. Золя ненавидел это время за его униженное преклонение перед деньгами, его напыщенность, мишуру, дешевый блеск, буржуазные предрассудки, лицемерие, ханжество и нетерпимость. Выбрав ненавистную ему эпоху, он сможет обличить ее пороки и ее тупость. Но, забираясь в это болото, он хотел передвигаться по нему с уверенностью. В течение года усердно работал в Императорской библиотеке, с головой погружаясь в научные сочинения, делая выписки, тщательно составляя генеалогическое древо своих персонажей Ругон-Маккаров. Эту родословную он потом предъявит Лакруа вместе с планом цикла романов, и издатель, на которого размах и серьезность замысла произведут сильное впечатление, тут же подпишет договор на первые четыре тома. Автору определены гарантированные выплаты – по пятьсот франков в месяц.

Перед тем как приступить к работе над первым томом – «Карьера Ругонов», Золя раз и навсегда установил для себя распорядок дня. Подъем в восемь утра, затем прогулка в течение часа – это позволит одновременно размять ноги и проветрить мозги, после чего можно сесть за работу. Потом обед. Во второй половине дня – встречи с нужными людьми, переписка, сбор дополнительных материалов в Императорской библиотеке. С неизменной своей точностью Эмиль высчитывает, сколько страниц сможет писать в день, и выводит из этого дату окончания всего цикла: великое событие должно иметь место через десять лет. Только бы никакие внешние события не помешали творцу заниматься той огромной работой, которую он на себя взвалил!

Для того чтобы обеспечить себе столь необходимое при такой напряженной работе мирное течение жизни, Золя решил узаконить свои отношения с Александриной. Прожив с ней около пяти лет, он научился ценить немалые достоинства подруги. Она, конечно, не была красавицей из тех, которым оборачиваются вслед на улицах, – просто крепкая, плотного сложения женщина с темными шелковистыми волосами, живыми черными глазами и легким пушком над верхней губой. Преданная, деятельная, практичная, честолюбивая. Одержимая навязчивой мыслью о том, как бы забраться на более высокую ступеньку социальной лестницы, Александрина хотела, чтобы ее признавали добропорядочной супругой, делящей жизнь с прославленным романистом. Предложив ей руку и сердце, Золя исполнил ее заветное желание. Мало того, она потребовала, чтобы он обвенчался с ней в церкви, и он, позитивист и агностик, не смог ей в этом отказать. Свидетелями на свадьбе стали Поль Сезанн, Мариус Ру, Филипп Солари и недавно перебравшийся в Париж из Экса молодой поэт, большой почитатель таланта автора «Терезы Ракен» – Поль Алексис. Госпожа Золя-мать смирилась с тем, что ее невесткой стала девушка «из простых». Отношения между женщинами на первый взгляд могли показаться сердечными: с обоюдного согласия они, чтобы не нарушать покой хозяина дома, постарались заглушить взаимное недовольство друг другом.

После свадьбы Золя наконец почувствовал себя уверенно. Его сексуальный аппетит никогда не был чрезмерным. Или, вернее, этот аппетит пробуждался в нем лишь тогда, когда он брался за перо. Если живая, настоящая женщина из плоти и крови оставляла его более или менее равнодушным, то стоило ему начать описывать выдуманные им создания, как он тут же воспламенялся, в нем просыпался неукротимый темперамент. Рядом с этими сочиненными им женщинами он уже не чувствовал себя скованным детской робостью. Он дерзал проживать и описывать самые откровенные любовные сцены, никакие объятия не казались ему слишком смелыми. Избавившись от всякого страха перед плотской неудачей, он втайне предавался наслаждению и

хмелел от этого. А когда после всего этого возвращался к Александрине, ему казалось, будто он только что ей изменил, хотя на самом деле хранил верность. Скромный и целомудренный в спальне, Эмиль брал свое в рабочем кабинете. Никто и заподозрить не мог, какие радости ждут его в уединении за письменным столом. Нет, ничто не могло сравниться для писателя с пьянящим удовольствием, которое он испытывал, водя пером по бумаге и зная, что он – единственный и полновластный хозяин мира, существующего лишь у него в голове. Он был чудовищно трудолюбив, он жил грезами и только что не питался чернилами.

Узнав в июне 1870 года о смерти Жюль де Гонкура, Золя написал его брату Эдмону патетическое письмо, которое заканчивалось словами: «Искусство убило его».[56] Несколько недель спустя он обедал в Отейле и долго рассказывал хозяину дома о своей работе. Гонкур записал потом в своем «Дневнике»:[57]«Он говорил мне о десятитомной эпопее, „Естественной и социальной истории одной семьи“, которую он намерен писать, показав в ней темпераменты, характеры, пороки и добродетели, развивающиеся в той или иной среде и различающиеся между собой так же, как та часть сада, что находится в тени, отличается от той, которая освещена солнцем». В конце обеда Эмиль, обращаясь к человеку, глубоко опечаленному кончиной брата, воскликнул: «После анализа бесконечно малых величин чувства, какой был проделан Флобером в „Мадам Бовари“, после произведенного вами анализа всего, что имеет отношение к искусству, формам, нервам, после этих произведений-драгоценностей, этих шедевров, этих филигранно проработанных томов, для молодых не осталось места, им больше нечего делать, нечего строить, они больше не смогут создавать персонажи. И только количество томов, мощь творения могут дать возможность обратиться к читателю».

Произнося эти слова, Золя оставался искренним. Он бесконечно восхищался Флобером (о чем и написал ему, посылая собрату по перу свою книгу «Мадлен Фера»), он признавал его своим наставником в искусстве



наблюдения реальной жизни и в каком-то смысле своим предшественником, но не разделял пристрастия Флобера к безупречно отделанной фразе. Восторгаясь совершенством его стиля, над которым тот работал с ювелирной точностью, Золя отказывался ему подражать. Произведение-драгоценность – не то, что ему хотелось бы создать. Он пишет яростно, неудержимо, наспех, с избытком прилагательных, не заботясь о благозвучии, а порой и допуская неправильные обороты речи. Давая волю этому словесному потоку, он не стремится услаждать читательский слух, нет, он жаждет втолкнуть читателя, не позволяя опомниться и отдышаться, в чуждый тому мир. Краски, звуки, запахи этого мира должны были обрушиться на читателя, как обрушивались они на него самого в тиши кабинета, пока мать и жена пробирались мимо его двери на цыпочках, бесшумно хлопоча по хозяйству. Если описания свои он набрасывал только грубыми и крупными штрихами, то делал это для того, чтобы еще сильнее поразить ленивые умы.

Истина Флобера – тщательная копия, его же истина – трагическая карикатура. Но самой своей чрезмерностью эта трагическая карикатура подстегивает воображение, обостряет восприимчивость, помогает обнажать души и проникать в суть вещей. Искусство, в понимании Золя, было способом увеличения действительности, как в лупе, увеличения на грани или за гранью преувеличения, которое восстанавливает, усиливая и подчеркивая ее, сущность этой действительности. Тонкость он заменял силой, подробное наблюдение – страстным искажением.

В «Карьере Ругонов» Золя живо и насмешливо рассказывает о том, как отозвались последствия государственного переворота, совершенного принцем Луи-Наполеоном Бонапартом 2 декабря 1851 года, на жизни провансальского города, который он придумал, опираясь на свои воспоминания об Эксе, и назвал Плассаном. Под прикрытием этого потрясения разгораются страсти. Две соперничающие ветви одного рода, Ругоны и Маккары, открыто выступают друг против друга: первые – бонапартисты по расчету, вторые – либералы по бедности и из зависти. Оказавшийся между двумя вражескими лагерями,

молодой родственник тех и других, идеалист Сильвер Муре, гибнет, защищая республику. По этой политической канве Золя вышивал полный веселой ярости психологический роман, в котором описывал медленное разложение душ, попавшихся на приманку денег и почестей.

Автор надеялся, что появление его книги, столь сурово обличавшей имперский режим, наделает много шума. Но он знал, что на этот раз за ним будет стоять огромная партия сторонников. Вознеся поначалу Наполеона III до небес, многие люди отвернулись затем от своего идола, ставя ему в вину злоупотребления властью, которые позволяло себе правительство, скандалы, неудачную мексиканскую экспедицию, нелепые работы, предпринятые Османом, наглую роскошь, выставленную напоказ рядом с нищетой, в какой жили рабочие. Республиканцы, ободренные результатами выборов 1869 года, подняли голову. Сотрудничество Золя с такими газетами, как «Трибуна», «Призыв» и в особенности «Колокол» («La Cloche»), превратило его в человека левых взглядов, явного оппозиционера. Тем не менее на самом деле ни к одной воинствующей группировке он не принадлежал. Эмиль просто хотел, чтобы во Франции было больше справедливости, больше свободы, больше равноправия в распределении богатства – словом, чтобы там установился парламентский режим, достойный такого определения. И он говорил и писал об этом с тем большей страстью, что чувствовал приближение грозы.

После того как 10 января 1870 года французский журналист Виктор Нуар был убит, застрелен из револьвера принцем Пьером Бонапартом, в стране стало беспокойно. Казалось, будто даже и самые незыблемые учреждения чем-то подточены изнутри и готовы рухнуть. Едва прикрытая тщеславием немощность Империи пробудила алчность германского соседа. Бисмарк стремился к войне. И если Наполеон III войны боялся, то императрица Евгения заставляла его проявить непримиримость. Именно в этой атмосфере правительственной нерешительности и народного недовольства началась публикация «Карьеры Ругонов» в газете «Век». Будет ли роман с продолжением напечатан до конца? Золя в этом сомневался, и, как оказалось, не напрасно. 13 июля 1870 года

Бисмарк, который искусно вел свою игру, передал в газеты сокращенный вариант депеши, посланной ему из Эмса императором Вильгельмом I. Этот урезанный текст во Франции сочли оскорбительным для национальной гордости. Нанесенное оскорбление пробудило уличный патриотизм. Правые газеты утверждали, что французская армия непобедима. Все военные эксперты в один голос предсказывали быструю победу. Народ, слившись в едином порыве, кричал: «На Берлин!» Золя был ошеломлен тупым непониманием, ослеплением правительства и толпы. Война казалась ему неизбежной. «Карьера Ругонов» больше никого не интересовала. Читатели «Века», разворачивая свою газету, выискивали в ней теперь лишь политические новости. Уже начиналась мобилизация. И в этот момент, когда страна была охвачена лихорадочным воинственным пылом, Золя осмелился написать в «Колоколе», [58] что тысячи французских солдат бессмысленно позволяют себя убить во имя Империи, которую ненавидят. Мало того, он призывал к восстановлению республики. Статья навлекла на автора обвинение в том, что он «разжигает презрение и ненависть к правительству и подстрекает к неповиновению законам». Однако, на его счастье, суды были перегружены делами, и эта история заглохла сама собой. Желая доказать, что, несмотря на свои пацифистские настроения, он все же хороший француз, Золя решил записаться в национальную гвардию, но его забраковали из-за усилившейся с годами близорукости.

Между тем напряженность событий нарастала. 19 июля 1870 года, несмотря на все старания Тьера, война была объявлена. 11 августа «Век», ссылаясь на «тяжелые обстоятельства», приостановил публикацию «Карьеры Ругонов». Золя от всего этого вместе взятого приходит в отчаяние: из-за войны, из-за неудачи его романа, из-за своей писательской бесполезности в обезумевшем мире. «Эта ужасная война выбила у меня из рук перо, – пишет он 22 августа 1870 года Эдмону де Гонкуру. – Я чувствую себя неприкаянным. Слоняюсь по улицам. Поездка в Отейль дала бы возможность развеяться несчастному романисту, оказавшемуся не у дел».

Седанский разгром, пленение императора, беспорядочное отступление армии помешали Золя по-настоящему обрадоваться установлению республики. Наступление прусской армии пугало его мать и Александрину. Оставаться в Париже становилось опасно. Надо было уезжать. Но куда? В Эксе победила революция. Байль и отец Поля Сезанна вошли в состав нового муниципалитета. Однако перебираться туда тоже страшно: семья опасалась беспорядков. Лучше всего было бы укрыться в каком-нибудь мирном уголке, подальше от охватившего многие города безумия.

Они продолжали обсуждать разные возможности, а тем временем на востоке гремели бои. Седьмого сентября семейство Золя наконец-то покинуло Париж и поселилось в предместье Марселя, Эстаке. Поль Сезанн уже обосновался там со своим мольбертом. Его суровая и давняя дружба послужит утешением и ободрением для «несчастливого Эмиля». Золя одновременно испытывает и стыд из-за своего бегства, и облегчение оттого, что захватчик теперь от него достаточно далек; наконец, он чувствует себя несчастным, сознавая, что никто не расслышал его голос в защиту республики среди грохота, с которым рухнула Империя.

(цитируется за интернет-джерелом: [http://bookz.ru/authors/anri-truaia/emil\\_zo\\_064/page-27-emil\\_zo\\_064.html](http://bookz.ru/authors/anri-truaia/emil_zo_064/page-27-emil_zo_064.html))

## **СЕМІНАРСЬКІ ЗАНЯТТЯ № 2-3 (4 год.)**

### **Тема: ПОЕЗІЯ ФРАНЦУЗЬКОГО СИМВОЛІЗМУ**

#### **План**

1. Ш.Бодлер як предтеча французьких символістів: загальна характеристика творчого шляху, наскрізні мотиви поетичної збірки «Квіти зла», особливості «бодлерівського символізму».
2. Символізм як напрям у французькій літературі. Філософські засади та естетичні принципи. Загальні ознаки символізму.
3. Творчий шлях П. Верлена. Характерні особливості лірики поета: мотивний

аналіз збірок «Сатурнічні поезії», «Романси без слів», «Мудрість», «Колишнє і недавнє». Ритмомелодика вірша і «пейзажі душі». Проблема художнього методу Верлена.

4. Життя та творчість А.Рембо. Провідні мотиви ранньої творчості («Мої мандри», «Вечірня молитва», «Коваль» та ін.). Символістська поетика вірша «П'яний корабель», образ ліричного героя. Новаційні художні принципи в сонеті «Голосівки» та збірці «Осяяння». Теорія ясно бачення А. Рембо і модель розвитку європейського символізму.
5. Естетичні пошуки та етапи творчості С. Малларме.
6. Українські переклади віршів французьких символістів.

### **Завдання:**

1. Виписати з «Літературного енциклопедичного словника» визначення символізму та його характерних особливостей.
2. Зробити текстуальний аналіз віршів та аналіз методом тематичної сітки: «Осіньна пісня» П. Верлена, «П'яний корабель» А. Рембо, «Лебідь» С. Малларме (письмово).
3. Вивчити напам'ять «Альбатрос» Ш. Бодлера, 2-3 вірша П. Верлена (за вибором).
4. Підготувати повідомлення «Ш. Бодлер як предтеча французьких символістів» (індивідуальне завдання).
5. Підготувати повідомлення «Французькі символісти в українських перекладах» (індивідуальне повідомлення).

### **I. Тексти для читання:**

Бодлер Ш. Альбатрос. Відповідності. Гімн красі. Людина і море. *Moesta et errabunda. Confiteor.* Подорож.

Верлен П. Сентиментальна прогулянка. Півголосом. Осіньна пісня. Так тихо серце плаче. Поетичне мистецтво. Томління. Шарлеруа. Тихе небо понад дахом.

Малларме С. Дар поезії. Блакить. Надгробок. Едгару По. Лебідь. На йменні Пафос я заклав свої книжки...Рембо А. Відчуття. Моя циганерія. П'яний

корабель. Голосівки. Що поетові кажуть про квіти... Вічність.

## **II. Обов'язкова література:**

1. Великовский С.И. Верлен. «Проклятые поэты». Рембо. Малларме и символизм // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.315-324.
2. Верлен. А.Рембо. С.Малларме. Матеріали до вивчення творчості // Тема. – 2001.- №2.
3. Кеба, Александр Володимирович. Модернізм у зарубіжній поезії другої половини XIX-XX ст. : навч. посіб. / О. В. Кеба, П. Л. Шулик. — Кам'янець-Поділ. : Аксіома, 2011. — 207 с. : іл. — Бібліогр. наприкінці тем.
4. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 144с. – (Скарбниця словесника).
5. Обломиевский Д. Французский символизм. – М., 1973.

## **III. Додаткова література:**

1. Горький М. Поль Верлен и декаденты // Горький М. Собр. соч. в 30-ти т.: Т. 23. – М., 1953.
2. Дорофеев О. Созвездие в зеркальной перспективе // Верлен П., Рембо А., Малларме С. Стихотворения. Проза. – М., 1998.
3. Кисельова Т. Розум + праця = успіх: Верлен і «верлібри» Верлена // Зарубіжна література, 2001. - № 4. – С.8-11.
4. Миллер Г. Время убийц. Этюд о Рембо // Иностранная литература. – 1992. – № 10.
5. Наливайко Д.С. Французский символизм як зміна метамови європейської поезії // Слово і час. – 1998. - № 7.
6. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини XIX-поч. XX ст. // Тема. – 2005. - № 3-4.

### **Методичні рекомендації**

На початку семінарського заняття, враховуючи постать Ш. Бодлера як передтечу французьких символістів, слід познайомитися з загальною

характеристикою його творчого шляху, наскрізними мотивами поетичної збірки «Квіти зла», особливостями «бодлерівського символізму» (індивідуальне повідомлення).

Необхідно детально зупинитися на понятті «символ» та загальних ознаках символізму (генетичний зв'язок із романтизмом, філософією Шопенгауера, інтуїтизмом; прагнення вийти за межі чуттєвого сприйняття, розуміння мистецтва як інтуїтивного охоплення космічної єдності, орієнтація на музичну стихію як першооснову життя і творчості) (див. завдання № 1).

У творчості П. Верлена можна виокремити коло улюблених символів поета (осінь, вітер, ліс, сутінки). При цьому явища зовнішнього світу набувають цінності як еквіваленти душевного стану, оскільки душа є справжнім континуумом верленівської поезії. Слушно зупинитися на текстуальному аналізі віршів «Осінь пісня», «Сентиментальна прогулянка» з урахуванням символіки образів-звукокологоративів (див. завдання № 2).

Знайомлячись із періодизацією творчості А. Рембо (сатиричний, власне символістський і декадентський), необхідно зупинитися на філологічному аналізі вірша «П'яний корабель» (див. завдання №2), виділивши наповненість символічних видінь твору як реалізацію його концепції «поета-ясновидця». Характеризуючи його вершинні досягнення («Голосні», «Останні вірші»), слід звернути увагу на звуко-символізм як наслідок пошуків універсальної мови.

Найпослідовнішим символістом серед цих поетів був С. Малларме. Готуючи повідомлення про його творчість, слід звернути увагу на формування символістської поетики у віршах «парнаського періоду», роль Малларме у становленні символізму, розуміння Краси як єдиного предмету поезії і вираження трагічної неспроможності поета виконати своє покликання (див. завдання № 2).

Протягом усього семінарського заняття доцільне читання напам'ять віршів поетів-символістів (див. завдання №3). Закінчити заняття можна прослуховуванням повідомлення «Французькі символісти в українських

перекладах» (індивідуальне повідомлення) (див. завдання №5).

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

### Хрестоматійні матеріали

#### ПОЛЬ ВЕРЛЕН

#### CHANSONS D 'AUTOMNE    ОСЕННЯЯ ПЕСНЯ

Les sanglots longs	Издадека
Des violins	Льетса тоска
De l'automne	Скрипки осенней -
Blessent mon coer	И, не дыша,
D'une langueur	Стынет душа
Monotone.	В оцепененье.
Tout suffocant	Час прозвенит -
Et bleme, quand	И леденит
Sonne l'heure,	Отзвук угрозы,
Je me souviens	А помяну
Des jours anciens	В сердце весну
Et je pleure.	Катятся слезы.
Et je m'en vais	И до утра
Au vent mauvais	Злые ветра
Qui m'emporte	В жалобном вое



Desa, dela,  
Pareil a la  
Feuille morte.

Кружат мене,  
Словно гоня  
С палой листвою.

(Пер. А.Гелескула)

### ОСІННЯ ПІСНЯ

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

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

Блідну, коли  
Чую з імлі –  
Б'є годинник:  
Линуть думки  
В давні роки  
Мрій дитинних.

Від їх плачу  
Я весь тремчу  
І ридаю,  
Як дні ясні,  
Немов у сні,  
Пригадаю.

Вийду я в двір –  
Вихровий вир  
В полі млистім  
Крутить, жене,  
Носить мене  
З жовклим листям.  
(Пер. Г.Кочура)

Кудись іду  
У даль бліду,  
З гір в долину,  
Мов жовклий лист  
Під вітру свист -  
В безвість лину.  
(Пер. М.Лукаша)

### NEVERMORE

О спогади, мовчіть!.. У млявому осонні

До вирію дрозди летіли напівсонні,  
А з лісу, що жарів в осінньому вісоні,  
Журилися вітрів фаготи унісонні.

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

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

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

(Пер. Г.Кочура)

#### СЕНТИМЕНТАЛЬНА ПРОГУЛЯНКА

Захід дотлівав, багряніли хмари,  
Вітер колихав білі ненюфари,  
Квіти колихав між очеретів,  
Над сумним ставком стиха шарудів.  
Я бродив один із жалем кривавим  
Між похилих верб понад сонним ставом,  
Де густий туман уставав з низів,  
Де, мов великан, привид чийсь сизів,  
Де ридав відчай в тужних криках сойки,  
Де плили сичів жалісливі зойки  
Між похилих верб, де бродив один

Я з своїм жалем, не лічив годин...

І упала ніч, і погасли хмари,  
Мла оповила сонні неньюфари,  
Тільки над ставком, між очеретів,  
Вітерець сумний стиха шарудів.

(Пер. Г.Кочура)

## АРТЮР РЕМБО

### ВІДЧУТТЯ

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

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

(Пер. В.Ткаченка)

### ВІДЧУТТЯ

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

Отож мовчу собі, сповільнюю ходу.  
В душі безмежної любові лиш припливи;  
Все далі й далі, мов бродяга той, піду,

З Природою, немов із жінкою, щасливий.

(Пер. Г.Кочура)

### П'ЯНИЙ КОРАБЕЛЬ

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

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

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

Моє пробудження благословили шквали.  
Мов корок, танцював я на морських валах,  
Що їх візничими утоплених прозвали,  
І десять діб вогнів не бачив по ночах.  
В сосновий корпус мій текла вода зелена,—  
Солодка, як малим кисличний сік, вона,  
Відкинувши убік і якір, і демено,  
Блювоту вимила та плями від вина.

В настої зорянім, в Морській Поемі милій  
Я плавав і ковтав зелену синь тоді,

Як мрець замислений вигулькує з-під хвилі,  
Неначе тьмяний знак занурення в воді;

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

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

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

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

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

На берегах Флорид мені траплялось зріти  
Квітки, подібні до пантерячих зіниць!

Мов сяїні віжки, сніп веселок розмаїтий  
До лазурових стад стремів на повну міць!

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

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

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

А море — мученик у безбережнім світі —  
Мене підносило на схлипах злих своїх,  
Воно несло мені свої тинисті квіти,  
А я, мов дівчина навколішках, затих...

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

Під гривою заток я — корабель пропавший,—  
Закинутий у вись етерну без птахів,

Звідкіль ні монітор, ні парусник найкращий  
Не вирвуть остова, що від води сп'янів;

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

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

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

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

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

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

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

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

(Пер. В.Ткаченка)

### ГОЛОСІВКИ

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

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

У — жмури на морях божественно-глибокі,  
І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій —  
Печать присвячених алхімії ночей;  
О — неземна Сурма, де скрито скрегіт гострий,  
Мовчання Янголів, Світів безмовний простір,  
Омега, блиск його фіалкових Очей.

(Пер. Г.Кочура)

**ШАРЛЬ БОДЛЕР**

L'ALBATROS



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

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

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

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

### АЛЬБАТРОС

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

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

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

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

(Пер. М. Терещенка)

### АЛЬБАТРОС

Временами хандра заедает матросов,  
И они ради праздной забавы тогда  
Ловят птиц Океана, больших альбатросов,  
Провожающих в бурной дороге суда.

Грубо кинут на палубу, жертва насилья,  
Опозоренный царь высоты голубой,  
Опустив исполинские белые крылья,  
Он, как весла, их тяжело влачит за собой.

Лишь недавно прекрасный, взвивавшийся к тучам,  
Стал таким он бессильным, нелепым, смешным!  
Тот дымит ему в клюв табачищем вонючим,  
Тот, глумясь, ковыляет вприпрыжку за ним.

Так, поэт, ты паришь под грозой, в урагане,  
Недоступный для стрел, непокорный судьбе,

Но ходить по земле среди свиста и брани  
Исполинские крылья мешают тебе.

(Пер. В. Левика)

### АЛЬБАТРОС

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

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

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

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

(Пер. І. Драча)

### MOESTA ET ERRABUNDA

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

Туди твоє серце не лине, Агато?

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

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

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

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

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

Мій раю невинний, несміливі втіхи.

(Пер. Миколи Зерова)

## ВІДПОВІДНОСТІ

Природа — храм живий, де зронюють колони

Бентежні стогони і неясні слова.

Там символів ліси густі, немов трава,

Крізь них людина йде і в них людина тоне.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони

Зливаються в можуть єдиного єства.

Їх зрівноважують співмірність і права,

Взаємного зв'язку невидимі закони.

Є свіжі запахи, немов дітей тіла,

Є ніжні, як гобой, звитяжні, молодечі,

Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола,

Як ладан і бензой, як амбра й мушмула,

Що опановують усі безмежні речі;

В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала.

(Пер. Д. Павличка)

## АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

### Семантическое декодирование французской поэзии

### рубежа 19-20 веков.

**(Надруковано:**

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

## Анализ стихотворения Шарля Бодлера «Предрассветные сумерки»

методом тематической сетки

### СХII. ПРЕДРАССВЕТНЫЕ СУМЕРКИ

(из сборника «Цветы зла»)

Перевод Эллиса

Казармы сонные разбужены горнистом.

Под ветром фонари дрожат в рассвете мгlistом.

Вот беспокойный час, когда подростки спят,

И сон струит в их кровь болезнетворный яд,

И в мутных сумерках мерцает лампа смутно,

Как воспаленный глаз, мигая поминутно,

И телом скованный, придавленный к земле,

Изнемогает дух, как этот свет во мгле.

Мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний,

Овеян трепетом бегущих в ночь видений.

Поэт устал писать, и женщина - любить.

Вон поднялся дымок и вытянулся в нить.

Бледны, как труп, храпят продажной страсти жрицы -

Тяжелый сон налег на синие ресницы.

А нищета, дрожа, прикрыв нагую грудь,

Встает и силится скупой очаг раздуть,

И, черных дней страшась, почуяв холод в теле,

Родильница кричит и корчится в постели.

Вдруг зарыдал петух и смолкнул в тот же миг,

В сырой, белесой мгле дома, сливаясь, тонут,

В больницах сумрачных больные тихо стонут,

И вот предсмертный бред их муку захлестнул.

Разбит бессонницей, уходит спать разгул.

Дрожа от холода, заря влачит свой длинный  
 Зелено-красный плащ над Сеною пустынной,  
 И труженик Париж, подняв рабочий люд,  
 Зевнул, протер глаза и принялся за труд.

В стихотворении выделяются **ключевые темы-образы**:

свет	сон	видения	жители	Париж
- под ветром фонари дрожат в рассвете мглистом - в мутных сумерках мерцает лампа смутно - как воспаленный глаз, мигая поминутно - телом скованный, как этот свет во мгле - изнемогает дух, придавленный к земле - дрожа от холода, заря влачит свой длинный зелено-	- казармы сонные разбужены горнистом - беспокойный час, когда подростки спят, и сон струит в их кровь болезнетворный яд - бледны, как труп, храпят продажной страсти жрицы – тяжелый сон налег на синие ресницы - разбит бессонницей, уходит спать разгул	- мир, как лицо в слезах, что сушит ветр весенний, овеян трепетом бегущих в ночь видений - вон поднялся дымок и вытянул- ся в нить	- нищета, дрожа, прикрыв нагую грудь, встает и силится скупой очаг раздуть - и, черных дней страшась, почуяв холод в теле, родильница кричит и корчится в постели - в больницах сумрачных больные тихо стонут, предсмертный	- Сена пустынная - труженик Париж, подняв рабочий люд, зевнул, протер глаза и принялся за труд

красный плащ			бред их муку захлестнул - рабочий люд	
Свет еще хранит в себе ночь: мглистый, мутный, сырой, белесый. Он – уже неопределенный: «дрожит», «мерцает», «сливаясь», тонет». Он – как будто только рождающийся, потому как таит в себе утро. Этот свет – больной: как «изнемогающий дух», как «воспаленный глаз», близкий смерти и жизни одновременно.	Сон тяжелый, беспокойный. Спят казармы, подростки, блудницы – спит «разгул». Сон равносилен смерти: спящие бледны, «как труп»: он несет «болезнетворный яд», душит («налег»). Сон – больной, смертоносный.	Жители города - это нищие, больные, рабочие. Их жизнь – страшная, нищая, черная, сумрачная, предсмертная. Они – больные («дрожат, кричат, корчась в постели, тихо стонут, силятся»). Их состояние – в муках рождающее остаток света («скупой очаг»).	Париж – болен (дрожит от холода, влачит, похож на лицо в слезах). Он болен, но он живет, и каждое утро просыпа- ется будить свой больной «рабочий люд» и принимается за работу. Он – труженик.	

Все ключевые образы: «свет», «сон», «жители», «Париж» - переплетаются состоянием предрассветных сумерек: они – соединяют жизнь и смерть: болезни, умирания, угасания (дрожь, беспокойство, тяжесть, бледность,



болезненность, предсмертные корчи, крики, возбужденность) – с одной стороны, и с другой – рождение света (новой жизни - образ рожениц) и труда (образ рабочих). Париж – символ амбивалентного существования: жизни и смерти в одном.

Анализ стихотворения методом тематической сетки подтверждается исследованием **тропеичных формализаторов** в тексте:

Эпитеты: «свет»: мгlistый рассвет, мутные сумерки, скованный, придавленный к земле, сырая, белесая мгла;

Олицетворения: «свет»: фонари дрожат, дома тонут, заря, дрожь от холода, влачит плащ; «сон»: налег, струит яд;

«жители»: бред захлестнул муку;

«Париж»: зевнул, протер глаза и принялся за труд;

Сравнения: «свет»: как воспаленный глаз, изнемогает дух, как этот свет во мгле; «жители»: бледны, как труп

«Париж»: как лицо в слезах.

### **Анализ стихотворения Поля Верлена «Ночное зрелище»**

**методом тематической сетки**

#### **НОЧНОЕ ЗРЕЛИЩЕ**

Ночь. Ливень. Небосвод как будто наземь лег.

В него готический вонзает городок,

Размытый серой мглой, зубцы и шпиль старинный.

На виселице, ввысь торчащей над равниной,

Застыв и скорчившись, повисли трупы в ряд.

Вороны клювами их, дергая, долбят,

И страшен мертвых пляс на фоне черной дали.

А волки до костей их ноги обглодали.

В лохматый, сажею наляпанный простор

Колочий остролист крюки ветвей простер.

А там три смертника, расхристаны и дики,

Шагают босиком. И конвоиров пики  
 Под пиками дождя в гудящий мрак небес,  
 Сверкая, щерятся струям наперерез.

(Перевод В. Левика)

Городок	Небосвод	Населяющие городок
- ночь, ливень - в небосвод готический вонзает городок, размытый серой мглой, зубцы и шпиль старинный - черная даль - на виселице, ввысь торчащей над равниной, повисли трупы в лад - вороны клювами их, дергая, долбят - волки до костей их ноги обглодали - пики дождя	- как будто наземь лег - в лохматый, сажаю наляпанный простор колючий остролист крюки ветвей простер - гудящий храм небес - размытый серой мглой	- на виселице ввысь торчащей над равниной, застыв и скорчившись, повисли трупы в ряд - страшен мертвый пляс на фоне черной дали - там три смертника, расхристаны и дики, шагают босиком - конвоиров пики..., сверкая, щерятся струям наперерез
Городок – старинный, готический. Готика – не только в архитектуре (зубцы, шпили), но и в «состоянии» этого города: дождь, ливень своими «пиками» похожи на шпили домов. Вонзенность,	Небосвод – с одной стороны, жертва страшных событий, творящихся в городке. Он унижен, сражен этим «ночным зрелищем» («наземь лег»), он – «гудит», готов кричать от всего	Городок населен конвоирами, трупами, призраками мертвых, смертниками. Все существа в городском пространстве – или мертвы, или приговорены к смерти, их вид – ужасающ: они

<p>острость – и в образах воронов, долбящих трупы, и в волках, гложащих до костей ноги мертвых, и в виселице, торчащей ввысь. Городок – символ тления, ужаса, страха, хищничества, убийства.</p>	<p>этого, ибо он – «храм». А с другой стороны, небосвод словно выдуман, нарисован, причем – небрежно: краски сажи «наляпань», «серая мгла» размыта. И в эту размытость, «наляпанность» «вонзается» город в образе «колючего остролиста» крюками его ветвей.</p>	<p>скорченные, застывшие в смерти, дикие, страшные. Они в положении все того же «вонзания»: трупы – торчат на фоне серой мглы, пики конвоиров, похожие на ливень, соревнуются с последним в своем сверкании: кто сильнее прожжет мглу: дождь или виселица.</p>
--	---	--

Ключевые образы стихотворения, действительно, раскрывают страшное «ночное зрелище»: городок и небосвод – соединены, не различимы, они оба – свидетели ужаса происходящего. Цвета сажи и мглы – слиты, размыты и пронизаны вонзенными в них зубцами и шпильями старинного городка, сплетенными с торчащими виселицами, пиками конвоиров, похожими на пики дождя, застилающего «черную даль». И ничего нет живого: городок населён мертвецами, призраками и стражами смерти (конвоирами), все прислуживают дикому «мёртвому плясу», от которого «гудит храм небес», но и к нему уже простирает свои «крюки» смерть. Всё – заражено смертью. Исхода нет.

Список использованной литературы:

Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: (Стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – 301 с.

**Т.И. Тверитинова**

**«ПРИГЛАШЕНИЕ К ПУТЕШЕСТВИЮ» ШАРЛЯ БОДЛЕРА**

(Надруковано: Тверитинова Т.И. «По волне моей памяти» / Т.И. Тверитинова

Дитя, сестра моя, уедем в те края,  
Где мы с тобой не разлучаться сможем,  
Где для любви века, где даже смерть легка,  
В краю желанном, на тебя похожем.

Парадоксально, но факт: французский поэт Шарль Бодлер, написавший это «Приглашение к путешествию», вообще мало куда выезжал из Парижа. Первый раз - в 1841 году, когда его, двадцатилетнего юнца, поддавшегося всем превратностям самостоятельной жизни, семья посадила на «Пакетбот южных морей» и отправила в далекое путешествие в Индию. Однако спустя пять месяцев возле острова Бурбон, так и не доехав до Калькутты, он сумел уговорить капитана отправить его обратно. Было еще одно путешествие в Бельгию, осознанное, деловое, но ничего, кроме горького разочарования, оно не принесло. И все же в своей поэзии он писал о жажде плавания у всех, в ком есть «жажда путешествовать и обогащаться», о странах-зеркала, где все самые тайные желания исполняются, о бесконечных одиссеях, жаждущих привести «в глубь неизведанного, чтобы найти новое».

Большую часть своей короткой жизни Бодлер прожил в трагической нищете. Его обвиняли в безнравственности, сборник стихов «Цветы зла» изымали из продажи, возбуждали судебный процесс, обвиняя поэта в оскорблении морали. Мало кто из современников сумел понять его стихи - эту исповедь о скитаниях души, мятущейся, страждущей посреди жизненной распутицы, где злое и больное разлито повсюду, гнездится в сердцах и умах. Он был безнадежным романтиком, остро реагирующим на жизненную пошлость и искавшим укрытия в царстве сладостных грез. Здесь и пригодились впечатления от пятимесячного плавания по южным морям: тропические пейзажи, звуки, запахи в его стихах становились неизменным фоном идеального мира, царства света, где нет ни боли, ни страданий, где он может быть совершенно счастливым вместе со своей подругой.

Биографы донесли до нас имя адресата этих удивительных строк - Мари

Добрен – и скудные сведения о ней: зеленоглазая, пышноволосяная актриса. Роман их был непродолжительным, и среди других бодлеровских женщин она занимает очень скромное место. И все таки-она жила в сердце поэта, и он посвящал ей стихи.

Но ты люби меня, как нежная сестра,  
Как мать своей душой в прощении безмерной;  
Как пышной осени закатная игра,  
Согрей дыханьем грудь и лаской эфемерной.

Бодлер, бравируя своим пренебрежительным отношением к женщинам, всю жизнь втайне мечтал об идеальной любви, о женщине-друге и матери. Ведь женщина, по его словам, - это приглашение к счастью.

### **ПОЭЗИЯ И ЖИЗНЬ ПОЛЯ ВЕРЛЕНА**

Когда в 1866 году в Париже вышел сборник стихов начинающего поэта Поля Верлена «Сатурнические поэмы», читатели едва ли обратили внимание на его лирические описания: настолько не похожи они были на сочинения современников. Тогда все зачитывались поэзией парнасцев, восхищались утонченной ясностью стихов Ш.М.Р. Леконта де Лиля, безупречностью форм и четкостью образов Ж.М. де Эредиа. А новый поэт открывал совсем незнакомый, какой-то нематериальный мир звуков, запахов и цветов, воспринимающийся на уровне ощущений, впечатлений. Это были стихи о грустных пейзажах, несказанной печали, тоске, осеннем одиночестве в сумерках души и природы, о разочаровании и неотвратимости судьбы. Он уже тогда предчувствовал роковую обреченность человека, рожденного под знаком Сатурна.

... Я знаю, кто рожден под вещью звездой  
Сатурна желтого, столь чтимого волхвами,  
Тому судьба грозит несчетными скорбями:  
Смутится дух его тревожною мечтой,  
Бессильный разум в нем замолкнет пред судьбой,  
И ядовитую горячую волну  
Польется кровь его кипящею струей;  
Тоскуя, отлетит на небо идеал,

И повелит Судьба, чтоб вечно он страдал,  
Чтоб даже умер он, страдая бесконечно  
(Ведь можно допустить, что здесь ничто не вечно),  
Тому влияньем чар от века предрекла,  
Увы, всю жизнь Судьба, безжалостна и зла.

«Посвящение».

И как будто бы сам себе напроорочил. Судьба не только грозила, но и вполне активно посылала ему «несчетные скорби» и испытания.

*«Смутится дух его тревожною мечтой, бессильный разум в нем замолкнет пред судьбой».* - Его постоянно преследовали неуверенность в себе и неудовлетворенность в жизни, и он искал забвенье в алкоголе. Надежды на счастливую семью не оправдались из-за несовпадения духовных интересов. Дружба с демоном-искусителем Рембо окончательно ускорила разрыв с семьей и добропорядочным буржуазным обществом.

*«Тоскуя, отлетит на небо идеал, и повелит Судьба, чтоб вечно он страдал...».* - В тюрьме, пережив потрясение, он обратится к религии, будет стараться задобрить «высшие силы» своей кротостью и покорностью. Но и этого хватит ненадолго. Только мать продолжала его поддерживать и любить таким, каким он был, но и она умерла. Жена не хотела его видеть, современники не признавали и насмехались, чувство дома было навсегда утрачено. Иов мог бы назвать его своим братом. А он себя, «бедного Лелиана», называл «проклятым поэтом» наряду с Корбьером, Рембо, Малларме, Марселиной Дебор-Вальмор, Вилье де Лиль-Аданом, отверженными, непризнанными собратьями по перу, которые не желали вписываться в окружающий мир буржуазного успеха и скучной добропорядочности.

*«Чтоб даже умер он, страдая бесконечно...».* - Слава, наконец, разыскала его, когда он был совершенно измученным душевными и физическими страданиями. В 1891 году его избирают «королем поэтов», называют метром символизма и импрессионизма, рисуют портреты, журналисты и молодежь ждут от него советов. Но и шушукаются: «От Верлена ничего не осталось, кроме нашего культа Верлена».

И все же он не разлюбил жизнь и не разуверился в добре. В своих поздних стихах он редко жалуется, чаще иронизирует над собой, преодолевая усталую горечь:

А мы, мечтатели, замкнув порочный круг,  
Уходим горестно в несбыточные сказки.

Нищий, злосчастный, разбитый болезнями старик, наделенный божественным даром, он умер в одиночестве. Три тысячи людей провожали его в последний путь, похороны оплатило правительство. Это были посмертные овации Франции одному из своих лучших поэтов.

#### **СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ № 4 ( 2 год.)**

**Тема:** Уолт Уїтмен – реформатор американської поезії

##### **План**

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

##### **Завдання :**

1. З «Літературознавчого словника-довідника» виписати і з'ясувати поняття про верлібр, білий вірш.
2. Зробити художній та метричний аналіз вірша «О капітане!» (письмово).
3. Підготувати повідомлення «Образ ліричного героя в програмному творі «Пісня про себе» У.Уїтмена» (індивідуальне завдання).
4. Підготувати повідомлення «Українська уїтменіана» (індивідуальне повідомлення).

##### **I.Тексти для читання:**

Уїтмен У.Я співаю про тіло електричне. Для тебе, о Демократіє... На березі морському уночі. О капітане мій, капітане! Діти Адама. Себе я оспівую.

##### **II.Обов'язкова література:**

- 1.Бенедиктова Т.Д. Поэзия У.Уитмена. – М., 1982.
- 2.Гуляєва А. Уолт Уїтмен. «Листя трави» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. № 5, 1999. – с. 59-60.
- 3.Султанов Ю.І. «О капитан! Мой капитан! Сквозь бурю мы прошли...»: Поэзия У.Уитмена // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №10. – с. 35-37.
- 4.Чуковский К.И. Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. – М., 1969.

### **III.Додаткова література:**

1. Кохан Г. «Як безсмертя зветься? Правда!»: Урок-роздум за творчістю поета Уїтмена // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. № 5, 1999. – с. 28-38.
2. Назарець В.М., Є.М. Васильєв, Ю.В.Пелех. Життєве та поетичне кредо Волта Вітмена // Зарубіжна література в школах України. – 2005. – №12. – С. 5-8.
3. Рада І.М. «Уолт Уїтмен, космос, Манхеттена син». Урок за творчістю американського поета. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №5. – с. 37-46.

### **Методичні рекомендації**

Знайомлячись із життям та творчістю В. Вітмена, необхідно звернути увагу на вплив філософії трансценденталізму на світогляд поета («природна релігія», демократична рівність, інтуїтивне розуміння істини, самозаглиблення та «довіра до себе»). Єдина збірка «Листя трави» за життя поета видавалась дев'ять разів, постійно доповнюючись новими творами (від 12 до 400). Це – біографія самого автора й універсальне сприйняття буття свого сучасника. Тому, за визначенням Л. Герасимчука, тема збірки – «це сам Волт Вітмен, сюжет — людина і всесвіт, ідея – вічне і неухильне торжество людини». Поет так пояснював свій задум: «Листя трави» — це переважно спроба виразити мою власну емоційну та особистісну природу... спроба докладно – від початку й до кінця – відтворити Особу, людське єство (мене самого в другій половині дев'ятнадцятого століття в Америці), і зробити це



вільно, вичерпно і правдиво» (стаття «Погляд на пройдене»). Назва книги сприймається й як символ вічності, постійного оновлення світу, й як «аркуші учня складальника» (натяк на тодішню працю в типографії).

Теми поет обирав із самого життя: Громадянська війна (цикл «Бий, барабане!»), вбивство президента Лінкольна («О капітане мій, капітане!», «Коли у дворі перед домом цієї весни цвів бузок»), важка доля індіанців («Донька Інки», «Ореола»), єднання всіх людей («Про тіло електричне я співаю»), праця («Пісні різних професій», «Пісня великої дороги»), індустріалізація та космічні зрушення («Пісня про себе»), кохання (цикл «Діти Адама»). Проте, як зауважував автор, він прагнув не стільки затвердити будь-яку тему, скільки залучити до співпраці читача. Обговорюючи тематику збірки, слушно перевірити завдання № 2 (художній і метричний аналіз вірша), а також завдання №3, щоб охарактеризувати образ ліричного героя «Пісні про себе».

Торкаючись питання щодо новаторства Уїтмена, необхідно звернути увагу на верлібр та його особливості (див. завдання № 1), пісенність поезії, єдність з американським фольклором, ораторські прийоми, мовленнєву манеру біблійних пророків, біблійний речитатив, збагачення лексики прозаїзмами, розмовними словами і науковими термінами, а також відомі «каталоги» предметів, речей, явищ. Творчість поета не обмежується одним напрямком, синтезуючи риси романтизму і реалізму.

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

### **Основні поняття:**

«Американська мрія», білий вірш, верлібр, «вітменівський каталог», космізм світосприйняття Уїтмена, мовний експеримент, постромантичний епос, реформа поетичної техніки, синтаксичний паралелізм, трансценденталізм.

З КНИГИ «ЛИСТЯ ТРАВИ»

ПІСНЯ ПРО СЕБЕ (УРИВКИ)

1.

1 AS I ponder'd in silence,  
Returning upon my poems, considering, lingering long,  
A Phantom arose before me, with distrustful aspect,  
Terrible in beauty, age, and power,  
The genius of poets of old lands,  
As to me directing like flame its eyes,  
With finger pointing to many immortal songs,  
And menacing voice, What singest thou? it said;  
Know'st thou not, there is but one theme for ever-enduring bards?  
And that is the theme of War, the fortune of battles,  
The making of perfect soldiers?

2

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

Себе я прославляю, себе я оспівую,  
І те, що приймаю я, приймете й ви,

Бо кожен атом, котрий належить мені,  
так само належить вам.

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

Мій язик, кожен атом моєї крові складається з  
цього ґрунту, з цього повітря;  
Народжений тут від батьків, зароджених тут  
батьками, котрі так  
само тут народилися,  
Я, тридцятисемирічний,  
без жодної хворості, розпочинаю  
І сподіваюся не урватися аж до смерті.

Вірування та вчення, всіма облишені,  
Ви відступили убік — але й ви добрі на місці  
своєму, і вас не забуто, —

Я прихищаю всі — правильні й хибні,  
я дозволяю стверджувати речі  
щонайризикованіші:

Хай промовляє природа без перешкод  
з первісною силою.

(Переклад Л. Герасимчука)

1

Слаблю себе!

І те, що приймаю я, приймаєш і ти,

Бо кожен атом, належний мені, так само тобі належить.

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

Мій язик, кожен атом моєї крові створено з цього ґрунту,  
          з цього повітря.

Народжений тут від батьків, які народилися тут від своїх батьків,  
          а їхні також від своїх,

Я, тридцятисемирічний, починаю у добрім здоров'ї  
І сподіваюся не скінчити до самої смерті.

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

(Переклад С. Хміль)

## 6.

«Що таке трава?» — дитина спитала, повні жмені її мені простягаючи; —  
Що ж міг відповісти я? — сам я знаю про це не більше, аніж дитина.  
Можливо, трава — це прапор моєї вдачі, витканий на зеленій тканині  
кольору сподівань.  
Чи може, вона — це хусточка Божа,  
Напахчений подарунок, зумисне на згадку нам зронений,  
З іменням власника десь у куточку — щоб могли ми побачити і помітити, і  
спитати — чия?  
Чи може, й сама трава — це дитина, немовля, рослинами виплекане?  
Чи може, вона — ієрогліф, завше один і той самий,

Що означає: «Пускаючи пагони скрізь, де просторо й де тісно,  
Ростучи між чорних та білих народів,  
І канука, й токахо, і конгресмена, і чорношкірого —  
всіх однаково я приймаю, всім я даю одне».

А зараз вона здається мені прекрасним, непідрізаним волоссям могил.  
Ніжний та обережний я буду з тобою, траво витка:  
Можливо, ти проростаєш з юначих грудей.  
Можливо, якби я знав тих юнаків, то їх полюбив би,  
Можливо, ти ростеш зі старих, чи з немовлят, відірваних смертю від  
материнського лона,  
І ти вже сама для них — материнське лоно.

Ця трава надто темна, не могла вона вирости з вибілених сивиною голів  
материнських,  
Вона темніша, аніж побляклі безбарвні старечі бороди,  
Надто темна, щоб вирости з вуст ніжно-рожевих.

О, нарешті я усвідомив: трава промовляє незліченними язиками,  
Я усвідомив, що ненамарно із вуст вони проросли.  
Як я хотів би переказати для всіх ці свідчення невиразні про юнаків і дівчат  
померлих,  
Ці свідчення невиразні про старих матерів і батьків, про  
немовлят, відірваних смертю від материнського лона,  
Що, по-вашому, сталося з юнаками й старими?  
А що, по вашому, сталося з жінками та дітьми?  
Вони живі, і їм добре, —  
Найменший пагінець свідчить, що насправді смерті немає,  
А якби і була вона, то життя вела б за собою — вона ж не чекає в кінці, щоб  
життя зупинити,  
Вона зникає сама при появі життя.  
Все прямує вперед, переходить будь-які межі, нічого не гине,  
І померти — то зовсім інше і краще, ніж будь-хто міг би подумати.

6.

Спитала дитина: «Що таке трава?» — і повні пригорщі мені простягла.  
Що відповісти дитині? Не більше за неї я знаю, що таке трава,  
Може, це вдачі моєї прапор, із зеленої — барви надії — тканини зітканий.  
А може, це хустинка від Бога,  
Запашна, умисно нам зронена у подарунок, на згадку,  
Десь у куточку й вензель власника, — щоб помітили ми, звернули увагу,  
запитали — чия?

А може, трава — така ж дитина, зрощене зелене немовля.

А може, це ієрогліф такий самий,  
Що означає: «Росту, де багато землі й де мало,  
Між чорними та білими людьми;  
Хай то буде канадець, вірджинець, конгресмен чи негр, —  
всім даю я одне і однаково всіх приймаю».

А тепер вона ніби схожа на гарне, непідстрижене волосся могил.

Я буду ніжний з тобою, траво вруниста,  
Може, ти ростеш із грудей юнаків,  
Може, я полюбив би їх, якби знав раніше,  
Може, ти проросла зі старих чи з немовляти, що недовго  
було біля материнського лона,  
Може, ти і є материнське лоно.

Надто темна трава ця, щоб рости з сивини старих матерів,

Вона темніша за безбарвні бороди стариків,  
Затемна, щоб рости з блідо-рожевих піднебінь.

О, я чую нарешті мову стількох язичків,  
І відчуваю, що не дарма вони проросли з піднебінь.

Шкода, що не можу я тлумачити натяки на юнаків і юнок умерлих,  
І натяки на дідусів і бабусь, і немовлят, що недовго були  
біля материнського лона.

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

Що, по-вашому, сталося з жінками й дітьми?

Вони живі й десь їм незле ведеться,  
Найменший пагінчик свідчить, що смерті нема насправді,  
Бо, якщо вона й з'являлась, то вела за собою життя, — смерть не чигає  
в кінці шляху, щоб життя зупинити,  
Смерть-бо гине при появі життя.

Усе рине вперед і вшир, ніщо не щезає,  
І смерть — це не те, що гадають, — це краще.

(Переклад Л. Герасимчука)

## 6

*Послухай-но, що це — трава?* — повні жмені простягши, дитина  
спитала.

Що відповім я дитині? Я ж бо не більше від неї знаю про це.  
Може, це прапор зелений вдачі моєї, зітканий із різнотрав'я надій.  
Може, це хусточка бога,  
Дарунок запашний, на згадку зумисне кинутий,

З іменем власника десь у куточку, щоб ми спостерігали, і міркували,  
і говорили: — *Чиє?*

Може, трава й сама — дитина, новонароджене малятко рослинне.

Може, це ієрогліф тотожності,

Що про Зростання, рівне повсюди, твердить,

Славне буяння на землях чорних народів і білих,

Канаків, тукагоїв, кафів і конгресменів, однакове їм пропоную,

однакове й у них беру.

А нині трава мені видається волоссям, нестятим з могил.

Ніжним буду до тебе, травице зелена,

Може, ти проросла із трупів юначих,

Може, я навіть знав і любив би тих юнаків,

Може, ти з трупів літніх людей і жінок, із ненароджених,

вирваних з матерніх лон,

Нині сира земля для них — матернє лоно.

Темна занадто трава для сивини старих матерів,

Темніша від безбарвних борід старих чоловіків,

Темна занадто, щоб виростати із піднебінь блідо-червоних.

О, я відчуваю нарешті, що це — язики, і вони щось нам кажуть,

І я відчуваю: вони проросли з піднебінь недаремно.

Відчуваю, що можу вам розтлумачити натяки про юнаків померлих

і юнок,

натяки про літніх мужів, і жінок, і ненароджених, вирваних

з матерніх лон.

Де вони ділися, літні і юні мужі?

Де вони ділися, жони і діти?

Вони бадьорі, повні життя де-небудь,



Найменший паросток твердить, що смерті немає,  
І якщо коли-небудь, до життя, вона й існувала, то вже не чекає  
попереду, щоб життя зупинити,  
Кожна зникла хвилинка з'являється знову.  
Все прямує тільки вперед і вгору, занепаду не існує,  
Померти — це зовсім не те, що ми уявляємо, це багато приємніше.  
(Переклад С. Хміль)

### **ДЛЯ ТЕБЕ, О ДЕМОКРАТІЄ**

Ось я зроблю континент неподільним,  
Я засную найліпшу расу, якої ще не бачило сонце,  
Я сотворю божественно привабливі краї,  
Де товариші любитимуть один одного,  
Де все життя товариші любитимуть один одного.  
  
Я рясно насаджую товариські чуття, немов дерева над річками  
Америки, і по берегах Великих Озер, і скрізь по преріях.  
Я сотворю нерозлучні міста, що покладуть свої руки одне одному  
на плечі,  
Міста, повні любов'ю товаришів,  
Повні мужньою любов'ю товаришів.  
  
Для тебе все це від мене, о Демократіє, я слугую тобі,  
дружино моя!  
Для тебе, для тебе співаю я ці пісні.  
(Переклад В. Коптілова)

### **Я СПІВАЮ ПРО ТІЛО ЕЛЕКТРИЧНЕ**

## 1

Я співаю про тіло електричне.

Безліч коханих мене обіймають, і я обіймаю їх.

Мене вони не відпустять, доки я з ними не піду, щоб їм відповісти,

Доки їх не очищу і по вінця не виповню щедротою душі.

Чи ж не ті шукають криївки, хто сквернить тіло своє?

Чим кращий той, хто ганить живого, від того, хто мертвого ганить?

Чи ж тіло менше значить, аніж душа?

І коли тіло — це не душа, що ж тоді душа?

## 2

Любов до тіла чоловіка чи жіночого тіла не потребує виправдань —  
адже тіло саме не потребує виправдань.

Досконале тіло чоловіка, і тіло жіноче також досконале.

Вираз обличчя не потребує виправдань.

Та добре збудований чоловік виражає себе не лише в обличчі,  
а в цілій постаті також, в окремих частинах тіла, в суглобах,  
плавній грації стегон, вигині рук;

У ході, постаті, гнучкості стану, колін, в статурі усій, що її  
не сховає одежа;

Сила і спритність пробиваються через тканину.

Людина іде — і в захваті ви, немов од поеми, і навіть більше.

Мить зачекавши, ви звернете погляд на спину, потилицю  
і на лопатки.

Мила незграбність дітей, перса і голови жінок, складки їхніх  
суконь, обриси ніг.

Голий плавець у басейні, коли він пливе у прозорому зеленому блиску  
чи лежить, закинувши голову, і похитується на воді у мовчанні;

Нахил вперед і назад веслярів на човнах і вершника у сідлі;

Дівчата, матері, господині за хатніми клопотами;

Робітники в полудне з обідніми казанками, їх дружини в чеканні;  
Юна мати з дитям коло персів, донька фермера в коровні  
або в саду;  
Парубок з мотикою в полі, кучер, що править шестериком вороних,  
запряжених в сани;  
Борюкання двох підлітків, задерикуватих, здорових, веселих  
на пустирищі увечері після роботи;  
Скинуто кепі і піджаки. Їм любо поміряти сили.  
Сплелися в напрузі тіла, волосся впало на очі.  
Проїзд пожежників у блискучих касках, гра могутніх м'язів  
під поясами,  
Неквапне повернення з пожежі, потім перепочинок — і знову сигнал  
тривоги;  
Всі напружено слухають — нахил голови, розрахунок секунд,  
Оце я люблю — і більше себе не стримую. Вільно крокую,  
до персів налитих дитям припадаю,  
Пливу із плавцями, борюся з борцями, їду з пожежниками,  
відпочиваю, прислухаюсь, рахую секунди.

### 3

Я знав звичайного фермера, батька п'ятьох синів, —  
Вони були батьками синів, і ті теж батьками синів, —  
Він був навдивовижу міцний, спокійний, прекрасний,  
Голова, його пшенично-біле волосся, борода, погляд глибокий  
темних очей, широта і щедрість в поводженні —  
Все це вабило, я у нього бував, мудрістю він відзначався.  
Він був шести футів на зріст, старший за вісімдесят років, —  
його сини були високі, кремезні, бородаті, засмаглі красені.  
Сини і дочки любили його — кожний, хто знав, любив його;  
Любили не з розрахунку, а щиро — кожен по-своєму.  
Він пив тільки воду, — кров пробивалась рум'янцем крізь темну

засмаглисть обличчя.

Він був запеклий рибалка, мисливець, сам веслувати любив  
(корабельний тесля човен йому дарував), була у нього гвинтівка,  
дарована також з любов'ю,

Коли він рушав з п'ятьма синами і багатьма онуками на полювання  
чи на рибалку, найміцнішим і найпрекраснішим він серед них  
здавався.

Вам хотілось би також бути з ним довго, довго сидіти з ним поруч  
в човні, до нього торкатись.

#### 4

Я зрозумів, що бути з тими, хто мені до вподоби, — це добре,  
Що посидіти смерком серед інших людей — це добре,  
Що бути оточеним прекрасною, усміхненою, трепетною плоттю —  
це добре,

Побути між них, когось доторкнутись, охопити злегка рукою його  
чи її шию на мить — чи ж цього мало?

Мені більшої насолоди не треба — я плаваю в ній, як у морі.

Є щось в спілкуванні з людьми, в їх вигляді, доторку, в пахощах їх,  
що радує душу, —

Різне радує душу, але це — особливо сильно.

Ось тіло жіноче.

Божественне сяйво від нього струмує з голови до ніг.

Воно притягає нестримно до себе тяжінням непереборним!

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

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

Його безумні струми грають невтримно, і відповідь їх невтримна,

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

Відплив, приливом породжений, приплив, що іде на зміну відпливу, —  
любовна плоть у тремтінні, в солодкому болю,  
Нестримний, прозорий струмінь кохання, гарячий, спраглий, трепет  
нестями, білоцвітний шалений сік;  
Шлюбна ніч кохання переходить надійно і ніжно в розпростерте  
світання.  
Що переллється в покірний жаданий день,  
Згубившись в обіймах солодкої денної плоти.

Це зачаття — від жінки народиться потім дитя, від жінки  
народиться чоловік,  
Це купеля народин — злиття малого з великим, і знову початок.  
Не соромся, о жінко, твоя перевага — праматір'ю суцього бути,  
Ти брама тіла, ти брама душі.

В жінці якості всі — вона їх пом'якшує.  
Вона на своєму місці, і завжди вона в рівновазі,  
В ній приховане все, як і повинно бути, вона і спокійна,  
й діяльна;  
Їй зачинати дочок, і їй зачинати синів.  
Коли я бачу душу свою, відбиту в природі,  
Коли я бачу крізь млу несказанно довершене, чисте, прекрасне,  
Коли бачу похилену голову і на грудях схрещені руки, — жінку я бачу.  
(Переклад Н. Кашук)

### **O captain! my Captain!**

1

O captain! my Captain! our fearful trip is done;

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

2

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

3

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

## О КАПИТАН! МОЙ КАПИТАН!

О Капитан! мой Капитан! сквозь бурю мы прошли,  
Изведен каждый ураган, и клад мы обрели,  
И гавань ждет, бурлит народ, колокола трезвонят,  
И все глядят на твой фрегат, отчаянный и грозный!

Но сердце! сердце! сердце!

Кровавою струей

Забрызгана та палуба,

Где пал ты неживой.

О Капитан! мой Капитан! ликуют берега,  
Вставай! все флаги для тебя, - тебе трубят рога,  
Тебе цветы, тебе венки - к тебе народ толпится,  
К тебе, к тебе обращены восторженные лица.

Отец! ты на руку мою

Склонися головой!

Нет, это сон, что ты лежишь

Холодный, неживой!

Мой Капитан ни слова, уста его застыли,  
Моей руки не чувствует, безмолвен и бессилен,  
До гавани довел он свой боевой фрегат,  
Провез он через бурю свой драгоценный клад.

Звените, смейтесь, берега,

Но горестной стопой

Я прохожу по палубе,

Где пал он неживой.

When I heard the learn'd astronomer,  
When the proofs, the figures, were ranged in columns  
before me,  
When I was shown the charts and diagrams, to add, divide,  
and measure them,  
When I sitting heard the astronomer where he lectured with much  
applause in the lecture-room,  
How soon unaccountable I became tired and sick,  
Till rising and gliding out I wander'd off by myself,  
In the mystical moist night-air, and from time to time,  
Look'd up in perfect silence at the stars.

**«КОГДА Я СЛУШАЛ УЧЕНОГО АСТРОНОМА...»**

Когда я слушал ученого астронома  
И он выводил предо мною целые столбцы мудрых цифр  
И показывал небесные карты, диаграммы для измерения  
звезд,  
Я сидел в аудитории и слушал его, и все рукоплескали ему,  
Но скоро — я и сам не пойму отчего — мне стало так нудно и  
скучно,  
И как я был счастлив, когда выскользнул прочь и в полном  
молчании зашагал одинокий  
Среди влажной таинственной ночи  
И взглядывал порою на звезды.

(Пер. К. Чуковский)

**“When I read the book”**

When I read the book, the biography famous,  
And is this then (said I) what the author calls a man's life?



And so will some one when I am dead and gone write my life?  
(As if any man really knew aught of my life,  
Why even I myself I often think know little or nothing of my real  
life,  
Only a few hints, a few diffused faint clews and indirections  
I seek for my own use to trace out here.)

### «Читая книгу...»

Читая книгу, биографию прославленную,  
И это (говорю я) зовется у автора человеческой жизнью?  
Так, когда я умру, кто-нибудь и мою опишет жизнь?  
(Будто кто по-настоящему знает что-нибудь о жизни моей.  
Нет, зачастую я думаю, я и сам ничего не знаю о своей  
подлинной жизни,  
Несколько слабых намеков, несколько сбивчивых, разрознен-  
ных, еле заметных штрихов,  
Которые я пытаюсь найти для себя самого, чтобы вычертить  
здесь.)

(Переклад К. Чуковського)

## ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

### МОДУЛЬ № 1

Тема № 1. Французький натуралізм (2 год.)

**Питання:**

1. Характерні особливості творчості Е. та Ж. Гонкурів. Роман «Жерміні Ласерте» як «історія хвороби бажання». Особливості композиції, «артистична» манера письма, вплив стилістики на літературу декадансу.
2. Художня своєрідність та тематичне розмаїття новелістики Г. де Мопассана.
3. Тематика, проблематика, система образів у романі Гі де Мопассана «Життя». Традиції виховного роману. Проблема творчого методу письменника.

### **Література:**

1. Меньшиков Г.Ф. Особенности творческого метода и стиля Гонкуров // Философские науки. – 1986. - № 4. – С.16-21.
2. Пащенко В.І. Гі де Мопассан. – К., 1986.
3. Потапова З.М. Братья Гонкур // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.264-267.
4. Потапова З.М. Ги де Мопассан // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.299-308.
5. Толстой Л. Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана. – У збірнику: Русские писатели о литературном труде. Т.3. – Л., 1955.
6. Флоровская О.В. Мопассан-новелист. – Кишинев, 1979.
7. Шахова К.О. Гі де Мопассан // Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX-XX ст. – К., 1975.

### **Тема № 2. Поезія другої половини XIX століття (2 год.)**

#### **Питання:**

1. Поезія «чистого мистецтва» та її представники в російській літературі.
2. Проблема художнього методу А.А.Фета (світосприйняття поета, своєрідність творчої позиції, вплив філософії Шопенгауера).
3. Літературно-естетичні маніфести французьких поетів групи «Парнас». Творчість Ш.Леконт де Ліля.

## Література:

- 1.Благой Д.Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А.А.Фета. – М., 1975.
- 2.Бухштаб Б.Я. А.А.Фет. Очерк жизни и творчества. – Л., 1974.
- 3.Великовский С.И. Поэзия 50-60-х гг. «Парнас». Леконт де Лиль // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.267-277.
- 4.Ермилова Е.В. Поэзия второй половины XIX в // История всемирной литературы: В 9т. – Т.7. – М., 1990. – С.84-92.
- 5.Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон. – К.,1988.

## Хрестоматійні матеріали

Шарль Леконт де Ліль

### СЛОНИ

Пісок, рудий пісок, як море те безкрає,  
застиг в розпеченім, гарячім логві й спить,  
а сонне марево хвилюється й тремтить  
над мідним обрієм, де чоловік блукає.

Навколо мертвий сон. Наївшись, прилягла  
левиця в глибині нагріної печери,  
а там, під пальмами, що знають їх пантери,  
жирафа воду п'є з ясного джерела.

Не прошумить і птах в оцім повітрі млявім,  
де сонце-велетень пливе в височині;  
лиш іноді боа, пожалений у сні,  
повернеться й блисне линовищем яскравим.

Палає обшир весь — огнений водограй.

І ось, як спить усе в пустелі цій безхмарній,  
брижності велетні, мандрівники забарні,  
серед пісків слони ідуть у рідний край.

Зростаючи здаля, немовби скелі темні,  
бредуть вони, руду піднявши пилюгу,  
а щоби вірного не загубить шляху,  
лишають в дюнах слід їх ноги претовстенні.

Попереду ватаг старий. Як та кора  
на дубі віковім, його пошерхла кожа;  
на брилу голова стовбовата похожа;  
горбатіє хребет, крутий, немов гора.

І без угаву йде він кроками важкими,  
на оці маючи для всіх мету одну,  
і, залишаючи позаду борозну,  
за патріархою слідкують пілігрими.

Стуливши хоботи, простують без вагань;  
підняті вуха їх, та очі їх закриті;  
кругом дзижчать, гудуть рої жалких москітів,  
які летять на дим од їхніх парувань.

Та що їм мухи ці, що нестерпуча спрага  
і лютий біль в хребті від сонячних бичів?  
Вони про рідний край химерять, ідучи,  
про фігові гаї, де жде спокій, розвага.

Вони там річку вздрять серед гірських верет,

де плавають в воді й ревуть гіпопотами  
й куди при місяці вони, мов білі плями,  
спускались воду п'ють, топтати очерет.

І гурт мандрівників відважних все чвалає...

Он він як рисочка поміж сипких пісків!

І безгоміння час в пустелі знов наспів:

вже череда слонів за обрієм зникає.

(Пер. М.Драй-Хмари)

## ДВА ГОЛОСИ

1. Богиня Аттики в прозорому одінню,  
Елладо радісна, твій люд мене створив;  
Безсмертний жар несла я смертному створінню,  
До вогких уст земних я надила богів.

2. У шаті жалібній, дитя покірне Сходу,  
Я полюбила дах убогого житла,  
На ваших берегах, о галілейські води,  
В росі господніх сліз я серцем проросла.

1. Мій сміх божественний торкає темні вії,  
Тривогою жаги горить очей блакить,  
Твій мед, о Пристрасте, із уст бездумних віє,  
І тіло осяйне твій промінь золотить.

2. Зітхання й тягота життя моє окрили,  
Для зраних сердець відрада й супокій,  
Від тягарів земних мене підносять крила  
Туди, де жде мене жених небесний мій.

1. Парбоським мармуром плечей моїх звабливих  
Манила я серця для радості й утіх,  
І в круговім танку, і в іонійських співах  
Кіпріду славила на учтах голосних.

2. Блажен, хто хилить слух на голос мій побожний,  
Блажен, хто молиться, не встаючи з колін,—  
О небо — книга з тих, що зрозуміє кожний,  
Коли лише любив, коли лиш плакав він.

1. Ерот, мене Ерот владичною рукою  
З дитинства ще повів у почеті своїм,  
І відтоді жага стрілою золотою  
Іскриться і тремтить в цім серці грозівім.

2. Саронських пестощів, ні конвалій, ні рожі  
Не відало моє задумане чоло,—  
Лиш квіту вічності я знала барви гожі  
Містичні пахощі і золоте стебло.

1. Котурни скинувши для дії хорової,  
Як Артеміда, я на Фрігії горах  
Водила ігрища, і кликала «Евое»,  
І вина пінила на запашних устах.

2. Заступниця усім і пристань нещасливим,  
Як лілія бліда у затінку садів,  
Струмила я свій чар, і непорочним дівам  
Була я захистом в години тихих снів.

1. В священній Аттіці на побережних кручах  
Під іонійський гімн і хвиль гучний привіт —  
Він розцвітався по всіх слідах моїх летючих,  
О Вродо, твій рясний і променистий цвіт.

2. Вагались мудреці, душа в сумнім ваганні  
Прощалась з божеством, відбивши доріг,  
Я виплекала в ній надію і змагання,  
Я землю привела до господевих ніг.

1. Ти, келиху дзвінкий, вина і меду повний,  
О Пристрасте, де твій неподоланний спів?  
Твоя дочка в сльозах і горнеться, безмовна,  
До вкритих травами і згаслих вівтарів.

2. Любов без берега і чистота без плями...  
Посиротився світ, і люд замкнув серця.  
Коли ж ти займешся над людськими ночами,  
О Зоре нбвих днів, без краю і кінця?  
(Пер. Миколи Зерова)

## ВОВЧЕ ЗАКЛЯТТЯ

Під сніжним тягарем схилились віти бору.  
Морозна височінь. Холодний спокій зір,  
Великий жовтий диск горить, а владар гір,  
Самотній вовк, сидить і не одводить зору.

Провалля, і ліси, і скелі, й ряд могил  
Укриті саваном, і білий сон їм сниться.

Обличчя мертвої землі — немов вічниця,  
Скрізь — сніжна далечінь: рівнина й купи брил.

Ось око місяця, сліпе, закрижаніле,  
Зловісним золотом над обрієм зблисне,  
І вовче серце враз — тугбою спалахне,  
Тремтіння люте вмить перебіжить по тілу.

Його укохана, що з полум'ям в очах,  
Його дітки малі, що пестила і гріла  
Мохнатим животом його вовчиця біла, —  
Лежать, людиною порізані, в кущах.

Самотній він, і сніг блакитні пасма стеле.  
О, спрага з голодом і крик облог щодня;  
Ягнятко, що блеїть, і ніжне оленя —  
Йому ніщо тепер, коли весь світ пустеля.

Всі зрадили, бо всіх повабили вогні.  
І мавка, й лісовик, і відьма, й цап кошлатий, —  
Всі там, де торфове палахкотить багаття,  
Там, де вода кипить в мідянім казані.

Язик із пащі звис, лизать уже не хоче  
Димучу чорну кров, що з теплих ран дзюрчить.  
Ось довгу морду вовк підніс та скавучить:  
Ненависть у нутрі вогнем пече, клекоче.

Людина, що несла ще предкам смерть і жах,  
Що вбила і дітей, і ту, що їх родила



І теплим молоком своїх смочків поїла,  
Маячить привидом в його тривожних снах.

От виє він, і знов пашать зіниці жаром,  
Наїжується шерсть: закляттям вовчий гнів  
Скликає душі всіх загублених вовків,  
Що сплять під місяцем, підвладні білим чарам.  
(Пер. Ю.Клена)

### **Тема № 3. Ідіостиль Гійома Аполлінера (2 год.)**

#### **Питання:**

- 1.Гійом Аполлінер як засновник авангардизму. Сутність поетичної реформи Аполлінера.
- 2.Мотивний та образний аналіз віршів збірки «Звіролов, або Почет Орфея» (1911 р.).
- 3.Проблемно-тематичний аналіз збірки «Алкоголі: Вірші 1898 – 1913 років». Генетика текстології назви збірки.
- 4.Експериментальна поетика Гійома Аполлінера: збірка «Каліграми. Вірші Миру і Війни».

#### **Література:**

- 1.Волощук Є.В. Аполлінер і розвиток французької та європейської авангардистської поезії. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2003. - №10. – с.40-48.
- 2.Гузь О. Осмислення трагедії війни у поезії Г.Аполлінера «Зарізана голубка і водограй» // Зарубіжна література. – 2004. - №33. – с.13-14.
- 3.Гузь О.Почуття особистості в урбанізованому динамічному світі (поезія Гійома Аполлінера «Міст Мірабо») // Зарубіжна література. – 2004. - №33. – с.10-12.

4. Мележик В. Таємниця народження поезії. Урок-дослідження за творчістю Гійома Аполлінера. // Зарубіжна література в середніх навчальних закладах України. – 2003. - №6. – с.36-43.

### **Хрестоматійні матеріали**

**Гійом Аполлінер**

**Із збірки «АЛКОГОЛІ»**

МІСТ МІРАБО

Під мостом Мірабо струмує Сена

Так і любов

Біжить у тебе в мене

Журба і втіха крутнява шалена

Хай б'є годинник ніч настає

Минають дні а я ще є

Рука в руці постіймо очі в очі

Під мостом рук

Вода тече хлюпоче

Од вічних поглядів спочити хоче

Хай б'є годинник ніч настає

Минають дні а я ще є

Любов сплива як та вода бігуча

Любов сплива

Життя хода тягуча

Надія ж невгамовано жагуча

Хай б'є годинник ніч настає

Минають дні а я ще є

Минають дні години і хвилини  
Мине любов  
І знову не прилине  
Під мостом Мірабо хай Сена плине

Хай б'є годинник ніч настає  
Минають дні а я ще є  
(Пер. Миколи Лукаша)

VITAM IMPENDERE AMORI\*\*

\* \* \*

Любов померла на руках  
Ти пам'ятаєш першу зустріч  
Та інша прилетить як птах  
Ти тільки вийди їй назустріч

Минула ще одна весна  
Вона була ласкава й ніжна  
Прощай годино чарівна  
Ти прийдеш знов жадана й ніжна

\* \* \*

Блідавий суморок затяг  
Чужих кохань танок розмінний  
Мій спомин спить у ланцюгах  
Далеко десь від наших тіней

Та руки внизуються в пам'ять  
Палючі як огненний біль  
І Фенікса вже крила правлять

У спопеляючу купіль

Ланцюг протерсь помалу-малу

Схопився спомин і побіг

Чуй як глузує з нас зухвало

Я знову в тебе коло ніг

\* \* \*

Мене ти так і не вгадала

А вже дивись іде кортеж

Ця гра була для нас невдала

А втіхи ж ми хотіли теж

Розбіглись маски кожна з кожним

Троянда в хвилю порина

В мені бринить гучком тривожним

Тобі не знана таїна

\* \* \*

В саду громадка їх мала

Оповідали оповідки

А ніч їм коси розплела

Підкравшися не знати відки

О діти діти вам колись

Без крил літалося так гарно

Ти роже дика не колись

Бо аромат загубиш марно

Така пора хто хоч той крадь

Цілунки локони ружанці

А можна й струменів нарвать

З фонтана всіх троянд коханця

\* \* \*

Ти йшла в прозору чисту воду

Я в погляді твоїм тону

Пройшов солдат нагнулась швидко

Зірвала одвернувшись вітку

Ти попливла а в мене серце

Мов перекинутий вогонь

Його розсяяли дзеркала

Вологи що тебе купала

\* \* \*

От і минула юність мила

Зів'яв вінок зірви та кинь

Прийшла в сам раз пора дозріла

Пора зневаг і підозрінь

Це штучна кров чого ж бояться

І цей пейзаж міраж куліс

Фігуру зграбного паяца

Підкреслює уявний ліс

Холодний блік по сцені грає

І по твоїй блідій щоці

І раптом постріл тишу крає

Не все одно що ті що ці

Крик захлинувся портрет всміхнувся

Хоч і розбилось в рамі скло

Мотив нечутно ворухнувся

Між тим що буде й що було

От і минула юність мила  
Зів'яв вінок зірви та кинь  
Прийшла в сам раз пора дозріла  
Пора жалів пора прозрінь  
-----

\*\* Присвятити життя кохання (латин.).

(Пер. Миколи Лукаша)

**Із збірки «КАЛІГРАМИ»**

**ЗАРІЗАНА ГОЛУБКА Й ВОДОГРАЙ**

О постаті убиті любі

О дорогі розквітлі губи

Міє Марее

Єтто Лорі

Анні і ти Маріє

Де ви дівчата

Я вас питаю

Та біля водограю

Що плаче й кличе

Голубка маревіє

Душа моя в тремкій напрузі

Де ви солдати мої друзі

Де ви Біїї Даліз Реналь

Печальні ваші імена

Як у церквах ході луна

Б'ють відгомоном до небес

Ви в сонну воду глядितесь

І погляд ваш вмирає десь

Де Брак де Макс Жакоб Дерен

Що в нього очі як той Рейн

Де милий Кремніц волонтер

Вже може їх нема тепер

Душа ятриться з непокою

І водограй рида зі мною

А як вони іще живі

Десь б'ються на Північнім фронті

Тим олеандри всі в крові

І сонце ранене в траві

На багрянистім горизонті

(Пер. Миколи Лукаша)

#### ВІДМОВА ГОЛУБКИ

Різдво скінчилося Страстями

Благовіщення підвело

Болюче й любе до нестями

Це самозречення було

Якщо зарізана голубка

Кривавиться з своїх відмов

То з крил їй вилониться думка

В поему виллється любов

(Пер. Миколи Лукаша)

#### **ПИТАННЯ ДО МОДУЛЬНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ №1**

1. Загальна характеристика літератури межі століть: особливості розвитку, основні літературні течії та напрямки, представники.

2. Філософські засади та естетичні принципи натуралізму. Е. Золя як теоретик натуралізму.

3. Структура циклу Е. Золя «Ругон-Маккари», проблематика, поетика, проблема художнього методу. Роман «Кар'єра Ругонів» як інтродукція до циклу.
4. Роман Е. та Ж. Гонкурів «Жерміні Ласерте»: особливості композиції, «артистична» манера письма, вплив стилістики на літературу декадансу.
5. Художня своєрідність та тематичне розмаїття новелістики Г. де Мопассана («Пампушка», «Стара Соваж», «Мати потвор», «Кольє»).
6. Соціально-психологічний роман Г. де Мопассана «Життя»: тематика, проблематика, образна система. Проблема творчого методу.
7. Група «Парнас» та принципи «мистецтва для мистецтва». Творчість Ш. Леконт де Ліля.
8. Поезія «чистого мистецтва» в російській літературі. Художні особливості лірики А. Фета. Своєрідність творчої позиції, вплив філософії А. Шопенгауера.
9. Творчість Ш. Бодлера – пізнього романтика і зачинателя символізму. Амбівалентність внутрішнього світу поета, символістські риси в збірці «Квіти зла».
10. Філософські засади та естетичні принципи символізму.
11. Творчість П. Верлена. «Поетичне мистецтво» як маніфест творчості поета. Особливості художнього методу.
12. Творчість А. Рембо – представника французького символізму. Символіка та основний смисл поезії «П'яний корабель».
13. С. Малларме як теоретик і практик символізму: виступи, статті, поезія.
14. У. Уїтмен – видатний американський поет-новатор. Романтична «філософія тотожності», єдності свідомості й світу, особистого і вселенського життя як світоглядно-естетична парадигма збірки «Листя трави».
15. Новаторський характер збірки Уолта Уїтмена «Листя трави».
16. Європейський авангардизм і поетична реформа Г. Аполлінера.
17. Втілення принципів символістської драми у п'єсі М. Метерлінка «Синій



птах».

18. Драма Метерлінка «Непрошена»: зверненість до підсвідомого, зовнішня статика і внутрішня напруга, підтекст, «мовчання».

19. «Синій птах» Метерлінка: образно-символічний аналіз тексту.

20. «Трилогія бажань» Теодора Драйзера - одна із вершин критичного реалізму початку 20 століття.

21. Поєднання реалістичних та романтичних рис у творчості Генрі Джеймса. Психологізм новели «Дейзі Міллер».

22. Розмаїття творчого доробку Джека Лондона. Проблематика «Північних оповідань».

## **МОДУЛЬ № 2**

### **СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №5 (2 год.)**

**Тема: ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОМАН О.УАЙЛЬДА  
«ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ»**

#### **План**

1. Естетизм як основа світогляду і філософія життя О.Уайльда. Теорія естетизму в творчості («Занепад мистецтва брехні», «Пензль, перо й отрута», передмова до «Портрету Доріана Грея»).

2. Основна ідея роману «Портрет Доріана Грея» і втілення її в образах лорда Генрі, Безіла Голуорда, Доріана Грея. Моральна проблематика твору.

3. Сенс життя і життєва поразка Доріана Грея.

4. Портрет – центральний образ роману. Романтичні традиції в романі.

5. Художні особливості твору. Парадоксальний гумор Уайльда.

#### **Завдання:**

1. Виписати з «Літературознавчого словника-довідника» визначення естетизму, інтелектуального роману.

2. Підготувати повідомлення «Естетичні погляди англійських прерафаелітів

як предтечі естетизму О.Уайльда (індивідуальне повідомлення).

3.Проаналізувати афоризми з передмови до роману «Портрет Доріана Грея».

4.Знайти в тексті характеристику естетичних поглядів Д.Грея, лорда Генрі, Голуорда.

5.Розкрити символічний спектр образу портрета в тексті роману.

6.Визначити, з якими творами та їх героями ідейно споріднений роман О.Уайльда.

### **I.Тексти для читання:**

Уайльд О. Занепад мистецтва брехні. Портрет Доріана Грея (будь-яке видання).

### **II.Обов'язкова література:**

1.Гениева Е.Ю. Уайльд // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.374-378.

2.Соколянский М.Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. – К.- Одесса, 1990.

3.Шахова К.О. Оскар Вайльд // Зарубіжна література, 2004. - № 6-7. – С.29-35.

### **III.Додаткова література:**

1.Афанащенко Л.М. Формула смысла жизни Оскара Уайльда. Изучение «Портрета Дориана Грея» в 10-м классе // Русская словесность в школах Украины. – 1998. - № 3. – С.33-36.

2.Міщук В. Своєрідність естетизму Оскара Уайльда і його роман «Портрет Доріана Грея» // Відродження. – 1994. - №8. – С.21-27.

3.Парандовский Я. Алхимия слова. – М., 1990.

4.Урнов М. На рубеже веков. (Очерки английской литературы. Конец XIX – начало XX в.). – М., 1970.

5.Хорольский В.В. Русская критика рубежа XIX-XX вв. Об О.Уайльде // Вопросы литературы. – 1993. – Вып.1.

### **Методичні рекомендації**

До історії світової літератури О. Уайльд увійшов як теоретик і

письменник естетизму, виникненню якого в Англії передувала творчість «прерафаелітського братства», одного з відгалужень «чистого» мистецтва. Тому слушно на початку семінарського заняття прослухати повідомлення «Естетичні погляди англійських прерафаелітів як предтечі естетизму О.Уайльда» (див.завдання № 2).

Розглядаючи питання про естетичні погляди письменника, необхідно спочатку з'ясувати визначення естетизму (див.завдання №1), а потім звернутися до творів «Занепад мистецтва брехні», «Пензль, перо і отрута» і особливо до передмови до роману «Портрет Доріана Грея» (див.завдання № 3). Передмова до книги складається з 25 афоризмів, зміст яких розкривається в сюжеті роману. На думку автора, мистецтво прагне розкрити себе і втаїти митця, відображає не життя, а глядача. Передмова і сам текст складають своєрідний діалог між естетичною програмою і творчістю письменника.

Зміст роману розкриває положення вступу: «Немає книг моральних і аморальних. Є книги добре написані, або написані погано», а також твердження «Художник не мораліст, бо мистецтво стоїть поза мораллю, йому дозволено зображувати все». Положення про відсутність моральних і аморальних книг допомагають зрозуміти слова лорда Генрі: «Так звані «аморальні» книги – це ті, які показують світові його вади, от і все».

Лорд Генрі, художник Безіл Голуорд і його натурник Доріан Грей є відображенням основної ідеї роману. Генрі – ідеолог Краси, тому письменник поставив цю фігуру поза вимогами моралі та етики. Голуорд – творець прекрасного, проте наближення до правди життя веде його до загибелі, спочатку творчої, а потім – фізичної. Доріан Грей ототожнює себе з портретом – мистецьким витвором. Спроба мати користь з Краси веде до спотворення його портрета. Доводячи до абсурду ідею лорда Генрі, він перетворює своє життя на ланцюжок аморальних вчинків (див. завдання № 4). Центральним образом роману є портрет. Це метафора душі Доріана. Порожня краса гине, знищуючи саму себе, а портрет (мистецтво), який наслідував життя (вчинки героя) вцілів, утверджуючи вічність прекрасного

(див. завдання 5).

Досліджуються також романтичні риси твору (зв'язок із потойбічним світом, мотив «двійника», «готична» фантастика), а також традиції світової літератури (мотив портрету у творчості Ч.Мет'юріна, А.Шаміссо, О. де Бальзака, М.В.Гоголя) (завдання 6). Окремої уваги заслуговує з'ясування сутності парадоксального гумору письменника (афоризми Уайльда).

### **Основні поняття**

Афоризм, готика, естетизм, імпресіонізм, інтелектуальний роман, поети-праерафеліти, парадокс, символізм, «чисте» мистецтво.

## **Хрестоматійні матеріали**

### **Оскар Уайльд**

#### **ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ**

##### **Preface**

The artist is the creator of beautiful things.

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

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

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

This is a fault.

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

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

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

That is all.

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

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

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

No artist has ethical sympathies.

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

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

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

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

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

All art is at once surface and symbol.

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

Those who read the symbol do so at their peril.

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

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

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

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

Передмова

Митець — творець прекрасного.

Розкрити себе і втаїти митця — цього прагне мистецтво.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Митець не має нездорових нахилів. Йому дозволено зображувати все.

Думка і мова для митця — знаряддя мистецтва.

Розбещеність і чеснота для митця — матеріал мистецтва.

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

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

Ті, що силкуються сягнути поза прямозначність, ризикують.

Ті, що силкуються розкрити символ, ризикують також.

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

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

Коли критики розходяться в думках — значить митець вірний собі.

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

Будь-яке мистецтво не дає жодної користі.

(Пер. Р. Доценка)

## **АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ**

**Юлія Вишницька**

### **МОТИВ ДЗЕРКАЛЬНОГО ДВІЙНИКА: СИМВОЛІЧНИЙ АСПЕКТ**

**(НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ОСКАРА УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ ДОРІАНА ГРЕЯ" ТА ФІЛЬМУ ГАНСА ЕВЕРСА "ПРАЗЬКИЙ СТУДЕНТ" (1913 Р.)**

**(Надруковано:** Вишницька Юлія. Мотив дзеркального двійника: символічний аспект (на матеріалі роману Оскара Уайльда "Портрет Доріана Грея" та фільму Ганса Еверса "Празький студент" (1913 р.)). // Наукові записки. – Випуск 111. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КТПУ ім. В. Винниченка, 2012. – 284 с. – 45-58).

Текст (літературний, кинематографічний, музикальний, живописний і т.п.) как совокупность знаков синтагматико-парадигматического уровня можно дешифровать в культурном контексте: фоновом-энциклопедическом, этническом и индивидуально-авторском. Такую трехуровневую дешифровку



проходят и знаки, наиболее надежно "консервирующие" "память" ("космическую", "этническую"), – символы. Одними из таких образов-символов можно считать "портрет", "зеркало", "тень", являющиеся по отношению друг к другу своеобразными "мифологическими синонимами", то есть изоморфами, так как отражают древнейший мифологический **мотив двойственности, двойника**, который, в свою очередь, восходит к **амбивалентной природе образов** (существ, явлений, вещей и т.п.).

Объектом нашего исследования является именно этот **прецедентный мотив двойника, воплощаемый в образах-мифологемах "портрет", "зеркало", "тень"**. В чем состоят особенности реализации этого мотива в художественном и кинематографическом текстах? какова роль мифопоэтики текстовых знаков? как происходит дешифровка символов – элементов такого "языка"? – на эти и другие вопросы мы попытаемся ответить. Материал исследования избран довольно неожиданный: роман английского писателя Оскара Уайльда "Портрет Дориана Грея", изданный в 1890 году, и фильм периода немого кино (1913 год) немецкого сценариста Ганса Гайнца Эверса и актера Пауля Вегенера "Пражский студент". Основанием для такого компаративного анализа мы считаем то, что в обоих текстах раскрывается тема глубокого, смешанного со страхом самопознания, подтвержденная мотивом двойника и реализуемая посредством образов-символов. В работе "Семиотика кино и проблемы киноэстетики" [5, с. 287-372] выдающийся филолог, искусствовед, семиотик, культуролог Юрий Михайлович Лотман называет кино (как и другие семиотические системы) "письмом, посланным зрителям" [5, с. 290], прочтение которого возможно лишь при овладении его "языком".

В тексте романа Оскара Уайльда центральным, стержневым образом является "портрет" ("культурное пространство" которого очертил в свое время (1993 год) Юрий Михайлович Лотман в статье "Портрет" [4, 500-513]), а в тексте кинофильма Ганса Эверса – "зеркало". Предвосхищая функцию фотографии, портрет, замечает Лотман, "выполняет роль документального свидетельства аутентичности человека и его изображения" [4, 500]. Данная

функция "документирования" вводится в тексты романа и фильма **мотивом "отражения"** (красоты лица, внешности Дориана Грея и умения фехтования, сноровки чешского студента Балдуина) **как аксиологический ассоциатив зеркала**: *"Дориан, не отвечая, с рассеянным видом, прошел мимо мольберта, затем повернулся к нему лицом. При первом взгляде на портрет он невольно сделал шаг назад и вспыхнул от удовольствия. Глаза его блеснули так радостно, словно он в первый раз увидел себя. Он стоял неподвижно, погруженный в созерцание, смутно сознавая, что Холлуорд что-то говорит ему, но не вникая в смысл его слов. Как откровение пришло к нему сознание своей красоты. До сих пор он как-то ее не замечал, и восхищение Бэзила Холлуорда казалось ему трогательным ослеплением дружбы. Он выслушивал его комплименты, подсмеивался над ними и забывал их. Они не производили на него никакого впечатления. Но вот появился лорд Генри, прозвучал его восторженный гимн молодости, грозное предостережение о том, что она быстротечна. Это взволновало Дориана, и сейчас, когда он смотрел на отражение своей красоты, перед ним вдруг с поразительной ясностью встало то будущее, о котором говорил лорд Генри"* [7, 34] и **мотивом "любования перед портретом / зеркалом"**: *"Утро за утром просиживал он перед портретом, почти влюблено любуясь его красотой, как по временам казалось ему самому..."* [7, 119]. Оба эти мотива эксплицируют семантику зеркала и, по сути, взаимозаменяют обе эти мифологемы в тексте.

Рассмотрим **психологический ассоциатив образа портрета "зеркало"**, репрезентирующий несколько смысловых парадигм в художественном произведении. Первая – связана с **отождествлением портрета и зеркала по принципу внешнего сходства**. В начале романа Дориан Грей видит в портрете отражение своей собственной красоты [см.: 7, 34], а позже функции отражения внешности принимает на себя собственно зеркало: *"Причудливое резное зеркало, которое подарил ему много лет назад лорд Генри, стояло на столе, и белорукие купидоны резвились на его раме, как и в былые дни. Дориан взял его в руки, как в ту ужасную ночь, когда впервые заметил перемену в зловещем*

портрете, и с блуждающими, помутневшими от слез глазами взглянул на его полированную поверхность<...> Потом его собственная красота опротивела ему, и, швырнув на пол зеркало, он раздавил его каблуком на серебряные осколки" [7, 236-237].

Вторая система смыслов выстраивается вокруг "расщепленного" образа смотрящего на портрет / в зеркало Дориана Грея: его душа словно отделяется от внешней оболочки и переносится в другое, **"портретное"** измерение, и – соответственно – **противопоставляет портрет и зеркало как отражающее внутреннее, душу, и – внешнее сходство: лицо-маску** ("Он встал и запер на ключ дверь. Наконец-то он один и может вдоволь посмотреть на маску своего стыда. Он отодвинул в сторону экран и лицом к лицу увидел себя <...> [7, 109]): **портрет ≠ зеркало** ("<...>с зеркалом в руке долго стоял перед портретом, написанным с него Бэзилем Холлуордом, смотря то на злое, стареющее лицо на полотне, то на прекрасное, юное лицо, улыбавшееся ему из зеркала. Чем разительнее был контраст, тем острее Дориан наслаждался им. Он все напряженнее и сильнее влюблялся в свою красоту, все больше и больше отдавался развращению своей души" [7, 143]) → **лицо ≠ портрет** ("Лето следовало за летом, и желтые жонкили зацветали и увядали, безумные ночи вновь и вновь повторялись во всем своем ужасе и позоре; но Дориан не менялся. Ни одна зима не тронула его лица и не согнала с него цветоподобного сияния молодости. Какой контраст по сравнению с произведением человеческих рук! <...>" [7, 153], "Порок – такая вещь, которая отпечатывается на лице человека, его нельзя утаить <...> Порочность человека проявляется в линиях его рта, в отяжелевших веках, даже в форме рук. <...>Но вы, Дориан, с вашим чистым, открытым, невинным лицом и вашей дивной, нетронутой юностью... я не могу поверить ничему дурному про вас..." [7, 165]), так как **портрет – это "лицо души"** ("<...> это – лицо сатира! – Это лицо моей души. – Боже! Какой же мерзости я поклонялся! У ней дьявольские глаза" [7, 172], "<...> он увидел искривленное лицо портрета, освещенное солнцем" [7, 188], **"зеркало души"** [7, 238]: "Портрет мешал ему спокойно спать по ночам <...> Портрет

*отравил меланхолией его страсти. Само воспоминание о нем испортило многие радостные минуты. Он словно был его совестью...*" [7, 239]. Материализуя тайные замыслы Дориана Грея, осознанные и подсознательные, **"портрет" отождествляется с магическим зеркалом:** *"Если портрету суждено меняться, так пусть себе меняется. <...> Ведь наблюдать за этим процессом будет истинным наслаждением. Ему будет дана возможность читать самые сокровенные свои помыслы. Портрет будет служить ему магическим зеркалом. Он показал ему, что такое его тело, он же раскроет ему и его душу"* [7, 120]. Так происходит чудовищный разрыв между душой и телом, подталкивающий к одновременно контрастному восприятию своего "я": любви к своей внешности (лицу) и ненависти к своей душе: *"<портрет> владел тайной его жизни и мог поведать ее историю. Портрет научил его любить свою собственную красоту. Неужели он же заставит его возненавидеть свою душу?"* [7, 105].

Третья семантическая парадигма реализует **артефактный срез мифологемы: "портрет"** (имея душу, являясь ее материализацией: *"Его собственная душа возмутилась против чрезмерности страданий, нарушавших совершенство ее равновесия"* [7, 216]), **превращается с некий артефакт** (*"<портрет> уничтожил меня <...> Какой же мерзости я поклонялся! У ней же дьявольские глаза"* [7, 172], *"– Вот идет бесовская душа! <...>"* [7, 204], воспроизводящий **"зеркальную биографию", "зеркальные мемуары"** Дориана Грея (*"Чувство бесконечного сожаления – не о себе, но о своем изображении – овладело Дорианом. Вот это изображение уже изменилось и еще переменится. Золото волос побелеет, алые и белые розы увянут. За каждый свершенный им самим грех позор будет пятнать и губить красоту портрета"* [7, 106]).

Но, "отождествляясь" с человеком (по сути, "заменяя" его), "портрет" и "зеркальная тень" "отрываются", "отделяются" от своих владельцев (как Нос чиновника Ковалева в повести Н. В. Гоголя) и начинают жить своей собственной жизнью. Но если зеркальное изображение Дориана Грея

("портрет") "ограждено", "изолировано, "загерметизировано" в темной пыльной комнате, где хранятся ненужные вещи и ключ от которой – только у Дориана Грея, и закрыто пурпурно-золотистым покрывалом, то зеркальное отражение Балдуина не отходит ни на шаг от него. Параллельное "сосуществование" в фильме отражено с помощью образа двойника, следующего по пятам за студентом, – то есть эксплицировано, в романе же оно скрыто в мотивах постоянного невидимого присутствия / напоминания / временного (опиумного) забвения / мук совести / побега от самого себя. Именно с этим "отделением" двойников от своих владельцев связывается все тайное и непонятное, отраженное в мифологических ритуалах, народных верованиях и пр. (*"Каждый портрет, написанный с чувством, есть, в сущности, портрет художника, а не того, кто ему позировал. Модель – просто случайность. Не ее раскрывает на полотне художник, а скорее самого себя. И причина моего нежелания выставлять этот портрет та, что я боюсь раскрыть тайну своей собственной души"* [7, 14]), так как и зеркало, и портрет "постоянно колеблются на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности" [4, 509].

Таким образом, зеркало, тень, след, фотография – все это изоморфы двойничества из мифологической, надреальной сферы.

Портрет "призван отражать смысловую доминанту" (Ю.Лотман), которой, безусловно, выступает лицо (а лицо – "зеркало души человека"). Поэтому абсолютно закономерной является **символика части: "alter ego"** (*"Это – часть меня самого, я это чувствую"* [7, 37], *"– Право, вы не должны говорить таких вещей при Дориане, Гарри! – При котором Дориане? При том, который нам разливает чай или который на картине?"* [7, 38], *"Бэзил Холлуорд закусил губу и с чашкой чая в руке подошел к картине. – Я останусь с настоящим Дорианом, – грустно проговорил он. – Разве это настоящий Дориан? – вскричал оригинал портрета, подбегая к нему. – Я таков на самом деле?"* [7, 39] (В фильме "alter ego" Балдуина – воплощение зла, пороков, неосознанных, тайных желаний, "демонических сил, дремлющих в человеке"

[3, 34 – Перевод с украинского языка мой – Ю.В.)] **и целого: портрет как центр микромира, человеческой души, как сакральный центр** ("... сам того не сознавая, я вложил в него какое-то проявление этого странного художественного идолопоклонства, о котором я, конечно, никогда не говорил с ним. Он ничего о нем не знает, да и никогда не узнает. Но люди могут догадаться; а я не хочу обнажать свою душу перед их пустым и любопытным взором. Я никогда не подставляю своего сердца под их микроскоп. Да, в этой вещи слишком много моего я, Гарри, слишком много" [7, 20]. **Мотив идентичности / сходства** в "портрете" возведен в абсолют, поэтому не случайным является такой его символический аспект в тексте, как **"материализация души"**: "Какими ничтожными казались Дориану упреки Бэзила из-за Сибиллы Вэн в сравнении с тем обвинением, которое выносил ему портрет, – какими ничтожными и незначительными! С полотна смотрела на него собственная душа и призывала его к ответу <...> – Ужасная тяжесть, – прошептал Дориан, открывая дверь в комнату, предназначенную для хранения странной тайны его жизни и сокрытия его души от людских глаз" [7, 134-135, см. еще: 70], " – Увидеть мою душу! – пробормотал Дориан, вставая с дивана и бледнея от страха. – Да, – серьезно ответил Холлуорд с бесконечной грустью в голосе, – увидеть вашу душу. Но это может сделать только Бог. – Горький насмешливый смех сорвался с губ Дориана. – Вы собственными глазами сейчас увидите ее! – воскликнул он, хватая со стола лампу. – Пойдемте: ведь это дело ваших рук, так почему бы вам не взглянуть на него? <...> Вы достаточно рассуждали сейчас о нравственном разложении. Теперь вы взглянете ему в глаза <...> – Я покажу вам свою душу. Вы увидите то, что, по-вашему, может видеть один Бог! <...> – Итак, вы думаете, что только Бог видит души, Бэзил? Отдерните это покрывало, и вы увидите мою душу" [7, 168-70, см. еще: 172]. **"Портрет"**, "отражая" душу, словно "усиливает" ее существование, **актуализирует антитезу настоящего – маски** (где первое воплощается-динамизируется в образе портрета, а второе – "застывает" в облике Дориана Грея).

По меткому замечанию Ю. М. Лотмана, одной из важнейших художественных доминант портрета является его динамика ("в отличие от фотографии, которая "выхватывает" статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета динамично, его "настоящее" всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего" [4, 502-503]). В фильме зеркальный двойник Балдуина предвосхищает события, словно на несколько шагов опережает будущее (сомнения Балдуина, связанные с дуэлью, двойник не просто разрешает, а "снимает" по принципу отсутствия дуэлянта: убивает графа). Так, **двойник воплощает демонический сценарий развития событий:** деньги как откупление от грехов – продажи своей души → убийство соперника (виновника всего) → муки совести. **"Динамичность" "портрета" / "зеркала"** размыкает его временные рамки, и поэтому эти образы функционируют в многослойном бытийном пространстве-времени текста **на мифологических срезах:**

- **предвестников** (*"Над всяким физическим или умственным превосходством тяготеет какой-то рок, как тот, что преследует в истории неуверенные шаги королей <...> мой ум, каков бы он ни был, моя слава, чего бы она ни стоила; блестящая внешность Дориана Грея – за все эти дары богов мы заплатим когда-нибудь страданием, страшным страданием..."* [7, 13]. "Портрет" наполняется пророческим смыслом. В фильме сцена "извлечения" магом Скапинелли двойника Балдуина из Зазеркалья предвещает непредвиденные события, так как "рамки" "размыкаются", что является, по сути, невозможным: зеркальное пространство обрамлено, выход за его границы табуирован самим хронотопом Зазеркалья. Такая "дегерметизация" является нехорошим знаком, **предвестником мистических, неуправляемых действий со стороны Двойника** (что и происходит с итоге);

- **символов: символика вечности**, коррелирующая, с одной стороны, с идеей "творения": "портрет" как произведение искусства, в которое художник вложил свою душу, свой талант (*"Я вложил в нее [эту работу]*

слишком много самого себя" [7, 10], "Без сомнения, это было дивное произведение искусства..." [7, 34] "... лучшее произведение, какое когда-либо выходило из-под моей кисти..." [7, 36], и – с другой стороны – с идеей **всезнания, всевидения** ("Он [портрет] владел тайной его жизни и мог поведать ее историю" [7, 105]. (А в "Пражском студенте" зеркальное отражение обладает еще и способностью быть **вездесущим**). **Портрет как символ смерти** ("Да, этим покрывалом Дориан закроет роковой портрет. Оно, вероятно, уже не раз прикрывало мертвое тело. Пусть же теперь оно скроет его разложение, более ужасное, чем само тление смерти: порождая ужас, это разложение никогда не прекратится. Поступки Дориана для портрета – то же, что черви для тела. Они испортят красоту его изображения и исказят его, осквернят и опозорят; но портрет все-таки будет жить. Он будет жить всегда" [7, 133], "Под пурпурным покрывалом лицо, изображенное на полотне, могло становиться зверским, тупым и порочным. Что за беда! Ведь никто этого не увидит. Даже и сам он не будет этого видеть. Зачем ему разглядывать отталкивающие признаки разложения своей души? С ним останется его юность, и этого довольно" [7, 136]), **деградации личности** ("<...> в день окончания портрета. Он тогда высказал безумное желание самому никогда не знать старости, которая бы досталась на долю портрета. О, если бы красота его лица никогда не увядала и печать страстей и пороков ложилась бы на полотно! Если бы следы страдания и дум избородили лишь его изображение, а сам он навеки сохранил нежный цвет и прелесть своей едва расцветавшей юности!" [7, 104], "Он собственноручно повесил на стену старой, всегда запертой комнаты, где он провел так много дней своего детства, страшный, изменившийся портрет, черты которого показывали ему действительную деградацию его самого; пурпурный с золотом покров всегда закрывал портрет" [7, 154]), **символ печали, "насмешки судьбы"** [см.: 7, 36]), **символ ужаса** ("Ему казалось просто невероятным, чтобы такая перемена могла произойти. А между тем она была налицо. Неужели существовало какое-нибудь тонкое сродство между химическими



атомами, складывавшимися в известную форму и цвет на полотне, и душой, живущей в нем? Возможно ли, чтобы эти атомы выражали чувства его души? Чтобы они осуществляли ее сновидения? Или тут была другая, еще более страшная причина? Он содрогнулся от страха и, вернувшись к кушетке, лег на нее, глядя на картину со все возрастающим болезненным ужасом" [7, 109]), **наказания, расплаты** (" Он почувствовал ясно одно: в этом был его приговор <...> Для угрызений совести существовали усыпительные средства, способные убаюкать нравственное чувство. Но перед его глазами находился явный символ разложения, производимого пороком, – вечно стоящий перед глазами знак разрушения, которое люди причинили своим душам" [7, 109]).

Символическое значение "всезнания" проектирует еще один мифологический врез образов "портрета" и "зеркала":

- **психологический ассоциатив: "книга", "дневник", "мемуары"** ("– Идем наверх, Бэзил, – проговорил он спокойно. – У меня есть дневник, в котором отражен каждый день моей жизни, но он не покидает той комнаты, в которой пишется" [7, 169]), **"путь, движение души"** ("<...> может быть, портрет сам по себе был равнодушен к результатам и только отражал на себе движение его собственной души?" [7, 119]);

- **метаморфоз** ("Чувство бесконечного сожаления – не о себе, но о своем изображении – овладело Дорианом. Вот это изображение уже изменилось и еще переменится. Золото волос побелеет, алые и белые розы увянут. За каждый свершенный им самим грех позор будет пятнать и губить красоту портрета. Но нет, он не будет грешить" [7, 106], "Неужели это правда? Неужели портрет в самом деле изменился? Или то была лишь игра его воображения, заставлявшая его видеть злую усмешку там, где была просто веселая улыбка? Ведь не может же меняться изображение на полотне!" [7, 108]);

- **олицетворений: "портрет" как материализованная совесть** ("Картина, какая бы она ни была, будет для него видимой эмблемой его совести" [7, 106], "Он встал и запер на ключ обе двери. Наконец-то он один и

может вдоволь посмотреть на маску своего стыда" [7, 109], "Портрет отравил меланхолией его страсти. Само воспоминание о нем испортило многие радостные минуты. Он словно был его совестью" [7, 239]), **материализованные пороки** ("О, если бы красота его лица никогда не увядала и печать страстей и пороков ложилась бы на полотно!" [7, 104], "Порок – такая вещь, которая отпечатывается на лице человека, его нельзя утаить" [7, 165]), **материализованное страдание** [см.: 7, 105], и – как следствие – **знак "разложения души"**. В фильме зеркальное отражение **материализует абсолютное зло**, равнодушно убивающее, ничего не щадящее и ни в чем не сомневающееся. Уникальным является один из последних эпизодов кинокартины, где Скапинелли приплясывает от удовольствия возле убитого Балдуина. В сцене прослеживается мифопоэтика ритуального танца – пляски смерти, дьявольского веселья и карнавала. То есть, материализованный Двойник "одной из душ Балдуина, который приобрел человеческие черты" [3, 36], – это материализованная амбивалентность души, наиболее сконцентрированное, предельное её качество. Если в тексте романа Оскара Уайльда **материализованный портрет-двойник каузализирован** (является "следствием" "причин" – пороков и преступлений Дориана Грея), то в тексте кинофильма **зеркальный двойник Балдуина выполняет указания, приказы злого рока – мага, Сатаны Скальпинелли** и, как замечает исследователь Зигфрид Кракауэр в "психологической истории немецкого кино" "От Калигари до Гитлера", "пытается уничтожить другую, благородную душу, преданную Балдуином" [3, 36];

- **медиаторов**: проводников между реальным миром и ирреальным, физическим и духовным, видимым и невидимым. Имея дело с запредельным, незримым (ведь совесть увидеть невозможно), **"совесть" передает семантику перехода**, "в которой зримое – лишь символическое воплощение незримого" [4, 504]. Материализуясь, душа-совесть, по сути, "расконкречивается", приобретая черты неуловимого, необъяснимого и невыразимого, а в фильме еще и – непредсказуемого: если изменения на портрете можно было предугадать

(Дориан Грей каждый раз, преступая границы морали, нравственности, предполагал, что на "лице портрета" последуют изменения, метаморфозы), то зеркальное отражение, "отпечаток, вытянутый из зеркала магией Скапинелли, превращался на не зависимое от Балдуина существо" [3, 35-36], абсолютно выходило из-под контроля Балдуина. **"Портрет" смыкает оппозиции, являясь своеобразным катализатором и "лакмусовой бумажкой" "степени порочности", степени "разложения души" Дориана Грея.** Так, первое страшное преступление (убийство любви, убийство Сибиллы Вэн) ("Захлебываясь бурными слезами, она корчилась на полу, как раненое животное, а Дориан Грей смотрел на все своими прекрасными глазами, и его тонкоочерченные губы складывались в высокомерную презрительную усмешку. В чувствах человека, которого перестали любить, всегда есть что-то смешное. Сибилла Вэн казалась ему нелепо-мелодраматичной. Ее слезы и рыдание ему надоели" [7, 102], "Жестокость! Да разве он был жесток? Сибилла сама была виновата, а не он. Он грезил о ней как о великой артистке и отдал ей свою любовь, потому что считал ее великой. А она его разочаровала. Она оказалась ничтожной и недостойной его <...> Он вспомнил, с какой бесчувственностью он смотрел на нее" [7, 105]) в мире реального бытия "материализовалось" в складке жестокости на портрете ("В матовом освещении задернутого бежевыми шелковыми шторами окна лицо на портрете казалось несколько изменившимся. Выражение его было другим: будто какая-то складка жестокости легла около рта " [7, 104], "Очевидно, прежде, чем до него самого, весть о смерти Сибиллы дошла до портрета, который отражал на себе события жизни тотчас же, как они случались. Отталкивающая складка жестокости, искажавшая тонкие линии губ, без сомнения, появилась в тот самый момент, когда девушка выпила яд" [7, 118-119]. Второе преступление – равнодушие, бессердечие ("Вы были в опере в то время, как Сибилла Вэн, мертвая, лежала в какой-то жалкой камерке? Вы можете говорить об обворожительности других женщин и восхвалять пение Патти, когда девушка, которую вы любили, еще не обрела вечный покой в могиле?

<...> Вы говорите так, как будто бы в вас не было вовсе ни жалости, ни сердца" [7, 121-122], "Если бы вы зашли вчера в такой момент – так около половины шестого или без четверти шесть, – вы бы застали меня в слезах. Даже Гарри, который был здесь и который и принес мне это известие, не знал, что я вынес. Я страшно страдал, а потом это прошло. Не могу же я вызвать повторения эмоций. Да и никто не может, кроме сентиментальных людей <...> Стать зрителем своей собственной жизни, как говорит Гарри, это значит уберечь себя от страданий" [7, 123-124]) "усугубило" выражение жестокости на "лице портрета" ("Дориан взял с дивана пурпурно-золотое покрывало и, держа его в руках, прошел за экран. Не стало ли лицо на полотне еще хуже? Ему показалось, что новых перемен не произошло; и несмотря на это портрет стал еще более противен. Золотые волосы, голубые глаза, алые губы – все как было. Изменилось только выражение. И оно было ужасно по своей жестокости. Какими ничтожными казались Дориану упреки Бэзила из-за Сибиллы Вэн в сравнении с тем обвинением, которое выносил ему портрет, – какими ничтожными и незначительными! С полотна смотрела на него собственная душа и призывала его к ответу" [7, 134]). Бесчисленные пороки ("Каждый имеет право судить о человеке по влиянию, которое он оказывает на своих друзей. Все ваши друзья словно лишились всякого понятия о чести, добре и чистоте. Вы их заразили безумной страстью к наслаждению. Они опустили в бездну. Вы их повели туда " [7, 167], "Уродства жизни, прежде ему ненавистные и придававшие вещам реальность, теперь, по этой именно причине, стали ему дороги. Безобразие жизни оказалось единственной реальностью. Хриплая брань, отвратительные притоны, бесшабашный разгул, сама низость воров и отверженных более резко поражали воображение, чем все грациозные видения Искусства, чем мечтательные тени Песни. Все эти уродства были необходимы теперь Дориану для забвения" [7, 200-201, см. еще: 202], "Бесчувственный ко всему, полностью углубленный в мысль о зле, с оскверненным рассудком и с жаждущей порока душой, Дориан Грей спешил вперед, ускоряя шаги <...>" [7, 205]) – исказили жестокостью лицо на картине.

И наконец – убийство Бэзила Холлуорда (благодаря гению которого и был сотворен **портрет как символ вечной красоты** ("Я состарюсь, стану уродливым и отвратительным, а этот портрет останется вечно юным. Он никогда не будет старше, чем в этот июньский день" [7, 35, см. еще: 39]): "Вы шли от падения к падению а теперь вы дошли до кульминационного пункта, до преступления" [7, 187, см. еще: 188-189] превращает **"портрет" в монстра-двойника, в тень-двойника Дориана Грея**: "Дориан наполовину приоткрыл дверь, при этом он увидел искривленное лицо портрета, освещенное солнцем. <...> Но что за отвратительные красные брызги, мокрые и блестящие, были на одной руке портрета, точно полотно покрылось кровавым потом? Какой ужас!" [7, 188-189], "Слуга должен был дважды тронуть его за плечо, прежде чем он проснулся. Когда он открыл глаза, едва заметная улыбка скользнула по его лицу как бы в ответ на приятные сновидения. Однако ему ничего не снилось. Ночью его не смущали образы горя или радостей. Но ведь молодость улыбается без причины; это одна из ее главных прелестей <...> Постепенно события прошедшей ночи бесшумной кровавой поступью прокрались в его мозг и отпечатались там с ужасающей отчетливостью. Дориан содрогнулся при воспоминании о том, что он выстрадал, и та же странная ненависть, под влиянием которой он убил сидевшего в кресле Бэзила Холлуорда, на мгновение снова овладела им и заставила его похолодеть от бешенства <...> преступление Дориана было другого рода; его необходимо было изгнать из памяти, усыпить опиумом, заглушить, иначе оно само не дало бы ему жить" [7, 177].

"Двойник" Дориана Грея следует за ним по пятам **в виде постоянного напоминания о его падении, о его позоре** ("Говорят, что вы развращаете всякого, с кем бываете близки, и что достаточно вам войти в дом, чтобы позор вошел вслед за вами" [7, 168]). Зеркальный же двойник Балдуина, играя роль, диктуемую ему дьяволом Скапинелли, воплощается в абсолютизированное, неконтролируемое зло и превращается в **хтоническое существо темного, магического мира теней** (вспомним сцену в кабаке:

сидящие друг напротив друга Балдуин и его зеркальная тень и искаженное "лицо"- маску этой "тени"). **Портрет-тень** (*"Вернувшись домой, Дориан садился перед портретом и долго глядел на него, иногда с отвращением к нему и к самому себе, а иногда торжествуя от сознания брошенного вызова, в котором, быть может, таится половина очарования порока; он с тайным злорадством улыбался уродливой тени, обреченной нести предназначенное ему бремя"* [7, 156]) тянет **бремя позора** (*"Вечная юность, неутолимая страсть, наслаждение, утонченные и таинственные, необузданные радости и еще более необузданные пороки – все это предстояло ему. А портрет был обречен нести бремя его позора. Только и всего!"* [7, 119]), начавшееся с момента **продажи Дорианом Греем собственной души в обмен на вечную молодость и красоту** (*"Он самый низкий из всех, кто сюда приходит. Говорят, что он продал себя дьяволу за красивое лицо"* [7, 207], *"О, если бы можно было сделать иначе! Если бы состарился не я, а он! За это... за это... я бы все отдал! Да, за это я не пожалел бы ничего на свете. За это я отдал бы свою душу"* [7, 35]) и **Балдуином – на богатство с целью женитьбы на дочери богатого графа Маргит.**

Оживленный (=одушевленный) "портрет" и "выпущенный на волю" из Зазеркалья двойник словно состязаются со своими прототипами (тексты романа и фильма изобилуют **мотивами "преследования", "состязания", "страха"**. Дориан Грей как бы испытывает **"портрет-душу"**: какие еще преступления ему под силу, если он властен над своей молодостью и красотой. Именно уверенность в прочности границы, разделяющей "этот" и "тот" хронотопы, позволяет Дориану Грею совершать чудовищные поступки. Граница является своего рода манифестацией безнаказанности. Но как только она разрушается, истинная сущность вещей – открывается: *"Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего господина, изображавший его таким, каким они видели его последний раз, во всем сиянии его дивной молодости и красоты. А на полу лежал мертвый человек с ножом в груди. Лицо у него было*

*морщинистое, увядшее, отвратительное. И только увидев перстни на его руках, слуги узнали, кто это" [7, 240].*

Став абсолютными двойниками (зеркально отражающими суть), "портретное изображение" и "зеркальное отражение" "антропологизируются", обретая свое "лицо" ("Новой жизни! Вот чего хотел Дориан. Он ждал ее. Без сомнения, он ее уже начал. Во всяком случае, он пощадил одну невинную девушку. Он никогда больше не будет соблазнять невинных. Он будет жить честно <...> Может быть, чистой жизнью Дориан будет в состоянии изгнать все следы злых страстей с лица портрета? Может быть, они уже исчезли?" [7, 236-237]. Характерно, что "очеловечиванием" эту метаморфозу назвать трудно: "лица" двойников так гипертрофируются, искажаются, что принимают черты **уродливых тератоморфных существ**. Да и время в портрете (вслед за двойниками) настолько видоизменяется, что принимает бесформенные черты чудовища, превращая **портрет в хтоническое существо**. И только "убитая" душа (= портрет, тень) все расставляет по своим местам: "душа" выходит из **портрета-хронотопа** ("Ожидание становилось невыносимым. Время, казалось Дориану, ползло свинцовой поступью, в то время как его самого чудовищные ветры мчали к обрывистым краям какой-то черной скалы или пропасти. Он знал, что его там ожидало; видел это воочию и, содрогаясь, сжимал холодными руками горящие веки, словно хотел вдавить глаза в череп и лишит свой мозг возможности видеть. Но это было бесполезно. Мозг все глотал свою пищу, а воображение, скорченное от ужаса, искривленное и искаженное, словно живое существо от боли, плясало подобно отвратительной марионетке на подмостках и скалило зубы сквозь сменяющиеся маски. Потом вдруг время для него остановилось. Да, это слепое, медленно дышащее существо перестало ползти, и ужасные мысли – ибо умерло Время – побежали радостно вперед и вытащили какое-то чудовищное будущее из его могилы и показали Дориану. Он глядел на него во все глаза, окаменеет от ужаса" [7, 181-182]) и возвращается в свое тело [см. последнюю сцену: 7, 240]. И в романе, и в фильме "убитая"

("заколотая", "застреленная") душа, возвратившись из портрета и мира реального бытия и заняв свое место, воссоединяется с телом. Смерть Двойников влечет за собой немедленную смерть и их обладателей, что подчеркивает первичность души, ее большую уязвимость и первостепенность.

Таким образом, мотив зеркального двойника, объективируясь в образах "портрета" и "зеркала" и будучи включенным в мифологическую систему символических знаков, свидетельствует, во-первых, об уникальном "перерастании" вещей (атрибутов реального бытия и мира искусства) в пространство духовности и пересечении, трансформации и модификации профанического и сакрального миров, материального и духовного в человеке; во-вторых, о смещении, а точнее, уравнивании антропоцентрических, теистических и артефактноцентрических систем – в онтологическом модусе: "двойники" (зеркальное отражение и портретное изображение) в космическом масштабе становятся, как и человек, "аналогами мира", превращаются в аксиологически-гносеологические знаки мифа, культуры. Образы "зеркало" и "портрет" модифицируют семантику обычного атрибута и не просто символизируются и семиотизируются, выходя за рамки антропоцентрической системы, а адаптируются в особенных панхронотопических текстовых мирах (литературного произведения и киноискусства) и эксплицируют при этом свою изначальную амбивалентность. Амбивалентные символы-хронотопы "зеркало" и "портрет" реализуют процесс самопознания, верификации бытия, в результате которого определяются духовные ориентиры. Образы функционируют на различных мифологических срезах (предвестников. метаморфоз, символов, атрибутов, хронотопов, медиаторов, олицетворений и т.п.) и несут на себе основную функцию тексто- и смыслокреативных элементов.

### **Библиография**

1. Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам XXII. Вып. 813. – Тарту, 1988. – 166 с.



2. Золян С.Т. Поэтическая семантика и семантико-композиционная организация поэтического текста: Автореф. дис. д-ра фил. наук. – Ереван, 1988. – 40 с.
3. Кракауер Зігфрід. Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна. / Пер. з німецької Ігора Андрущенко. – К.: Грані-Т, 2009. – 384 с. (Серія "De profundis")
4. Лотман Ю.М. Портрет. // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: "Искусство – СПб", 2005. – 704 с., илл. – с. 500-518.
5. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Лотман Ю.М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: "Искусство – СПб", 2005. – 704 с., илл. – с. 288-373.
6. Топоров В.Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. – М.: "Языки русской культуры", 1983. – с. 227-284.
7. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Сказки: пер. с англ. / О. Уайльд; худож.-оформитель Б.Ф. Бублик. – Харьков: Фолио, 2012. – 429 с. – (Школьная б-ка укр. и зарубеж. лит-ры).
8. Цивьян Т.В. Взгляд на себя через посредника: "себя как в зеркале я вижу..." // История и география русских старообрядческих говоров. – М., 1995.

## **СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №6 (2 год.)**

**Тема:        НОВАТОРСТВО ДРАМАТУРГІЇ Г.ІБСЕНА  
                  ( П'ЄСА «ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ»)**

### **План**

- 1.Еволюція естетичних поглядів Г.Ібсена, пошуки власного стилю. «Бранд» та «Пер Гюнт» як початок «справжнього» Ібсена.
- 2.Соціально-психологічний характер драми «Ляльковий дім». Композиційний аналіз твору.
- 3.Образ Нори і проблеми фемінізму.
- 4.Роль підтексту в розкритті внутрішнього світу діючих осіб.

5.Складність і неоднозначність психологічних і соціальних характеристик героїв п'єси.

6.Авторська позиція в п'єсі.

7.Роль Ібсена в розвитку нової європейської драматургії. Ібсен і ібсенізм.

### **Завдання :**

1.Виписати з «Літературного енциклопедичного словника» визначення драми, конфлікту, композиції.

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

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

4.Підготувати повідомлення «Дика качка» Г.Ібсена і «Чайка» А.П.Чехова: спорідненість тематики, проблематики та художніх особливостей «нової драми» (індивідуальне завдання).

### **I.Тексти для читання:**

Ібсен Г. Ляльковий дім. Дика качка. Пер Гюнт (будь-яке видання).

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

### **II.Обов'язкова література:**

1.Адмони В.Г. Генрик Ибсен // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.426-435.

2.Блок А. От Ибсена к Стриндбергу. – Собр. соч. в 8-ми т. Т.5. – М., 1962. – с.455-463.

3.Хейберг Х. Генрик Ибсен. – М., 1975.

4.Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979.

### **III.Додаткова література:**

1.Берковский Н.Я. Ибсен // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М.-Л., - 1962.

2.Зингерман К.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М., 1979.

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

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

### **Методичні рекомендації**

Г.Ібсена вважають засновником «нової драми» у світовій літературі межі ХІХ-ХХ ст. Проте шлях до власного місця в літературі виявився довгим і складним. Відповідаючи на перше питання, необхідно визначити періодизацію творчості письменника, зупинившись на загальній характеристиці визначних творів кожного з трьох періодів: 1 – звертання до історико-легендарного матеріалу («Боротьба за престол»), спроби вирішення проблем сучасності, створення Норвезького національного театру; 2 – «Бранд», «Пер Гюнт»; 3 – «Дика качка», «Гедда Габлер». Розглядаючи драму «Пер Гюнт», особливу увагу необхідно звернути на трансформацію фольклорних мотивів, специфіку образу героя п'єси, оскільки драму присвячено проблемі самотності, пошуку людиною самої себе у стосунках з близькими та Богом.

Художні особливості інтелектуально-аналітичної драми розглядаються на прикладі п'єси «Ляльковий дім». Необхідно звернути увагу на такі риси, як демаскування прихованих вад, амбівалентність образів персонажів, розгортання дії в замкненому хронотопі, залучання глядача до інтелектуально-аналітичної розв'язки драми.

У п'єсі — два сюжети і два конфлікти. Перший – зовнішній – боротьба Нори і Кростеда, який шантажує головну героїню підробленим векселем. І другий (головний) – боротьба природніх прагнень живої особистості (Нори) з мертвими догмами суспільства. Героїня під час цієї боротьби переконалася, якими насправді є її чоловік Хельмер і їхній дім (образ-символ лялькового дому). Підтекст (авторські ремарки, незавершеність фраз, короткі репліки)

допомагають зрозуміти внутрішній світ персонажів, складне життя людської душі (див. завдання № 3). Розв'язка твору – наслідок катастрофи і сама катастрофа – розпад родини і вихід Нори з дому. І якщо під час очікування реакції чоловіка стосовно підробленого векселя в душі Нори панує страх, надії на диво або думки про самогубство, то наприкінці п'єси вона спокійно і гідно приймає рішення залишити цей ляльковий дім.

«Ляльковий дім» — перша соціально-психологічна п'єса Ібсена. Завершуючи розмову про його творчість, необхідно прослухати повідомлення «Дика качка» Г.Ібсена і «Чайка» А.П.Чехова: спорідненість тематики, проблематики та художніх особливостей «нової драми» (індивідуальне повідомлення).

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

## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

**Б. Шоу**

### КВІНТЕСЕНЦЯ ІБСЕНІЗМУ

[...] До сьогоднішнього дня критики не звертають увагу на нову техніку створення популярних п'єс, тоді як ціле покоління визнаних драматургів день за днем демонструє її у них під носом. Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих «добре зроблених п'єсах» вам пропонувалось: у першому акті – експозиція, у другому – конфлікт, у третьому – його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга. [...]

У наш час цікавою може вважатися лише та п'єса, що розглядає і обговорює саме ті питання поведінки й характеру персонажів, які хвилюють і глядачів. Публіка прагне дещо винести для себе з цих п'єс: не лише купити за гроші щось, але зробити це своїм безцінним здобутком. [...]

Власне, до цих меж і розсунув старі драматичні форми Ібсен. Так, скажімо, до певного епізоду в останньому акті «Ляльковий дім» є п'єсою, яку можна обернути у найбанальнішу французьку драму, відкинувши кілька реплік і замінивши знамениту останню сцену сентиментальним хеппі-ендом – те, що насамперед зробили з п'єсою, безперечно, театральні «розумники», внаслідок чого вона, обскубана таким чином, не мала успіху і не привернула найменшої уваги. А втім, у згаданому місці останнього акту героїня зовсім несподівано (для «розумників») відкидає емоційну позу й зауважує: «Нам треба сісти й обговорити все, що між нами сталося». Саме завдяки цьому новому технічному прийому, цьому, як сказали б музиканти, новому пассажиру до драматичної форми, «Ляльковий дім» завоював Європу і започаткував нову школу драматичного мистецтва.

Відтоді суперечка вийшла далеко за межі останніх десяти хвилин будь-якої, в усіх відношеннях «добре зробленої», п'єси. Винесення суперечки у фінал хибне не лише тому, що публіка вже встигла втомитися, а й тому, що викликає необхідність знову переглянути всю п'єсу, бо лише в світі фінального конфлікту стають зрозумілими перші акти. [...]. Ось чому сьогодні в нас п'єси, до яких належать і деякі з моїх, що або починаються суперечкою і завершуються дією, або ж від початку до кінця позначені суперечкою невідривно від дії. [...]

У нових п'єсах драматичний конфлікт ґрунтується на зіткненні протилежних ідей, а не довкола вульгарних нахилів людини – жадоби і марнотратства, образливості й честолюбства, непорозуміння, дивакуватості тощо, - які не розкривають моральних проблем. Конфлікт постає не між відверто правими й винними: негідник такою ж мірою совісний, як і герой, якщо не більше. По суті цікавою п'єсу робить (якщо вона справді цікава) питання: хто ж негідник, а хто герой. Або, кажучи іншими словами, тут нема ні негідників, ні героїв. Такий відхід від мистецтва драматургії найбільше вражає критиків. Вони не розуміють, що в дійсності за всіма технічними новинками стоїть неминуче повернення до природи. Природне в наш час – це насамперед

щоденне; і для того, щоб п'єса хоч би щось важила для глядача, вона мусить у кульмінаційних моментах відбивати те, що трапляється з ним, якщо не щодня, то принаймні раз у житті. Злочини, бійки, величезні спадщини, пожежі, корабельні аварії, бойовища й блискавки – все це помилки в п'єсі, хай і зображені ефективно. Безперечно, вони можуть мати драматичний інтерес, якщо герой випробовується тяжкими обставинами, проте таке випробування матиме вигляд аж занадто театрального, оскільки драматург, що, природно, не міг набути особистого досвіду різноманітних катастроф, муситиме підмінити справжні почуття вигадками й банальностями.

Одне слово, нещасні випадки самі по собі не драматичні, а лише анекдотичні. Вони можуть нести в собі сенсацію, подив, виклик, спустошення, зацікавленість та безліч інших почуттів, однак не становлять драматичного інтересу, як немає драми в тому, що людину збили з ніг чи роздавили машиною. [...] Тонни чудового паперу даремно забруднили чорнилом письменники, які уявили, ніби можуть створити трагедію, прирікши героїв на загибель в останньому акті внаслідок нещасного випадку. Справа в тому, що жоден нещасний випадок, навіть і кривавий, не може лягти в основу справжньої драми, тим часом як суперечка між чоловіком і жінкою про те, де краще їм жити – в місті чи селі, може стати відправною точкою жахливої драми чи блискучої комедії. [...]

(Бернард Шоу о драме и театре. – М., 1963. – С. 65, 67-71).

## **АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ**

**Татьяна Тверитинова**

**А. Чехов и Б. Акунин: пастиш-сиквел «Чайка»**

(Надруковано: Т.И. Тверитинова. А. Чехов и Б. Акунин: пастиш-сиквел «Чайка» // *Jezyk literature i kultura Rosji w XXI wieku. Teoria i praktyka.* – Kielce, 2011. – S. 355-360).

«Одна из наиболее значимых характеристик или практик сегодня – это пастиш» [Джеймисон 1984:7]. По мнению американского теоретика Ф. Джеймисона, давшего наиболее авторитетное понятие «пастиша», это основной модус постмодернистского искусства. Наиболее характерные признаки постмодернизма - использование произведений литературного наследия предшествующих эпох в качестве «строительного материала» для создания новых, переосмысление элементов культуры прошлого (иронизирование или пародирование), многоуровневая организация текста, прием игры, неопределенность, амбивалентность, соучастие читателя – как нельзя лучше характеризуют специфику пастиша.

Из последних работ, касающихся прямо или косвенно проблемы пастиша как многогранного и неоднозначного явления, следует назвать статьи С. Балакирова, М. Коваль, В. Костюк. Особо следует выделить диссертационное исследование Л. Бербенец «Пастиш и особенности художественной репрезентации в литературе постмодернизма» как первое комплексное исследование данного явления в современной литературе. Отталкиваясь от преобладающего восприятия пастиша как стилизации или разновидности стилизации, Л. Бербенец дает несколько вариантов определения данного термина в зависимости от контекста его употребления:

«1) прием компонования художественного текста из элементов чужих текстов; способ работы с «чужим» словом, «заимствование» и «преобразование» его;

2) собственно текст, который был скомпонован по принципам построения пастиша, то есть «текст-пастиш»;

3) метажанровое образование, способствующее переходу произведения из одного жанра в другой, продуктирующее новые жанры и создающее гетерогенные жанровые структуры» [Бербенец 2008: 15-16].

Исследование современного постмодернистского (или точнее, постпостмодернистского) дискурса позволяет констатировать факт явной трансформации жанра римейка, когда в ходе использования классической литературы как исходного материала заимствуются названия, имитируется стиль, жанр, пишутся продолжения. Возникает, по мнению М. Адамович, «так называемый перформанс – постмодернистская игра с художественным текстом классики» [Адамович 2001:169], так как русская классика в данном случае является наиболее привлекательным объектом для современных постмодернистов: устоявшиеся этические и эстетические принципы, герои, идеалы. Правда, как замечает литературовед, эссеист и переводчик Г. Чхартишвили, «нет никакого смысла писать так, как уже писали раньше, — если только не можешь сделать то же самое лучше. Писатель должен писать так, как раньше не писали, а если играешь с великими покойниками на их собственном поле, то изволь переиграть их. Единственный возможный способ для писателя понять, чего он стоит, — это состязаться с покойниками. Большинство ныне живущих романистов этого не могут, а, значит, их просто не существует. Серьезный писатель обязан тягаться с теми из мертвецов, кто, по его мнению, действительно велик. Нужно быть стайером, который стремится не обогнать прочих участников нынешнего забега, а поставить абсолютный рекорд: бежать не впереди других бегущих, а под секундомер» [Чхартишвили 1998].

Между тем сам литературовед Г. Чхартишвили более известен как писатель-постмодернист Б. Акунин, чье творчество находится в центре дискуссий последних двух десятилетий. Спектр восприятия произведений Б. Акунина широк: от упреков в принадлежности к «массовой» литературе, в восприятии писателя как проектировщика, использующего русскую классику в коммерческих целях, до определения создателя литературы для интеллектуалов.

Не осталась незамеченной и «Чайка» Б. Акунина, написанная в 2000 году как продолжение одноименного произведения А.П. Чехова. Тот факт, что пьеса



была напечатана вначале в журнале «Новый мир», а затем вышла отдельным изданием вместе с чеховской «Чайкой» (книга-перевертыш), вызвал неоднозначную реакцию в литературно-критической среде. Суть рецензий по отношению к акунинской «Чайке» можно свести к нескольким основным тезисам. Во-первых, паразитирование на классике, ведущее к ее обесмысливанию: в таком случае классическое произведение теряет свою специфику, дробится на части, превращается в пастиш, становится псевдоклассикой (Н. Иванова, М. Адамович). Во-вторых, чеховская «Чайка», задуманная как комедия в четырех действиях, превращается в детективное чтиво, сюжет которого был организован Акуниным в двух действиях (Б. Сабо). В-третьих, Акунин сделал из чеховской «Чайки» чучело, классические герои – живые, странные люди – превращены в кукол, в мультипликационных персонажей (П. Басинский), «стали существами, до маниакальности одержимыми», потенциальными убийцами [Романцова 2001]. В-четвертых, «опус Акунина демонстрирует непонимание принципов чеховской драматургии» [Давыдова 2001]. В-пятых, «чеховский слог отличается от акунинской стилизации... Одно слово отторгает другое: первое играет множеством смыслов, второе однозначно, как детективные развязки...» [Филиппов 2001]. В данных критических высказываниях можно выделить основные «недостатки» акунинского произведения: использование классики, одномерность характеров, перевод жанра комедии в детектив, непонимание принципов чеховской драматургии.

В 2001 году пьеса Б. Акунина была поставлена в «Школе современной пьесы». Художественный руководитель театра И. Райхельгауз по этому поводу высказался так: «Акунин имеет право на свой взгляд и свои фантазии. Задав вопрос – отчего стрелялся Треплев – автор посмотрел, во-первых, из другого времени, во-вторых, из другого сознания, в-третьих, из другого жанра» [Райхельгауз 2001].

Между тем, сам претекст – а таковым является в данном случае пьеса А.П. Чехова - заслуживает нескольких уточнений. В литературоведении XX века давно устоялось мнение, что в «Чайке», созданной «вопреки всем правилам драматического искусства», в полной мере проявились новаторские принципы драматургии писателя. Кстати, не считая водевилей, это была уже четвертая пьеса А.П. Чехова, в которой он настойчиво работал над обновлением драматургического языка, нарушая установленные правила, что весьма настораживало зрителей и не приносило успехов автору. В пьесе трудно определить, кто из героев более важен для раскрытия авторского замысла (децентрализация главного героя), конфликты не внешние, а внутренние, позволяющие усилить психологическую характеристику действующих лиц, используется подтекст как подводное течение, диффузная специфика жанра. «Чайка» - «странная пьеса» с самоубийством героя – изначально совсем не воспринималась как комедия. Премьера «Чайки» в Александринском театре, состоявшаяся 17 октября 1896 года, как известно, успеха не имела, несмотря на то, что режиссером был Е. Карпов, а в роли Заречной – В. Комиссаржевская, которые совсем недавно блестяще справились с постановкой драмы А.Н. Островского «Бесприданница». Но то, что А.П. Чехов – не А.Н. Островский, Е. Карпов осознал только после неудачной премьеры. И потому последующие спектакли, шедшие с некоторыми поправками в режиссерском истолковании пьесы, уже имели успех, о чем писала В. Комиссаржевская А.П. Чехову после второго спектакля: «Антон Павлович, голубчик, наша взяла! Успех полный, единодушный, какой должен был быть и не мог не быть!» [Комиссаржевская 1984: 128].

Жанровая специфика «Чайки», не позволяющая провести четкий раздел между комедией и трагедией (по-чеховски, «все как в жизни») и по сегодняшний день позволяет предлагать в театрах самые разнообразные варианты ее комедийного прочтения – от «жесточкого водевиля» и «черной комедии» (Рижский Новый Драматический Театр, режиссер А. Херманис) до

«деревенского бурлеска», где нет места искренним чувствам и подлинным страстям (Магнитогорский Новый Экспериментальный театр, режиссер В. Ахатов), «постмодернистского абсурда» (пьеса Треплева – модный шлягер, финальное самоубийство носит откровенно пародийный характер). Что касается еще одной специфики чеховских произведений конца XIX века – открытого финала, то, по мнению исследовательницы Т.К. Шах-Азизовой, «Чехов бросает взгляд в будущее, развязки как завершения человеческих судеб у него нет... Поэтому первый акт выглядит как эпилог, последний – как пролог ненаписанной драмы» [Шах-Азизова 1966: 134].

Автор постмодернистского пастиша Б. Акунин, отталкиваясь от чеховского текста, создает свой вариант окончания «Чайки». По типологии постмодернистских текстов-пастишей, предложенной Л. Бербенец, пьеса Б. Акунина – монопастиш, так как построена на основании одного «чужого» текста, апеллирует к его «памяти», смысловому потенциалу. Можно определить и отношение к претексту: соревновательное (известное высказывание Б. Акунина о состязании с великими покойниками). По способу и особенностям перенесения текста в новый литературный и эстетический контекст – это пастиш-сиквел, то есть дописывание претекста, когда создается, собственно, продолжение чеховской «Чайки». Акунинский текст построен по принципу нелинейного сюжета, в котором по ходу расследования убийства Треплева одна и та же сцена проигрывается восемь раз в различных вариантах-дублях, чтобы читатель/зритель выбрал для себя наиболее приемлемый. Данный игровой прием текстового плюрализма является характерной особенностью постмодернистского дискурса, когда интерпретируемый текст воспринимается как «воплощенная множественность» (Р. Барт).

По мнению исследовательницы А.Ю. Мережинской, «целью автора было отнюдь не пародирование, а испытание действенности Чехова..., в поле зрения писателя оказывается лишь то, **как** сделано произведение Чехова и **как** можно продлить, модифицировать открытия классика сейчас. С этой целью Акунин

избирает форму продолжения-интерпретации, максимально остраивающую классический текст [Мережинская 2010: 29].

Б. Акунин начинает свою пьесу с переписывания последней трети четвертого действия претекста, постепенно переходя к завершению событий в собственной интерпретации. Однако уже при внимательном сопоставлении можно заметить внесение новых ремарок, неожиданных реплик, смещение смысловых акцентов, перевод характеров в однозначное восприятие, а жанра из комедии в пьесу-детектив. Так, к чеховским ремаркам к четвертому действию «шумят деревья и воет ветер в трубах», Б. Акунин добавляет «рокот грома, иногда сопровождаемый вспышками зарниц» [Акунин 2000:7]. Дополняется и интерьер кабинета Треплева чучелами зверей и птиц с большой чайкой на видном месте (а у А.П. Чехова чучело чайки появляется в самом конце пьесы). Еще один дополнительный предмет – револьвер, за который постоянно хватается герой. Револьвер в руке Треплева находится и при его последнем разговоре с Ниной: то угрожающе поднимаясь, то опускаясь в безвольно повисшей руке. Акунинские ремарки, характеризующие неадекватное поведение Кости («с раздражением», «с угрозой», «уже не рассеян, а возбужден», «говорит исступленно», «лицо искажено ненавистью», «содрогнувшись, трясется в беззвучном хохоте»), характеристика доктора Дорна («Характер у него был дрянь. Капризный, эгоистичный, жестокий мальчишка»)

[Акунин 2000: 32] подготавливают нас к поиску мотивов случившегося преступления.

При представлении действующих лиц у Б. Акунина появляется маркировка возраста каждого персонажа. На первый взгляд, это вполне соответствует чеховскому тексту: его герои не скрывают свой возраст, это указывается по ходу пьесы, как и тот факт, что события четвертого действия происходят два года спустя. В то же время М. Адамович, анализируя пьесу Б. Акунина, утверждает, что «точный возраст героев есть индикатор их... смертности», «все персонажи акунинской «Чайки» - потенциальные

самоубийцы» [Адамович 2001:172], апеллируя при этом к монографии Акунина-Чхартишвили «Писатель и самоубийство». Действительно, Г. Чхартишвили, называя писателя человеком опасной профессии, находящимся в группе высокого риска самоубийства, выстраивает график суицидальной кривой: 15-24 года – пятый десяток лет – после семидесяти [Чхартишвили 2001: 309]. Однако при многочисленных разговорах о творчестве и искусстве в обеих пьесах присутствуют только два писателя: Тригорин и Треплев. Первую попытку самоубийства Треплев предпринимает в 25 лет (провал пьесы, равнодушие Нины, ревность к Тригोरину, бедность и уязвленное самолюбие). Но в 27 лет, когда кривая писательских самоубийств идет на спад, по Г. Чхартишвили, Треплев просто перестает быть потенциальным самоубийцей. Тогда остается убийство. Убийство и расследование, где в роли частного детектива выступает доктор Дорн, из фон Дорнов, дальний родственник акунинского Эраста Фандорина. Таким образом, Б. Акунин, назвав свою «Чайку» вслед за А.П. Чеховым комедией, переходит к более привычному для себя жанру – детективу. В его произведении присутствуют характерные особенности интеллектуального детектива: место действия – ограниченное пространство, комната в доме Сорина, факт убийства и прокручивание возможных разных вариантов происшедшего события, фигура домашнего детектива, интерес которого сосредоточен на разгадке тайны, а не на трагедии людей. Сюжет разворачивается вокруг преступления, основное внимание уделяется интеллектуальному процессу поисков истины, причем, *Cui prodest* и *Cherchez la femme* взаимосвязаны. В каждом из восьми дублей раскрывается убийство, которое мог бы совершить каждый из восьми присутствующих. И каждый из восьми дублей имеет открытый финал, несмотря на раскрытое преступление и признание виновного. Как видим, включение кинематографических композиционных элементов помогает выразить один из важных постулатов постмодернизма – невозможность существования единой правды.

Как видим, Б. Акунин, отталкиваясь от чеховской комедии с самоубийством в финале создает свою «Чайку», в которой жанр неоднозначен (и комедия, и детектив), скрытые конфликты претекста становятся очевидными, а характеры героев дописываются, модифицируются. Б. Акунин использует чеховские фразы, стилевые и композиционные приемы. Его текст насыщен элементами интертекстуальности: цитаты, аллюзии, заимствованные мотивы, символы, композиционные ходы, самопародирование. Здесь встречаются библейские цитаты, названия других произведений А.П. Чехова («Дама с собачкой»), заимствуются сюжетные ходы из ранней повести «Драма на охоте», когда преступник сам ведет следствие. Цель такого постмодернистского текста – подтверждение абсурдности окружающего мира, отсутствие в нем привычной гармонии.

Писатель Б. Акунин предлагает не заимствование, а стилистический намек на неповторимую манеру, создает стилистическую ауру, свойственную стилю А.П. Чехова, и, главное, незаметно для читателя вовлекает его в обсуждение и переосмысливание образов и идей классического произведения. Создается, таким образом, естественный диалог, в котором весомо мнение как классика А. Чехова, так и современника Б. Акунина.

Использованная литература:

Jameson, F.: *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* // *New Left Rev.*, London 1984, №146, p. 62-87.

Бербенець, Л.С.: *Пастіш і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму*: Автореф. ...канд. філол. наук, Київ 2008.

Адамович, М.: *Юдифь с головой Олоферна: псевдоклассика в русской литературе 90-х* // *Новый мир*, Москва 2001, № 7, с. 165-174.

Чхартишвили, Г.: *Девальвация вымысла: почему никто не хочет читать романы* // *Литературная газета*, 1998, № 39.

Иванова, Н.: *Жизнь и смерть симулякра в России* // *Дружба народов*, Москва 2000, №8, с.24-36.

- Сабо, Б.: «Чайка» Акунина // [http://www.russian.slavica.org/article\\_17.html](http://www.russian.slavica.org/article_17.html). (доступ 01.04.2010)
- Басинский, П.: *Чучело Чайки (Из цикла «Свой взгляд»)* // Литературная газета, 2000, № 17.
- Романцова, О.: *Виновен каждый* // Время МН 2001, 28 апреля.
- Давыдова, М.: *Обманутый обманщик* // Время новостей 2001, 11 мая.
- Филиппов, А.: *Доктор Дорн идет по следу* // Известия 2001, 28 апреля.
- «Чайка» Б. Акунина. Школа современной пьесы. Пресса о спектакле: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_shkola\\_akunin.htm](http://www.smotr.ru/2000/2000_shkola_akunin.htm) (доступ 20.04.2010)
- Комиссаржевская, В.Ф.: Письмо А.П. Чехову // Переписка А.П. Чехова: В 2-х т., Москва 1984, т.2., с. 74.
- Шах-Азизова, Т.К.: *Чехов и западноевропейская драма его времени*, Москва 1966.
- Мережинская, А.Ю.: *Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторцепция в русской драматургии 1990-2000 годов* // Русская литература. Исследования: Сб.науч.тр./ Киев.нац.ун-т им. Т. Шевченко, Киев 2010, с. 4-35.
- Акунин, Б./ Чехов, А.: *Чайка*, Санкт-Петербург 2002.
- Чхартишвили, Г.: *Писатель и самоубийство*, Москва 2001.

## СЕМІНАРСЬКЕ ЗАНЯТТЯ №7 (2 год.)

### Тема. «Срібна доба» російської поезії

#### План.

1. Філософсько-естетична концепція російського модернізму. Значення Іннокентія Анненського для розвитку поезії російського модерну.
2. Творчість Андрія Белого, К.Бальмонта та В.Брюсова як представників младосимволізму.
3. Олександр Блок – «пронзительный тенор эпохи».
4. Естетичні маніфести та художня творчість акмеїстів. Микола Гумільов, Анна Ахматова, Осип Мандельштам.

5. Футуризм як літературний напрям початку 20 століття. Кубо- та егофутуризм. Володимир Маяковський, Велимир Хлебніков, Ігор Северянін, Давид Бурлюк.
6. Імажинізм. Поезія Сергія Єсеніна.
7. Філософсько-естетичні засади творчості Бориса Пастернака.
8. Марина Цвєтаєва. Поетика внутрішнього «я».

### **Завдання.**

1. Виписати з літературознавчого словника поняття «акмеїзм», «імажинізм», «модернізм», «символізм», «футуризм».
2. Познайомитися з літературними маніфєстами символістів, акмеїстів, футуристів, імажиністів.
3. Підготувати повідомлення про творчість поетів «Срібної доби»: Іннокентія Анненського, Валерія Брюсова, Костянтина Бальмонта, Андрія Белого, Олександра Блока, Миколи Гумільова, Анни Ахматової, Осипа Мандельштама, Володимира Маяковського, Велимира Хлебнікова, Давида Бурлюка, Сергія Єсеніна, Марини Цвєтаєвої (індивідуальне завдання – за вибором студентів). Вивчити напам'ять улюблені поезії.
4. Проаналізувати вірш одного з представників літературних течій та напрямів російського модернізму (за вибором студента).

### **I.Тексти для читання:**

Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А.В.Федорова. – Л.: Сов. Писатель, 1990. – 640 с.

Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – 832 с.

Блок Александр. Собрание сочинений в восьми томах / Под общей ред. В.Н.Орлова, А.А.Суркова, К.И.Чуковского. – М.-Л., 1960.

Брюсов В. Избранное. – М.: Просвещение, 1991. – 336 с.

Волошин М. Избранное: Стихотворения, воспоминания, переписка / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. З.Давыдова, В.Купченко. – Мн.: Маст. літ., 1993. – 479 с.



Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи / Сост. и авт.. вступ. ст.. и коммент. З.Д.Давыдов. – Симферополь: Таврия, 1990. – 248 с. – (Дом Поэта).

Есенин С. Собр. соч. – М., 1977.

Мандельштам О. Стихотворения. – Л., 1978. – (Библиотека поэта. Большая серия.).

Маяковский Владимир. Стихотворения.

Пастернак Б. Избранное. – М., 1985.

Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.

Русская поэзия. XX век: Антология / Под ред. В.А.острова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 959 с.

Цветаева М. Сочинения. – М., 1980.

## **II. Основна література:**

1. В мире Блока. Сборник статей / Сост.: А. Михайлов, С. Лесневский. – М.: Сов. писатель, 1981.

2. В мире Есенина. Сб. статей. – М., 1986.

3. История русской литературы. – Л.: Наука, 1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917) / Ред.. тома К. Муратова.

4. Орлов Вл. Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века. – М.: Худож. лит., 1976. – 366 с.

5. Ямпольский И. Поэты и прозаики. – Л., 1986.

## **III. Додаткова література:**

1. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / Под ред.. В.М.Пискунова. – М.: Республика, 1995. – 510 с.

2. Бенькович М. «Огненный ангел» Валерия Брюсова (этап интеллектуальной дуэли) // История русской литературы и литературной критики. – Кишинев, 1984.

3. Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. – М., 1985.

4.Келдыш В. Приобретения и задачи: О некоторых проблемах рус. лит. процесса конца XIX – начала XX столетия и их изучения // Вопр. лит. 1083. № 2.

5.Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха – М., 1985.

6.Топорков А. Из мифологии русского символизма. Городское освещение. // Блоковский сборник. Тарту, 1985. (Вып. 5): Мир А.Блока. (Учен. Зап. / Тарт. н-т; Вып. 657).

7.Федоров А. Иннокентий Анненский. – Л., 1984.

### **Методичні рекомендації**

Семінарські заняття з модернізму в російській поезії кінця 19-початку 20 століть передбачають поглиблене вивчення естетично-філософських концепцій та художньої творчості символістів, акмеїстів, футуристів, імажиністів. Для цього слід познайомитися з ідейно-естетичними засадами модернізму (див. завдання 1, 2). Відповідаючи на перше питання, необхідно визначити вплив західноєвропейської (Кант, Ніцше, Шопенгауер) та російської філософії (Володимир Соловйов) на зародження нового мистецтва. Філософсько-естетичні трактати В.Брюсова, Д.Мережковського допоможуть зрозуміти концепцію символізму, а знайомство з творчістю І. Анненського, Андрія Белого, В.Брюсова, О.Блока – складність творчих пошуків символістів, оригінальність їхньої поетичної манери.

Найбільшу увагу слід зосередити на вивченні життя та творчості найвидатнішого російського символіста, «пронзительного тенора епохи», за словами Анни Ахматової, — Олександра Блока. Центральна в його поезії міфологема «шляху» свідчить про життєві та творчі пошуки «співця Прекрасної Дами», про зіткнення стихійного та космічного начал у його поезії. При виконанні індивідуального завдання «О.Блок» бажано ознайомитись не лише з циклами «Стихи о Прекрасной Даме», «Снежная маска», «Ямбы», але й зі статтями, нарисами «Безвременье», «О реалистах», «О лирике», «Стихия и культура» та іншими, що дасть можливість глибше усвідомити суперечливість та глибину духовної кризи епохи межі століть.

Естетичні маніфести акмеїстів «Наследие символизма и акмеизма» М.Гумільова, «Некоторые течения в современной русской поэзии», «Символизм и акмеизм» С. Городецького стверджували новий напрямок у російському модернізмі. Поезія Осипа Мандельштама, Миколи Гумільова та «ранньої» Анни Ахматової – ілюстрація естетики акмеїзму.

Говорячи про футуризм, необхідно зазначити, які були соціальні та естетичні передумови його виникнення, спільні та відмінні риси з західноєвропейським (італійський футуризм на прикладі творчості Марінетті). Слід виокремити дві течії футуризму: кубо- та егофутуризм, познайомившись з їхніми концепціями у маніфестах «Пролог эгофутуризма» та «Пощечина общественному вкусу» й творчістю В.Маяковського, І.Северяніна, Д.Бурлюка, В. Хлебнікова.

Естетика імажинізму (основоположник – американський поет Езр Паунд), якоюсь мірою, проявила себе у творчості Сергія Єсеніна, що є самобутнім явищем у російській поезії.

Осторонь модерністських течій знаходяться Борис Пастернак та Марина Цветаєва. Філософська багатогранність образів, мотивів поезії Бориса Пастернака, унікальна поетика синтаксису та ритмомелодика віршів Марини Цветаєвої свідчать про індивідуально-авторські манери їхнього письма (див. завдання 3-4).

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

### Хрестоматійні матеріали

Д.С.Мережковский

## О ПРИЧИНАХ УПАДКА И О НОВЫХ ТЕЧЕНИЯХ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

...Никогда еще люди так не чувствовали сердцем необходимости верить и так не понимали разумом невозможности верить. В этом болезненном, неразрешимом диссонансе, этом трагическом противоречии, так же, как в небывалой умственной свободе, в смелости отрицания, заключается наиболее характерная черта мистической потребности IX века.

Наше время должно определить двумя противоположными чертами – это время самого крайнего материализма и вместе с тем самых страстных идеальных порывов Духа. Мы присутствуем при великой многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных мирозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний.

Умственная борьба, наполняющая XIX век, не могла не отразиться на современной литературе.

Преобладающий вкус толпы до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники – все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству...

...Непростительная ошибка думать, что художественный идеализм – какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему...

...Тот же Гете говорил, что поэтическое произведение должно быть *символично*. Что такое символ?

В Акрополе над архитравом Парфенона до наших дней сохранились немногие следы барельефа, изображающего самую обыденную и, по-видимому, незначительную сцену: нагие, стройные юноши ведут молодых коней и спокойно, и радостно мускулистыми руками они укрощают их. Все это исполнено с большим реализмом, если хотите, даже натурализмом, - знанием человеческого тела и природы...Вы чувствуете в нем веяние

*идеальной* человеческой культуры, *символ* свободного эллинского духа. Человек укрощает зверя. Это – не только сцена из будничной жизни, но вместе с тем целое откровение божественной стороны нашего духа. Вот почему такое неистребимое величие, такое спокойствие и полнота жизни в искаленном обломке мрамора, над которым пролетели тысячелетия. Подобный символизм проникает все создания греческого искусства. Разве Алькестис Эврипида, умирающая, чтобы спасти мужа, - не символ материнской жалости, которая одухотворяет любовь мужчины и женщины? Разве Антигона Софокла – не символ религиозно-девственной красоты женских характеров, которая впоследствии отразилась в средневековых Мадоннах?

У Ибсена в «Норе» есть характерная подробность: во время важного для всей драмы диалога двух действующих лиц входит служанка и вносит лампу. Сразу в освещенной комнате тон разговора меняется. Черта, достойная физиолога-натуралиста. Смена физической темноты и света действует на наш внутренний мир. Под реалистической подробностью скрывается художественный *символ*. Трудно сказать почему, но вы долго не забудете этого многозначительного соответствия между переменной разговора и лампой, которая озаряет туманные вечерние сумерки.

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые ничего, кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. Последние минуты агонии *т-те Bovary*, сопровождаемые пошленькой песенкой шарманщика о любви, сцена сумасшествия в первых лучах восходящего солнца, после трагической ночи, в “*Gespenster*” написаны с более беспощадным психологическим *натурализмом*, с большим проникновением в реальную действительность, чем самые смелые человеческие документы позитивного романа. Но у Ибсена и Флобера, рядом

с течением выраженных словами мыслей, вы невольно чувствуете другое, более глубокое течение.

*«Мысль изреченная есть ложь».* В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии, одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.

Символами могут быть и характеры. Санчо Панса и Фауст, Дон-Кихот и Гамлет, Дон-Жуан и Фальстаф, по выражению Гете, - *Schwankende Gestalten*.

Сновидения, котовые преследуют человечество, иногда повторяются из века в век, от поколения к поколению сопутствуют ему. Идею таких *символических характеров* никакими словами нельзя передать, ибо слова только определяют, ограничивают мысль, а символы выражают безграничную сторону мысли.

Вместе с тем мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем, по намекам флопера, Мопассана, Тургенева, Ибсена, новые, еще не открытые миры впечатлительности. Эта жадность к неиспытанному, погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности – характерная черта идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько *удивлять*, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее назвали эту черту *импрессионизмом*.

Таковы три главных элемента нового искусства: *мистическое содержание, символы* и расширение художественной впечатлительности.

1892.

Н.С.Гумилев

## НАСЛЕДИЕ СИМВОЛИЗМА И АКМЕИЗМ

Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акме – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом.

Французский символизм, родоначальник всего символизма как школы, выдвинул на передний план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору, вознесенную превыше всего, и пресловутую «теорию соответствий»... Высоко ценя символистов за то, что они указали нам на значение в искусстве символа, мы не согласны приносить ему в жертву прочих способов поэтического воздействия и ищем их полной согласованности. Этим мы отвечаем на вопрос о сравнительной «прекрасной трудности» двух течений: акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню. А один из принципов нового направления – всегда идти по линии наибольшего сопротивления.

...Русский символизм направил свои главные силы в область неведомого. Попеременно он брался то с мистикой, то с теософией, то с оккультизмом. Некоторые его искания в этом направлении почти приближались к созданию мифа. И он вправе спросить идущее ему на смену течение, только ли звериными добродетелями оно может похвастать и какое у него отношение к непознаваемому. Первое, что на такой допрос может ответить акмеизм, будет указанием на то, что непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать. Второе – что все попытки в этом направлении нецеломудренны. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не

станут ближе. Бедность воображения обнаружит тот, кто эволюцию личности будет представлять себе всегда в условиях времени и пространства...

Всегда помнить о непознаваемом, но не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками – вот принцип акмеизма. Это не значит, чтобы он отвергал для себя право изображать душу в те моменты, когда она дрожит, приближаясь к иному; но тогда она должна только содрогаться. Разумеется, познание Бога, прекрасная дама Теология, останется на своем престоле, но ни ее низводить до степени литературы, ни литературу поднимать в ее алмазный холод акмеисты не хотят. Что же касается ангелов, демонов и прочих стихийных духов, то они входят в состав материала художника и не должны больше земной тяжестью перевешивать другие взятые им образы.

...В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносятся имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них – краеольный камень для здания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность. Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в самом себе, хотя знающей все, и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие; Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собой людей, так смело назвавших себя акмеистами.

1913.

## **ПОЩЕЧИНА ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ**

Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы – *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов.



Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности.

Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова? Или на них зори неведомых красот?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми.

Всем этим Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузминым, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!..

*Мы приказываем чтить права поэтов:*

1. На увеличение словаря в *его* объеме произвольными и производными словами (Словоновшество).
2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.
3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный Вами венок грошовой славы.
4. стоять на глыбе слова «мы» среди свиста и негодования.

И если *пока* еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «Здравого смысла» и «Хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут *впервые* зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценого (самовитого) Слова.

*Д.Бурлюк, А.Крученых, В.Маяковский, Виктор Хлебников,*

Москва. 1912, декабрь.

## АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТУ

Ю.В. Вишницкая

### МИФОЛОГЕМА «ДОМ» В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА

#### АЛЕКСАНДРА БЛОКА

(Надруковано: Вишницкая Ю.В. Мифологема "Дом" в языковой картине мира Александра Блока // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст.; [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2012. – Вип. XXVI. – Ч. 3. – 394 с. – С. 80-88).

В локусе городского пространства "дом" представлен спектром прямых дескрипторов, среди которых - атрибут "железно-серого города" в мифомире сна и в мире живой одухотворенной природы. Данный дескриптор дробится на ряд мифосимволических: символ обыденности, однотипности, безысходности, привычки, косности: *"Сидя так, он обзаводится домком, плодится – и все дела свои сопровождает странными и смешными гримасами, так что совсем уже посторонний зритель, наблюдающий объективно и сравнивающий, как, например, художник, – может видеть презабавную картину: мир зеленый и цветущий, а на лоне его – пузатые науки-города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние"* (V-68; см. еще: VI-133, 51, 49; V-456, 311; 5-368, I-548). Интенционал мифологемы, реализующий представленный дескриптор, объективирован здесь или экспрессивно-эмоциональными формами типа *"гостиная пышная дома"* (В контексте – экспрессивные сравнения, подчеркивающие "обывательский образ жизни" в "доме": *"хозяйка – старая карга"*, *"сидела, словно кочерга"* (I-548)); или перифразами: *"каменные ящики, маленькие ящики"*, *"большая, модно обставленная постылая хоромина"* (VI-133), маркированными экспрессивными формами "качественно-геометризованного" типа ("дом" имеет форму закрытого, укомплектованного, спрессованного пространства). Символика образа подтверждается и безликостью субъектов и "единогласностью" их действий: *"Говорят, выбрали единогласно все граждане, населяющие тот дом,*

в котором я живу <...> но граждане, населяющие дом, создали это..." (VI-50-1; см. еще: V-368).

Символ привычки, постоянства, реализуемый образом "родительского дома" или его символической синекдохической формой "очаг"\* (V-311, V-456), граничит с символом спокойствия, душевного равновесия, защищенности, богатства: *"В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души, отдельной и колючей"* (V-72; см.: V-457; I-545). Когда "тишина" и "очаг" становятся привычными атрибутами размеренного однообразия жизни, то "домок" приобретает уже семиотический статус: он – знак смерти, знак разложения: *"Голос вьюги вывел их из научных жилищ, лишил тишины, очага, напел им в уши – и они поняли песню о вечном кружении – песню, сулящую полет"* (V-72). Мифологема представлена здесь "семиотически прозрачными" формами имен с эпитетами: *"уродливые дома", "сломанные дома", "дом, странно мрачный"* (VI-132). Интерес представляют так называемые немаркированные формы типа *"нестрые дома", "белое здание"*, интенциональное ядро которых сконцентрировано или в глаголе (*"Карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни..."*), или – в маркированном знаке – парафразе: *Дома растут, как желанья, / Но взгляни внезапно назад: / Там, где было белое зданье, / Увидишь ты черный смрад* (II-238). Представляя собой колоративную абстрактно-символическую метаморфозу, они актуализируют дескриптор "символ быстротечности, непостоянства, ухода". Метафора же, в которой "дом" в качестве субъекта сопоставления сравнивается с могилой, – репрезентирует символ смерти: *"Все испуганно пьяной толпой / Покидают могилы домов"* (II-151).

Срез предвестников (например, предвестник смерти, душевного разлада), выстраиваемый мифологемой, имеет уже не "локусно признаковый" характер, как в символических дескрипторах (где "смысл" сконцентрирован в самом объективированном интенционале), а скорее, контекстно-цепочный: сам текст каждым последующим образом "предвещает" значение ключевого образа, эксплицированного нейтральной номинативной формой целого: *"дом на*

*городской площади", "многоэтажный каменный дом". "В домике на городской площади без единого дерева живёт купец с семьёй. Против окна – церковь с высокой папертью; направо – позорный столб; налево – тюрьма и сумасшедший дом" (V-455) (выделен ряд дополнительных экспликаторов дескриптора мифологемы, помогающих в дешифровке) (то же – см. I-30; VI-74).*

Итак, "дом", "домашний очаг" – *"место святое и безмятежное",* которое, по сути, "символ Золотого Века" (V-70), – "наполняется" "мрачной" символикой: тоски, смерти, незащищенности, душевного разлада, мимолетности, непрочности и – превращается в жилище "необозримого, липкого паука" (V-70): дом отныне – хтонический хронотоп: *"Скоро оно [существо] разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города" (V-67).*

В этом безграничном пространстве хтонических существ в виде липких пауков время материализуется и превращается в монотонное *"роение", "жужжание" и "пожирание",* и уже само *"жилище"* похоже на своих обитателей – пауков (на *"похоть и нечисть" – V-127): "чернозубые дома"* персонифицируются, вернее, обезличиваются – олицетворяются: в хронотопе так велика степень *"заражения"* хтоническим, что сам *"дом"* становится хтоническим мутантом, который поглощает всех, пытающихся убежать из его *"лап-переулков": Я бежал переулками мимо - / И меня поглощали дома (I-305).*

В локусе города "дом" приобретает черты антифактуального атрибута: его окружают призраки, видения (III-403, II-137), он помогает месяцу творить его сумеречные и ночные дела.

Дескриптор актуализируется в текстах колоративно-синекдохическими парафразами *"кровли каменных громад", "каменные отвесы", "чернота навесов",* подчеркивая огромные размеры городских строений и их устремленность вниз. Миновав *"ряды строений",* лирический герой *"вступил в обманы и туманы"* (II-137) – в Её мир. Границы Её пространства ограничены *"замком над горизонтом", "светлицей Пречистой Девы", "башней высокой",*

"светлым домом", "теремом", "златоверхими хоромами", "границей", "чертогом озерным", "отдохновенной обителью".

"Замок" как атрибут Её миров окутан "дальним", "синим пологом" (II-115) ночи в мифом мире сказки и сна: *"Лучше я сохраню свою нежность, возвращусь к моим георгинам, в жилище пажей. Они как будто ныряют в розовых кустах – гибкие и смеющиеся мальчики <...> Я думаю, каждого по очереди целует владычица замка; она делит между ними свои ночи..."* (V-87; см.: V-91, 95, 92; I-374).

В сны погружены и "башни замков": *Королевна жила на высокой горе, / И над башней дымилась прозрачные сны облаков...* (II-61). И, как во сне, всё приобретает невиданные формы и облики – башни преобразуются в облака, а облака напоминают башни: метаморфоза реализована свойствами – "оборотнями" обоих сравниваемых объектов: колоративные характеристики облаков переходят на "башни", они – или эксплицированы ("белые башни"), или – выражены посредством объектного заменителя ("башни из тумана"). Потому "башни" превращаются в облака: *У колокольни вечерней / Таяли белые башни – / Белые башни уплыли, / Небо горит на рассвете...* (I-529). Тождественность образов "башни" и "облака" подтверждается и совпадением их локусов: это – верх вертикали, который а) целостно оформлен и очерчен небесами: *Всем раскрывшим пред солнцем тоскливую грудь, / На распустьях, в подвалах, на башнях – хвала!* (II-152; см. ещё: III-74); б) представляет собой центральный теистический атрибут, впитавший эстетику средневековья, рыцарства: *"Острые башни везде, куда ни глянешь, – тонкие, легкие, как вся итальянская готика, тонкие до дерзости и такие высокие, будто летят в самое сердце бога. Сцена всех смелей играет строгой готикой – старый младенец!"* (V-312; см.: I-374).

Верх вертикали достижим в движении ("я шел", "иду", "путь мой долог"), путь сопряжён с трудностями, испытаниями (ср. идентичный мотив в фольклорной традиции), которые связаны с естественным мраком, напускаемым силами природы: *Даль опустила синий полог / Над замком,*

*башней и тобой* (II-115),– или с искусственными преградами, выстраиваемыми определенными артефактами ("*Взломать удушливые своды*" – I-512). Башня, путь к которой стоит многих усилий, – символ красоты и спасения: *Всползти на башню красоты / Под ураганом непогоды* (I-512; см.: I-362).

Итак, "башня" соотнесена с семантикой верха в ирреальном мире, в нематериализованном пространстве, где "белые башни" тают и уплывают, как облака (I-529; II-61). Они – опредмеченная мечта в мире мифологизированного прошлого и будущего: "*Почему какая-то глупая девчонка, стучащая в дверь, заставляет воздвигать нелепую башню, требуя какое-то "королевство на стол" и при этом называется "юностью"?*" (V-460; 461). В этом же мифом мире будущего "башня" превращается в пространственно-временную координату стихий: снега, тумана.

С вертикально моделирующей способностью "*дома*" соотносима целая вереница его номинаций: так, наверху Её дома – "*горница*", которая превращается в материализованное страдание и тоску, проектируемые семантикой нелюбви: *А если он ворвется силой, / За дверью стань и стереги, / Успеешь – в горнице немилый / Сухие стены подожги* (II-133). Экспрессивно маркированная форма присуща и интенционалу данной мифологемы в пространстве Его мира: "*горница*" становится *атрибутом стихийного хронотопа*, реализованного "*метелью*", "*снеговой купелью*": *Открыли дверь мою метели, / Застыла горница моя...* (II-216).

Семантика верха эксплицирована и образом "*чертога*" в мире ирреального бытия, в мире недостижимой мечты и туманной выси, который суть мир сказки и мир Её: *Фея – младенца меня / Унесла в свой чертог озерной / И в туманном плену воспитала...* (III-107). Характерно, что "*верх*" пространства, объективированный "*теремом*" и "*хоромами*", представлен колоративной семантикой красного цвета: "*ночь зажжена*" (I-290), "*яркий пламень дрожит в терему*" (I-482), "*не зажгутся ли терема*" (II-145), "*Кто зажигал на заре терема, / Что воздвигала Царевна Сама?*" (I-74; см.: I-531, 120, 319; II-319, 145, 16, 227).

Объект магических ритуалов – *"терем с узорчатой дверью"* (I-249) и *"светлица"* (I-508) – выполняет охранительную функцию в мире снов, призраков, воспоминаний.

"Терем" как оберег в мире божественного верха, пространства богини (равно как и "Пречистой девы" – V-423) – символ душевного спокойствия, защищенности, любви: *Без Меня б твои сны улетали / В безжеланно-туманную высь, / Ты восполни вечерние дали, / В тихий терем, дитя, постучись. / Я живу под зубчатой землёю, / Вечерею в моём терему / Приходи, я тебя успокою, / Милый, милый, тебя обниму* (I-213). (Сравните идентичную символику в объективирующих интенционал мифологемы парафразах *"отдохновенная обитель"*, *"таинственный приют"* (I-148, 456). Этот символ репрезентирует дескриптор *" стихийный панхронотоп"*, в котором годы – *"прозрачная вода"* – протекают в мире абсолютного счастья: *Я сохраню мой лед и холод; / Замкнусь в хрустальном терему. / И будет радость в долгих взорах / И тихо протекут года* (II-115).

Мир панхронотопа в данном тексте актуализирует фольклорный миф о *"хрустальном тереме"* как символическом хронотопе жизни-смерти, остановившегося времени (а значит, предельного состояния: абсолютного покоя, радости, счастья). Кроме того, фольклорная славянская традиция представлена у Блока объективированной формой целого: *"боярский терем"* (I-417), который выводит указанный мифосимволический спектр дескриптора.

Социально-топографическая характеристика *"дома"* выражена и в номинации *"изба"*. *"Изба"* как атрибут мира живой, одухотворенной природы (II-98) разворачивает цепочку психологических ассоциативов: лкус желаемых встреч: *Иду, и холодеют росы, / И серебрятся о тебе, / Все о тебе, расплетшей косы, / Для друга тайного, в избе* (II-117; см.: IV-451); локус сомкнутых пространств (мира реального бытия и сказки, мира людей и духов, демонов): *"Но человек – сам-друг с природой. Он может привыкнуть к ее маленьким зловредным бесенятам, которые вертятся тут же, в избе, у ног, в борозде, оставленной сохой, на ближней опушке"* (V-59; см.: II-28, 29, 31). Не случайно в

этом сомкнутом пространстве изба – центр магических обрядов, ритуальный медиатор: *"чем же объяснить упорные гонения, воздвигаемые на одиноких западных магов, приютившихся в монастыре, городе, селении и на простоватых русских знахарей и баб-шептух, пришедших из лесу в крайнюю избу нищей деревни"* (V-43; см.: V-56).

Указанные дескрипторы "избы" разворачивают этнический языческий миф о доме-избе как объекте древнейших ритуальных действий русского народа: *"Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки, крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье – худая лошадь, хвост треплется на ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это – наше, русское"* (V-519; см.: V-38, 75, 183; VI-170).

Итак, вертикальная ось мира, моделируемая "домом", представляется следующим образом: верх вертикали – "терем", "светлица", "башня", "замок", "горница" – в мирах теистического верха: христианского монотеизма, языческого пантеизма; панхронотопичном; сомкнутых пространствах; мифомирах сна, видений; абсолютного счастья, мифологизированного прошлого и будущего. В основании вертикали – "земной" образ "избы", функционально соединяющей все миры русского этнического пространства.

Горизонтально "дом" отмечен номинациями с негативной семантикой: "клетка", "тюрьма", "темница", "келья". Символика печали, заточения, несвободы (II-102) эксплицирована рядом психологических ассоциативов: 1) материализованное земное существование: *Не в земной темнице душиной / Я гублю. / Душу вверх ладье воздушной – / Кораблю* (II-220; I-197, 125), наполненное слезами и снами (II-199, 55). (Дескриптор репрезентирует христианский миф о тленном человеческом теле – "земной темнице": *Она, как прежде, захотела / Вдохнуть дыхание свое / В мое измученное тело, / В мое холодное жилье* (III-45)); 2) жилище Ее (II-61, 244) и 3) жилище видений – соединены пространственно. См. в текстах глаголы и существительные



движения: *"плыло мерцанье тьмы, окрыляясь полетела, погоня, воздушный путь"* (II -61, I-331); центр микромира и центр Вселенской Души (II-235).

Мотив пути, скитальчества, поиска родного очага представлен в образе "хижины": *Скитались мы, беспомощно роптали, / И прежних хижин не могли найти, / И, у ночных костров сходясь, дрожали, / Надеюсь отыскать пути...* (III-45; IV-411, 442), – с символикой убежища, успокоения, которая получает негативную коннотацию в мифологеме "келья": *"Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух "келий", им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы"*(V-206). Здесь "келья" интенционально тождественна "тюрьме".

"Келья" как атрибут одиночества, отшельничества (V-453) имеет охранительную символику, связанную с тишиной, спокойствием, отрешенностью от мира забот и потерь: *Стерегут мне келью совы...*(II-228, 229, I-234, 169, 132, 235) и в семиотическом плане выступает как предвестник радости, счастья (см. образы – медиаторы: *"нити кажут солнцу путь"*, *"голуби"* – II-44, 227; I-319).

Таким образом, в модели мира Александра Блока одной из основополагающих мифологем можно считать "дом". "Дом", актуализирующий начало пути к культурологическому центру; "дом", связывающий различные мифопоэтические уровни в концептосфере поэта. Дом, принадлежа человеку, олицетворяет *"целостный вещный мир"* [см. 204: 65], семиотизируя, семантизируя пространство.

Так, "дом" выстраивает онтологическую пространственную парадигму города: семантика макроартефакта (города) в образе "дома" "дробится" на ряд дескрипторов мифологемы с негативной оценочностью. Синекдохически замещая *"железно-серый город"*, "дом" как его атрибут эксплицирует срезы символов, знаков, предвестников, хронотопов, моделируя своеобразный аксиологический дескрипторный спектр.

Негативная семантика интенционального поля мифологемы *"дом - урбанистический атрибут"* возрастает по мере удаления от центра поля

(который характеризуется наибольшим количеством мифосимволических дескриптов) к его периферии: хтонический хронотоп, хтонический мутант → предвестник смерти, душевного разлада → знак разложения, знак судьбы → символ обыденности, тоски, безвыходности, ухода.

"Дом", следовательно, модифицирует семантику обычного атрибута: не просто символизируется, семиотизируется, а выпадает из рамок антропологического бытия и подчиняется уже иным, панхронотопичным мирам. Комплекс фоново-энциклопедических признаков образа постепенно имплицитруется, растворяется в тексте и в итоге исчезает, как исчезает реальность городского пространства: параллельно с ирреализацией бытия, текстовый образ проходит ряд преобразований: маркированная экспрессема типа "маленькие, каменные ящики", "большая, модно обставленная постылая хоромина" модифицируется: 1) в метафору с прозрачной негативной семантикой ("*могилы домов*", "*груз тоски многоэтажный*" (в контексте стихотворения последняя – парафраза "*Флоренции*"); 2) в зооморфно-хтонический символ смерти ("*чернозубые дома*"); 3) и, наконец, в процессе деперсонификации-"обезличивания" локусный артефакт гипертрофируется: он выходит из привычных "артефактных рамок" и функционирует уже как онтологическое существо: "*хтонические мутанты*" – "дома" поглощают живущих в них и прохожих. Так артефакт – атрибут реального пространства перевоплощается в антифактуальный объект. Переходя из атрибутивного разряда в хтонический, "дом" словно перестает подчиняться человеку, а значит – меняет свою функциональную значимость: не оберегает и защищает, а – губит, уничтожает, – самостоятельное замкнутое пространство "размыкается", гипертрофируется, семантически видоизменяясь. "Дом" превращается в угрозу человеку, который попадает под влияние им же сотворенного "*мирка с четырьмя стенами*": артефакт разлагает человека изнутри, вселяя в него безысходность, "липкие" привычки, равнодушие.

"Дом" – "терем", "келья" становятся оберегом для путника; "дворец", "горница" в мирах стихий суть локусы отдохновения, спокойствия и защиты.

Амбивалентная же символика репрезентируется мифологемой из заимствованного, средневекового хронотопа: в нем "замок", "дворец" и "башня" – средоточие богатства и нищеты, символ красоты и ужаса, вечности и смерти.

Народнопоэтическая ипостась мифологемы "дом" в наибольшей степени отразилась в объективированной форме интенционала образа – "изба". Именно "изба" стала точкой пересечения горизонтально-вертикальных парадигм образа "дом". "Изба" как материализованное земное существование открывает выход во множество полимиров универсума, потому она – локус сомкнутых пространств и центр магических обрядов. Ритуально медируя "верх – низ" бытия, "изба" сакрализирует все "околодомное" пространство. "Изба" в определенном смысле совмещает аниматические локусы вертикальной онтологической оси: микромир – центр человеческой души – и макромир – центр Вселенской Души. Так локус "дома" дешифруется ассоциативно-аниматическим кодом.

Именно в этой точке пересечения горизонтально-вертикальной оси мира проецируются те архитектурные виды "дома", которые более всего связаны с идеей пути: заточение – печаль ("клетка", "тюрьма", "темница"), одиночество и отшельничество, защищенность, убежище и – выход из "хижины", "кельи", поиск Истины. Таким путем "домом" имплицитно задается образ Идущего, Ищущего, который совершает путь, сопряженный с жертвами, опасностями, потерями и приобретениями.

#### **Цитаты по изданию:**

Блок Александр. Полное собрание сочинений. В восьми томах. – М.-Л., 1962.

**АЛЕКСАНДР БЛОК И ВИЛЬГЕЛЬМ ЗОРГЕНФРЕЙ:  
ДИАЛОГ ДВУХ ПОЭТОВ**

(Надруковано у збірнику: Тверитинова Т.И. Александр Блок и Вильгельм Зоргенфрей: диалог двух поэтов // Wspolczesna komparatystyka I jej wymiary hermeneutyczne. – Siedlce-Banska Bystrica, 2012. – 241-247)

В истории поэзии «серебряного века» имя поэта и переводчика Вильгельма Зоргенфрея вспоминают в связи с окружением Александра Блока. Сам Блок называл его в числе четырех своих близких (действительных) друзей наряду с Евгением Ивановым, А.В. Гиппиусом, Пястом (Пестовским)<sup>1</sup>. Знакомство их состоялось весной 1906 года в доме С.М. Городецкого и продолжалось пятнадцать лет, до 1920 года. Зоргенфрей, по его признанию, с юности плененный «тончайшей магией Блока», поначалу находился в сильной зависимости от его поэзии. В 1907 году Блок подарил Зоргенфрею две свои книги – «Нечаянную Радость» и «Снежную Маску», вызвавшие у того восхищение и вдумчивое размышление: «Вчера и сегодня читал ваши стихи, прекрасные, как всегда – как всегда, равные себе. Кажется, достроен начатый Вами храм. Вы строили странно: сначала голубой, в голубом небе купол Ваших стихов о Прекрасной Даме, потом: земным людям открыли храм – Нечаянная Радость, и потом фундамент его – темный фундамент Снежной Маски. Не было Зимы в Нечаянной Радости – но тогда откуда родилась ее Весна и куда уходит Осень?.. За крестной смертью, под каменным основанием храма Вашего – что дальше? Не земля ли, не зимняя? И не Радость ли Воскресенья?»<sup>2</sup>. То есть, размышляя о «крестной смерти» в «Снежной Маске» и ожидая обращения к «земле» и «радости воскресения», Зоргенфрей как бы предугадывает направление дальнейшего поэтического развития Блока, которое уже через год найдет свое выражение в цикле «На поле Куликовом». Блоковская трактовка

<sup>1</sup> Александр Блок, *Записные книжки. 1901-1920*, Издательство художественной литературы, Москва 1965, с. 309.

<sup>2</sup> *Письма Зоргенфрея Блоку*. ЦГАЛИ, ф.55, оп. 1, №257.

темы России («О Русь моя! Жена моя!») оказалась близкой и сокровенной для Зоргенфрея, сына лифляндского немца, однако чувствующего свою сопричастность к русской культуре: «Считал и считаю себя только русским; умереть хочу только в России... Хочу сказать, что жена моя – Россия. Та, которую любят, не понимая, которой изменяют любя, которая сама изменит и утешится»<sup>3</sup>.

Они ходили друг к другу в гости, переписывались, гуляли по петербургским окраинам: Петровский остров, Петербургская сторона, аллеи сада Народного дома. Во время одной из таких встреч, 17 октября 1916 года, Зоргенфрей попросил Блока посвятить ему стихотворение «Шаги командора», образная система которого отразилась в одном из лучших его произведений «Горестней сердца прибой и бессильные мысли короче...», написанного 28 апреля 1916 года. В обоих стихотворениях прослеживается смешение текстов средневековой легенды и современного мира. У Блока герой – «изменник блаженства», «страх познавший Дон-Жуан», столкновение его с Командором – это столкновение с историей, роком, временем, у которого «тихие, тяжелые» шаги, как у Командора. Стужа, бой часов – известные блоковские маркеры эпохи и времени, а герой, по мнению Л.К. Долгополова, «расплачивается теперь уже не за измену в любви и не за легкомыслие, а за измену времени»<sup>4</sup>. В стихотворении Зоргенфрея одной строчкой очерчен колорит средневековой Испании («Ярче взвивается плащ и тревожнее дробь кастаньет»). Основной же текст стихотворения представляет нам специфическую картину современной жизни, приметам которой являются румынский оркестр, популярный в предреволюционном Петербурге, карточная игра, прожигающая ночь, машина (блоковский мотор) и запах гари от бензина. В стихотворениях обоих поэтов прослеживается сходство образов и художественных средств: пустоты, холода, боя часов, замкнувшегося отражения зеркал, огней мотора. У Блока – «тяжкий, плотный занавес у входа», «в снежной мгле поет рожок», «в час рассвета – ночь

---

<sup>3</sup> Вильгельм Зоргенфрей, *Автобиография (1924 года)*. ИРЛИ, р. 1, оп. 10, ед. хр. 43.

<sup>4</sup> Леонид Долгополов, *Александр Блок*, Наука, Ленинград 1980, с. 162.

мутна»<sup>5</sup>; у Зоргенфрея – «сквозь плотные пологи ночи», «яростно взвоят рожок», «мутные пятна огней на предутреннем чистом снегу»<sup>6</sup>. Оба стихотворения трагические, особенно этот надрыв и глубокая душевная боль слышатся в финале у Зоргенфрея: «Так загадала судьба. И не страшно. Не нужно. Не жаль»<sup>7</sup>. У Блока же безысходность трагизма снимается введением двух дополнительных образов: традиционного (Донна Анна) и нетрадиционного для легенды о Дон-Жуане (петуха). На трансформацию образа Донны Анны обращает внимание исследователь Л.К. Долгополов: «Дева Света» - как «один из вариантов образа вечной женственности и образа Прекрасной Дамы самого Блока, хранительницы истины и веры»<sup>8</sup>. Героиня мертва, герой обречен на гибель, после чего, по Блоку, произойдет пробуждение Девы Света: «*Донна Анна в смертный час твой встанет. Анна встанет в смертный час*»<sup>9</sup>. А услышанное «из страны блаженной, незнакомой, дальней» пенье петуха предвещает рассвет, начало нового дня, отсчет нового времени, будущего. Так что если у Зоргенфрея стихотворение насыщено образами времени и чувством трагизма и безысходности, то у Блока в «Шагах Командора» выстроена целая концепция эпохи и человеческой личности, хода истории, гибели и ухода в прошлое героя и поколения.

Заслуживает отдельного внимания исследование петербургского текста в творчестве обоих поэтов «серебряного века», тем более, что на рубеже XIX-XX веков наблюдался его ренессанс. Принципиальные особенности петербургского текста предшествующего периода (XIX века) - присутствие мира природной, материально-культурной, духовной сферы, особое внимание к слову и поэтика текста – в полной мере присутствуют в их творчестве.

Петербургская тема в творчестве Александра Блока – это, прежде всего, петербургский текст русской литературы (Пушкин-Гоголь-Достоевский) и

---

<sup>5</sup> Александр Блок, *Стихотворения и поэмы*, Правда, Москва 1978, с. 119-120.

<sup>6</sup> Вильгельм Зоргенфрей, *Горестней сердца прибой и бессильные мысли короче...*, в: «Русская мысль» 1917, №7-8, с. 51.

<sup>7</sup> Вильгельм Зоргенфрей, там же.

<sup>8</sup> Леонид Долгополов, *Александр Блок*, Наука, Ленинград 1980, с. 162.

<sup>9</sup> Александр Блок, *Стихотворения и поэмы*, Правда, Москва 1978, с. 120.

Апокалипсис как основной дешифрующий текст «петербургскости». В творчестве Блока город представляется как объект и как субъект исследования, в котором происходят фантастические в своей прозаичности события, зреют безумные идеи, совершаются преступления. Как объект исследования город вполне реален и топографичен, передвижения героев конкретны и легко прослеживаются по карте («Пять изгибов сокровенных...» - Седьмая, Восьмая, Девятая и Десятая улицы, Васильевский остров и Средний проспект, ежедневный маршрут Л.Д. Менделеевой на Высшие женские курсы, пейзаж лирической драмы «Незнакомка» «наваян метаньями по глухим углам Петербургской стороны»<sup>10</sup>).

При очевидном влиянии на урбанистическую лирику Блока В.Я. Брюсова (Л.К. Долгополов) и Е. Иванова (В.Н. Орлов) исследовательница З.Г. Минц увидела тесную связь городской поэзии Блока с творчеством Ф.М. Достоевского, особенно периода 1846-1848 гг.: тот же интерес к городскому быту, который «предстает у Блока прежде всего как совокупность знаков бедности, нищеты и унижения»<sup>11</sup>. Это и детали городского антуража в цикле «Город» (шторы, герани на окнах, склоненные лица над работой, шарманщики во дворе, бесприютные дети). Бедность и нищета в интерпретации обоих писателей – это не только голод и холод, но и унижение. Причем предельное унижение связано «с образом падшей женщины, продажной и униженной» («вечная» Сонечка Мармеладова)<sup>12</sup>.

Петербургская специфика у обоих писателей проявляется в природной сфере. Однообразие местности, открытость, незащищенность петербургского ландшафта, белые ночи, наводнения способствовали ориентации скорее на космогоническое, чем на бытовое восприятие. Дополняет это и климатическо-метеорологический субстрат: частые осадки (дождь, снег), холод, пронизывающий ветер, создающий мифологическую интерпретацию севера. У

---

<sup>10</sup> Александр Блок, *Записные книжки. 1901-1920*, Издательство художественной литературы, Москва 1965, с. 92.

<sup>11</sup> Зара Минц, *Блок и Достоевский*, в : *Достоевский и его время*, Наука, Ленинград 1971, с. 223.

<sup>12</sup> Зара Минц, там же, с. 224.

Блока при достаточно редком овеществлении деталей петербургского пейзажа весь ландшафт поэзии – чисто петербургский: «серый и гнилой туман», «май жестокий с белыми ночами», бледная заря, «синяя города мгла», «снежная вьюга», «ледяная рябь канала», «вечная холодная Нева», «безлюдность низких островов». Как и Достоевский, Блок обращает внимание не столько на редкое появление солнца, сколько на закаты его как типичный мифологический образ, указывающий не только на цикличность, но и на опасность момента в жизни героев («Город в красные пределы Мертвый лик свой обратил, Серо-каменное тело кровью солнца окатил»<sup>13</sup>).

В колористике Блока Л.В. Краснова выделяет различные цвета и оттенки, которые, с одной стороны, характеризуют реальный мир, а с другой – мир символов. Так, красный цвет – символ тревоги, беспокойства, в лирике зрелого периода – «трагический, горячечный (как в «Красном смехе» Л. Андреева), символ разоблачения капиталистического города, в котором красные фонари и «кровавая мостовая»<sup>14</sup>. Желтый цвет, который так любил использовать Достоевский в поэтике столичного города, у Блока менее часто встречается, однако он не менее значителен в поэтической структуре художественного целого. Это и выражение настроения (грусть, увядание, осеннее угасание), это и символ смерти, тления, и неприятие буржуазной цивилизации с ее пороками и недостатками, это и никчемность и самодовольство существования «сытых» и их обреченность.

Центральными смысловыми доминантами в поэзии Блока являются «маска», «зеркало», «кукла-марионетка», с помощью которых образ города представляется театральным, механическим, «мертвым» пространством. В городе снуют мертвецы, стремящиеся жить по законам живых, ходить на службу, танцевать на балах («Пляски смерти»), «из ночи туманной» выходят двойники, жалующиеся на усталость и непонимание («Двойник»).

---

<sup>13</sup> Александр Блок, *Стихотворения и поэмы*, Правда, Москва 1978, с. 132.

<sup>14</sup> Людмила Краснова, *Поэтика Александра Блока*, Издательство Львовского университета, Львов 1973.



Вхождение Блока в мир духовно-культурной сферы столицы предполагало обращение к петербургской мифологии, связанной с возникновением города: мифу о «строителе чудотворном» - Петре и его связи с греховным городом («Одной зарей окровавлены И царь, и город, и фрегат»), «Окно в Европу» («Царь! Ты опять встаешь из гроба Рубить нам новое окно?»). В стихотворении «Петр», в поэме «Возмездие» прослеживаются интертекстуальные связи с «Медным всадником» Пушкина, петербургскими романами Достоевского (особенно с «Подростком»), в которых северная столица представляется одновременно как мертвый и фантастический город («И страшно: белой ночью – оба - Мертвец и город – заодно...»<sup>15</sup>). Интертексты у Блока служат для расширения семантического поля произведений и включения их в традицию петербургского текста.

Немногочисленные лирические стихотворения Зоргенфрея были опубликованы в единственном сборнике «Страстная суббота», посвященном «благословенной памяти Александра Александровича Блока». Среди незаконченных стихотворений в аспекте нашей проблемы выделяется «Герман», название которого отсылает нас к другому петербуржцу - пушкинскому герою, пережившему целое столетие и трансформировавшемуся в советского гражданина, измученного своей неопределенностью и оказавшегося перед судом времени.

К пушкинско-гоголевской традиции тяготеет и рассказ «Санкт-Петербург. Фантастический пролог», написанный в сложный период жизни писателя с 1909 по 1913 год. В рассказе главный герой – дьявол Варфоломей Венценосный, с которым происходит некое странное происшествие, имевшее место в Петербурге. Дьявол вступает в контакт с городскими жителями, искушает и презирает их (сравним ситуацию в пушкинском устном салонном рассказе «Уединенный домик на Васильевском» и одноименного демонического героя). К сожалению, рассказ остался незаконченным

---

<sup>15</sup> Александр Блок, *Стихотворения и поэмы*, Правда, Москва 1978, с. 410.

фантастическим прологом к будущей петербургской фантасмагории Зоргенфрея.

Писатель скорее не принял пролетарскую революцию, как не принял он поэму «Двенадцать», хотя и не отшатнулся от Блока, в отличие от З. Гиппиус, А. Ахматовой и многих других. Но что удивительно: если после «Двенадцати» Блок лишается способности писать стихи, то именно в этот период его друг начинает обретать в поэзии свой собственный голос. В отличие от Блока у Зоргенфрея не настолько выражена петербургская тема, однако его восприятие города, особенно после событий 1917 года, вступает в скрытую полемику с блоковской поэмой.

Стихотворение «Над Невой», написанное через два года после «Двенадцати», воссоздает ту же снежно-вьюжную картину ночи, что и у Блока («Гуляет ветер, порхает снег, Идут двенадцать человек. Винтовок черные ремни, Кругом – огни, огни, огни»<sup>16</sup> - у Зоргенфрея «Надо льдом костры горят, Караул идет в наряд»<sup>17</sup>). У Блока в конце поэмы впереди красногвардейского отряда призрачная фигура Христа, предполагающая спасение погибших душ. У Зоргенфрея – при наличии характерных маркеров петербургского текста (тишь, мгла, «вьюга площадь замела», темные дворцы, призрак мертвеца, тени вместо людей, погибшая столица, тень последнего Петра, наконец, признание в обмене души на керосин) – общее настроение безысходности. В создании картины ночного города дважды повторяется желтый цвет (желтые льдины и желтый цвет в окне), что подтверждает продолжение традиций русской литературы (Пушкин-Достоевский-Блок-Белый).

Блок позже признавался, что Христос и не должен быть с красногвардейцами, а «надо, чтобы шел Другой», то есть антипод Христа. И именно такой антипод, черт, появляется в стихотворении Зоргенфрея «Еще скрежещет старый мир...»: на фоне «всесветного зарева» «всепомрачающей скуки», на паперти, посреди революции, скуля и почесывая ухо, расположился

---

<sup>16</sup> Александр Блок, *Стихотворения и поэмы*, Правда, Москва 1978, с. 442.

<sup>17</sup> Вильгельм Зоргенфрей, *Страстная суббота*, Петроград 1922, с. 43.

не какой-нибудь мистический демон, а самый обыкновенный «простонародный русский черт», неотъемлемый и от событий мирового пожара, и от каждого из двенадцати, и от России. Как видим, петербургский текст в творчестве обоих поэтов, опираясь на традиции русской литературы (от Пушкина до Достоевского), использует их основные доминанты в представлении столичного города нового (советского) периода и трагического бытия/быта человека в нем.

Безусловно, в контексте литературного процесса начала XX века фигуры этих поэтов неравнозначны. Однако уместно в связи с этим вспомнить слова Вильгельма Зоргенфрея, сказанные в отклике на кончину Александра Блока: «Вечная память о нем претворится в память и о нас. Безымянные, будем мы дороги отдаленным временам и поколениям, как дороги нам те, кто созерцал Данте, кто беседовал с Овидием».<sup>18</sup>

**Т. И. Тверитинова**

#### **СИМВОЛИКА В СБОРНИКЕ Н.С. ГУМИЛЕВА «ЖЕМЧУГА»**

**(Надруковано:** Тверитинова Т.И. Символика в сборнике Н.С. Гумилева «Жемчуга» / Т.И. Тверитинова // *Symbol w paradygmatach kultury europejskiej. Od czasow antycznych do wspolczesnosci. Colloquia litteraria sedlencensia.* – Siedlce, 2010. – S. 93-97).

Сборник «Жемчуга», вышедший в 1910 году, был третьей поэтической книгой Н.С. Гумилева, принесшей ему известность и утвердившей в литературных кругах. Отмечая тенденцию к мифотворчеству в стихах молодого поэта, В.Я. Брюсов отмечал: «...он сам создает для себя страны и населяет их им самим сотворенными существами: людьми, зверями, демонами. В этих странах, - можно сказать, в этих мирах, - явления подчиняются не обычным законам природы, но новым, которым повелел существовать поэт; и люди в них живут и действуют не по законам обычной психологии» [1, 79]. Считается, что

---

<sup>18</sup> Вильгельм Зоргенфрей, *Блок*, в : *Записки мечтателей* Петроград 1922, нр5, с. 26-27.

в 1910 году в творчестве Гумилева завершается период становления и выработки его художественной манеры, что, несмотря на символистское окружение, он уже осознает свою несовместимость с их эстетической платформой и что в «Жемчугах» уже зреет будущий акмеизм. По сути, это и предсказывал В.Я. Брюсов, указав путь поисков еще не найденного синтеза «между реализмом и идеализмом». Однако романтизм Н.С. Гумилева предполагал увлечение мифотворчеством и символикой, да и обаяние символизма еще себя не изжило.

Название сборника «Жемчуга» было тщательно продумано поэтом: это и обращение к романтической теме геральдики камней (жемчуг как талисман самоуверенных и фанатичных), и, в переносном значении, лучший образец чего-нибудь, выдающееся произведение искусства. Посвящение сборника В.Брюсову вызывает ассоциативное сравнение с его ранним сборником «Chefs d'oeuvre» («Шедевры»). Сборник Н.С. Гумилева состоит из трех циклов, названных по цвету: «Жемчуг Черный», «Жемчуг Серый», «Жемчуг Розовый». Это не столько название цветов жемчуга (кстати, черный жемчуг встречается редко, серого вообще не бывает, а бледно-розовый считается цветным жемчугом и ценится невысоко), сколько движение от мрака к свету, от ночи к рассвету, от смерти к возрождению.

Первая часть сборника называется «Жемчуг Черный», цвет которого в большинстве культур символизирует «тьму смерти, отчаяние, горе и зловещее предсказание» [7, 410]. Основной мотив смерти анонсирован уже в эпиграфе к этой части, цитате А.де Мюссе: «Пусть будут прекрасны ноги того, кто придет, чтобы объявить мне о смерти!» [2, 87]. Н.С. Гумилев представляет нам галерею книжных героев из разных исторических эпох: Ромул и Рем, Адам, потомки Каина, древние воины, Дон Жуан. Почти все стихотворения в этом цикле заканчиваются насильственной/добровольной смертью героев, что вызывает у них скорее удовлетворение, чем отчаянье. В "Жемчуге Черном" утверждается идея начала пути, отрицание, уход из рая ("Лучше слепое Ничто, чем золотое вчера") и связанная с этим идея преступления, позора, дьявольской страсти

(«Камень», «Потомки Каина», «Царица», «Варвары»). А цвет жемчуга - черный – лишь подчеркивает эти мотивы.

Вторая часть - «Жемчуг Серый» - цвет сумерек, переход от ночи к утру – как бы обрамляется двумя циклами «Возвращение Одиссея» и «Капитаны», герои которых путешественники и первооткрыватели, презревшие опасности далеких путешествий, в царство мертвых (Одиссей), в бурю (Летучий Голландец).

В третьей части сборника – «Жемчуг Розовый» - где цвет символизирует рассвет, зарю, новую жизнь, по мнению И.Г.Кравцовой, отчетливее звучит основная тема сборника – путешествие через смерть. Как утверждает исследовательница, «складывается единый сюжет сборника «Жемчуга»: героискитальцы (набор персонажей от Адама до Христа, от Каина до Синеи Бороды) презрели традиционный рай и заповеди для поисков нового Эдема. Бессмертие для них – это переживание и преодоление собственной смерти» [5, 64].

Символика в сборнике выполняет не столько образную функцию, сколько способствует перенесению семиотических образований из одного пласта культуры в другой, заполняя мир, созданный самим поэтом. Можно выделить три типа символов: смыслообразовательные, сквозные и ситуативные. При правильном их истолковании выясняется смысл образования, авторский замысел, подтекст, основная идея. Такими символами, как море (свобода), путешествие (поиск) автор актуализирует скрытые латентные смыслы и выстраивает глубинную семантику всего сборника. Кроме смыслообразовательных в структуру символических образов произведения входят названия растений («рощи пальм и заросли алоэ», неньюфары), животных (тигры, волки, львы, орлы), природных объектов (ветер, вода, земля, болото, горные озера), которые создают экзотический колорит далеких стран.

Интересно прослеживается образ «сада» в контексте других устойчивых знаков символистской поэзии, являющийся скорее метафорой, перерастающей в символ («В моих садах мучительная даль», «Войди сюда, в сады моих томлений»). В стихотворениях «В пути» («Чтоб обрести, наконец,

неотцветающий сад»), «Сон Адама» («И Ева кричит из весеннего сада») «сад» выступает как мифологический символ рая, блаженства.

Исследователь М. Йованович указывает на использование масонской символики в творчестве Н.С. Гумилева как возможного члена этого тайного общества [3]. Факт причастности поэта к масонам (розенкрейцерам) остается недоказанным, но влияние масонских мотивов на творчество символистов испытал и ранний Н.С. Гумилев. Отсюда и мистическое неразличение добра и зла, символы андрогина, креста, драгоценностей в сборнике «Жемчуга».

В третьей части вызывает интерес еще один образ, символика которого непосредственно связана с названием сборника. Это Христос в одноименном стихотворении. В символической картине непорочного зачатия, встречающейся в древних текстах, есть эпизод, когда в грозу в распахнутые створки жемчужной раковины может влететь молния, и тогда внутри раковины зарождается жемчуг. Символика этого явления объясняется так: «молния – святой дух, сошедший в чрево девы Марии, раковина с моллюском – символ Богородицы, жемчуг – символ Христа» [4, 261].

Цветовая гамма в сборнике насыщена и символична: «черный камень», темный ужас», «кровавая комета», «багряный плащ», «розовая влага», «светлый рай, что розовее самой розовой звезды». То есть, не считая зелено-голубых красок растительного и водного пространства, в сборнике цвета представлены как оттенки трех основных: черного, серого (до светлого и белого) и розового – по названиям Жемчуга каждой части.

Между тем достаточно часто употребляется еще один цвет – золотой («золотые острова», «червонного золота пчелы», «золотые рыбки», «темное золото» мраморного мола). Сам поэт, работая над сборником, вначале хотел его назвать в процессе работы «Золотая магия», но к 1909 году остановился на «Жемчугах». Золотая же окраска и золото вообще выступают еще с фольклорных времен маркером мира волшебного и противоположного тому, в котором живет герой, то есть «царства смерти» [6, 47]. Таким образом, символика в сборнике Н.С. Гумилева «Жемчуга» раскрывает основную идею

произведений: переживание и преодоление собственной смерти на пути достижения блаженных островов, иной Индии.

#### Литература

1. Брюсов В.Я. Африканский дневник Н. Гумилева / В.Я. Брюсов // Наше наследие. – 1988. - № 1. – С.79-88.
2. Гумилев Н.С. Жемчуга / Н.С. Гумилев // Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М., 1990.
3. Йованович М. Николай Гумилев и масонское учение / М. Йованович // gumilev.ru
4. Ковтун Л.С. Рождение жемчуга (знак и образ в проточном символе) / Л.С. Ковтун // Исследования по древней и новой литературе. – Л., 1987. – 340 с.
5. Кравцова И.Г. Н.Гумилев и Э.По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой / И.Г. Кравцова // Н.Гумилев и русский Парнас: Сборник. – Спб., 1992. С. 64-72.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1946.– 340 с.
7. Тресиддер Д. Словарь символов. – М., 1999. – 480 с.

**Т. И. Тверитинова**

### **«ДОН ЖУАН В ЕГИПТЕ» В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА**

**Н.С.ГУМИЛЕВА**

**(Надруковано: Тверитинова Т.И. «Дон Жуан в Египте» в контексте творчества Н.С. Гумилева / Т.И. Тверитинова // Русский язык, литература, культура в школе и вузе. – 2007. - № 2. – С. 12-19).**

Одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте», написанная в 1912 году и увидевшая свет рампы уже в начале следующего года, была не только театральным, но и драматическим дебютом поэта Н.С.Гумилева. Юношеская драма «Шут короля Батиньоля», над которой он работал в год окончания гимназии (1906г.), осталась незаконченной, невостребованной и забытой. «Я боюсь, что не сумею сам найти границу, где кончаются опыты и начинается творчество,» - признавался поэт в письме В.Я.Брюсову год спустя, в 1907 году [1]. Многие из окружения Гумилева в то время отмечали его нелюбовь к театру при поражающей театральности его стихов. Поэт и сам способствовал

укреплению этого мифа, сочиняя пародийные сценки и разыгрывая своеобразный антитеатр. Но за внешней беззаботностью скрывался напряженный поиск собственных путей в драматургии, новых форм раскрытия души драматического героя, сильного, мужественного и пронзительно лирического alter ego поэта.

В статье «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев, размышляя о предшествующей литературе, называет имена Шекспира, Рабле, Виллона (Вийона - Т.Т.) и Готье, творчество которых имело большое значение для эстетики акмеизма: «Шекспир показал нам внутренний мир человека, Рабле – тело и его радости, мудрую физиологичность, Виллон поведал нам о жизни, нимало не сомневающейся в себе самой, хотя знающей все, - и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие, Теофиль Готье для этой жизни нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм. Соединить в себе эти четыре момента – вот та мечта, которая объединяет сейчас между собою людей, так смело назвавших себя акмеистами» [2]. Стремление «соединить в себе эти четыре момента» находит свое воплощение в драматургии Гумилева, объединенной типом романтического героя: сильной личности, человека риска и отваги, вечного скитальца, познавшего «и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие».

Тот факт, что Гумилев-драматург начался с «Дон Жуана в Египте», представляется нам не случайным, как был не случайным и выбор темы произведения. Из всех вечных образов мировой литературы Дон Жуан единственный, кто был не заимствован, а порожден театром. Он homo Ludens, человек играющий, и эту его особенность уловил еще первый автор, испанец Тирсо де Молина (XVII век). С того времени жанровой формой литературной истории Дон Жуана преимущественно была комедия. Лишь в XIX веке у А.С.Пушкина он выступает действующим лицом трагедии, а у Э.Т.А.Гофмана, Дж. Байрона, П.Мериме становится героем эпического произведения. У Гумилева это одноактная (маленькая – Т.Т.) комедия по типу пушкинской маленькой трагедии «Каменный гость».



В пьесе «Севильский озорник, или Каменный гость» Тирсо де Молина называет Дон Жуана «галоном», то есть «героем-любовником», популярным амплуа в испанском театре XVII века. Такой герой, одержимый жадой чувственных наслаждений, не способен ни полюбить, ни оценить чужую любовь. Поэтому финал жизни севильского обольстителя, утвердившийся в литературной традиции, кажется вполне закономерным: наказание судом Божьим и человеческим. Лишь во второй половине XVIII века в опере В.А.Моцарта впервые зазвучала иная трактовка вечного образа: он, олицетворяя стремление человечества к наслаждениям, стремится скорее к бесконечной борьбе, чем к бесконечным победам. Бросая вызов своему веку Просветительства, Моцарт впервые представил Дон Жуана как романтика, поэта и философа любви. Таким он утверждается в романтической традиции XIX века, обретая дополнения, аллюзии, ассоциации, изменения сюжетных ходов.

Гумилев считал донжуанскую тему победоносной, приносящей удачу авторам, и, как свидетельствует И.Одоевцева, основательно изучал ее историю [3]. Для самосознания поэта тип Дон Жуана был весьма существенен: чем больше он комплексовал по поводу своей некрасивой внешности, тем больше ему хотелось прослыть Дон Жуаном. Отсюда и храбрость, и участие в войне, и далекие путешествия, и любовные увлечения.

Впервые в творчестве поэта образ Дон Жуана встречается в сборнике «Жемчуга» (1910 г.). Сборник Гумилева состоит из трех циклов, названных по цвету: «Жемчуг Черный», «Жемчуг Серый», «Жемчуг Розовый», колористика которых символизирует движение от мрака к свету, от ночи к рассвету, от смерти к возрождению. Подобная эволюция образа Дон Жуана в контексте сборника представляется нам интересной.

В первой части сборника среди «книжных» героев из разных исторических эпох впервые появляется Дон Жуан, полумиф, полуреальность, который начинает осознавать, насколько эфемерно его стремление «обмануть медлительное время» в погоне за жизненными наслаждениями. Раскрывая

динамический образ неугомонного искателя приключений, Гумилев останавливает его стремительность на границе старости, когда герой, осознавая свое одиночество «ненужного атома», не знающего ни родства, ни отцовства, готов принять завет Христа: «Потупить взор, посыпать пеплом темя И взять на грудь спасающее бремя Тяжелого железного креста!» [4].

Во второй части – «Жемчуг Серый» - цвет сумерек, переход от ночи к утру – в стихотворении «Он поклялся в строгом храме», поэт, не называя героя по имени, дает как бы его предысторию: юноша перед статуей Мадонны в строгом храме поклялся в верности даме с непреклонным взором. Однако со временем он забыл о клятве, живя в погоне за приключениями и любовными победами, пока не был убит и не явился к воротам рая. Клятвопреступником он себя не считает, возражая на упрек Мадонны: «Я нигде не встретил дамы, Той, чьи взоры непреклонны» [5]. Однако, несмотря на искренность чувств и стремлений в поисках идеала любви, его после смерти ожидает ад.

В третьей части сборника – «Жемчуг Розовый» – Дон Жуан не появляется (из предыдущей части мы узнаем, что он ночью был зарезан в драке» (подчеркнуто мной – Т.Т.). Зато, по мнению И.Г.Кравцовой, отчетливее звучит основная тема сборника – путешествие через смерть. Как утверждает исследовательница, «складывается единый сюжет сборника «Жемчуга»: героискитальцы (набор персонажей от Адама до Христа, от Каина до Синея Бороды) презрели традиционный рай и заповеди для поисков нового Эдема. Бессмертие для них – это переживание и преодоление собственной смерти» [6].

Возрождение гумилевского Дон Жуана происходит два года спустя в пьесе «Дон Жуан в Египте», в которой поэт предпринял попытку свободного вмешательства в миф. События происходят не в традиционном XVII веке, эпохе «плаща и шпаги», а в начале XX («в наши дни», - как комментирует Гумилев), и не в Испании, а в Египте («внутренность древнего храма на берегу Нила») [7]. Именно в это время и в этом месте появляется из глубокой расщелины между плит Дон Жуан, беглец из ада, преодолевший inferнальное пространство и время и готовый к новым приключениям. О завете Христа, который он некогда

собирался принять, он вспоминает в довольно оригинальной манере: «Что прав был древний шарлатан, Сказавший – знай, иди и выйдешь!» [8] (ср. «ищите, и найдете,..ибо всякий ищущий находит» (Лук. 11:9-10, 78).

Место действия – Египет – выбрано Гумилевым осознанно: Африка притягивала его не только своей экзотикой. По представлению оккультистов и спиритуалистов, в исторической тетраде рас, несущих в себе истинный свет мудрости, Африка являлась непосредственной предшественницей нынешней ступени цивилизаций. Более того, в современном мире, как представлялось Гумилеву, именно здесь стираются границы жизни и смерти, и жажда жизни давно умершего героя воспринимается более правдоподобно и убедительно, нежели застывшая и размеренная жизнь американского коммерсанта и его друга ученого-египтолога.

В контексте литературной традиции четко определились основные персонажи истории о Дон Жуане: командор и донна Анна, связанная с ним родственными узами (отец – дочь, муж – жена/ вдова), а также слуга, собеседник и оппонент Сганарель (Лепорелло). В пьесе Гумилева ореол благородного командора нивелируется: это некто «мистер Покэр, миллионер, Торговец свиньями в Чикаго» [9], самоуверенный и ограниченный в своем самодовольстве. Он вдовец, который единственную дочь собирается выдать за знаменитого ученого. А избранник - не кто иной, как Лепорелло, который, оставшись без своего хозяина, преуспел в учебе в Саламанкском университете, став профессором, затем деканом, прославленным в Европе ученым-египтологом. Впрочем, несмотря на почтительность Покэров, Гумилев иронически подчеркивает псевдоученость Лепорелло, напоминая гетевского Вагнера: он называет имена фараонов Сети III, Псаметиха IV, Псаметиха V, существование которых весьма сомнительно [10]. Осознание важности своего нынешнего положения позволяет ему рассуждать об устройстве судьбы Дон Жуана: стать или адъюнктом в университете (по протекции Лепорелло), или управляющим в саваннах, быть полезным Покэру и даже «сделать положенье».

Биографы отмечали лирическое самораскрытие автора в образе Дон Жуана, с присутствием «светлой иронии», о которой он сам размышлял в статье «Наследие символизма и акмеизм». Прототипом юной американки была А.А.Ахматова, а в образе Лепорелло представлен ученый, ассириолог и поэт В.К.Шилейко [11]. Косвенно этот факт подтверждает и сама Ахматова, вспоминая, как Гумилев и М.Л.Лозинский поддразнивали В.К.Шилейко «египтянином», важным ученым, предлагая ей роль героини [12].

Молодая американка собирается выйти замуж за Лепорелло чисто из прагматических соображений: у нее богатое приданое, он знаменитый ученый, которого можно сделать идеальным мужем. «Сила, юность и отвага», а главное, пылкость страсти и любовные признания блистательного испанца ей незнакомы, но притягательны, тем более, что она «бывала на Моцарте и любовалась на Мадрид По старенькой учебной карте» [13]. Речь идет, конечно, об опере В.А.Моцарта «Дон Жуан», в которой герой предстает как поэт и философ любви, воспринимающий это чувство как основу мироздания. Моцартовская трактовка и жажда романтической любви заставляют юную мисс забыть обо всем и всех и устремиться навстречу счастью с Дон Жуаном.

На фоне смешанных чувств героев пьесы – растерянность Покэра, беспомощность что-либо изменить – у Лепорелло, неожиданно прорывается признание последнего: «И был я счастлив, сыт и пьян, И умирать казалось рано... О как хотел бы я, декан, Опять служить у Дон Жуана!» [14]. В том и заключается, по мнению Гумилева, торжество бессмертия Дон Жуана, дерзкого и смелого романтика, философа и неутомимого искателя идеала любви, познавшего «и Бога, и порок, и смерть, и бессмертие».

#### Примечания

1. Гумилев Н. С. Неизданное и несобранное / Под ред. М.Баскер и Ш.Греем. – Paris, 1986. С.34.
2. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Худ.лит., 1990. С.413.
3. Одоевцева И. На берегах Невы – М., 1988. С.176-177.

4. Гумилев Н.С. Дон Жуан // Н. Гумилев Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Худ.лит., 1990. С.105.
5. Гумилев Н. Он поклялся в строгом храме // Там же, С.120.
6. Кравцова И.Г. Н.Гумилев и Э.По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой // Н.Гумилев и русский Парнас: Сборник. – Спб., 1992. С.64.
7. Гумилев Н.С. Дон Жуан в Египте // Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. – Л., 1990. С. 39.
8. Там же, С. 40.
9. Там же, С.43.
10. Имена Сети I и Сети II встречаются в списке XIX династии фараонов (1306 – 1186 гг. до н.э.). О Сети III нет никаких сведений вообще. В XXVI династии (660 – 525 гг. до н.э.) встречаются имена Псамметиха I, II и III без никаких последующих Псамметиха IV и V. // <http://ru.wikipedia.org>
11. Знакомство с историком В.К.Шилейко относится именно к 1912 году. Известно, что ученый обратил внимание поэта на ассиро-вавилонский эпос «Гильгамеш» и поэт по шилейковскому подстрочному переводу написал фрагмент поэмы. За тесную дружбу и сотрудничество Н.С.Гумилева, М.Л.Лозинского и В.К.Шилейко называли «Триумvirатом». А в 1918 году Ахматова, разведясь с Гумилевым, выйдет замуж за Шилейко. В том же, 1918 году, взявшись вторично за «Гильгамеша», Гумилев переведет поэму заново, на этот раз ни разу не обратившись к Шилейко за помощью. Любопытно, что фараоны по имени Псамметих встречаются в XXVI династии, когда Египет входил в состав Ассирии, области научных интересов В.К.Шилейко.
12. Найман А.Г. Рассказы об Анне Ахматовой. – М., 1989. С.79.
13. Гумилев Н.С. Дон Жуан в Египте // Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. – Л.: Искусство, 1990. С.46.
14. Там же, С.51.

**Т.И. Тверитинова**

### **«СМЯТЕНИЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ**

**(Надруковано: Тверитинова Т.И. «По волне моей памяти» / Т.И. Тверитинова // Зарубіжна література в школах України. – 2009. - № 5. – С. 52-56).**

Было душно от жгучего света,  
 А взгляды его – как лучи.  
 Я только вздрогнула: этот  
 Может меня приручить.  
 Наклонился – он что-то скажет...  
 От лица отхлынула кровь.  
 Пусть камнем надгробным ляжет  
 На жизни моей любовь.

Не любишь, не хочешь смотреть?  
О, как ты красив, проклятый!  
И я не могу взлететь,  
А с детства была крылатой.  
Мне очи застит туман,  
Сливаются вещи и лица,  
И только красный тюльпан,  
Тюльпан у тебя в петлице.

Как велит простая учтивость,  
Подошел ко мне, улыбнулся,  
Полуласково, полулениво  
Поцелуем руки коснулся –  
И загадочных, древних ликов  
На меня поглядели очи...  
Десять лет замираний и криков,  
Все мои бессонные ночи  
Я вложила в тихое слово  
И сказала его – напрасно.  
Отошел ты, и стало снова  
На душе и пусто и ясно.

В 1913 - первой половине 1914 года Анна Ахматова, которую уже тогда называли русской Сафо, вела насыщенную светскую жизнь: литературные собрания, вечера в «Бродячей собаке», знакомства с людьми искусства, бурные романы. В этот период и состоялось ее знакомство с композитором, пианистом и музыкальным критиком Артуром Лурье. Настоящее его имя Наум Лурья, однако в духе того времени он взял себе псевдоним – Артур Винсент Лурье (в честь Артура Шопенгауэра и Винсента Ван-Гога). Талантливый музыкант, футурист, остроумный собеседник, красивый и галантный кавалер, он всегда умел привлекать к себе внимание. Лурье был ведущей фигурой в движении музыкантов-футуристов, смело экспериментируя с атональностью и джазовыми ритмами в поисках гармонии будущего. В этом мире искусства и возник их взаимный интерес: у него – к ее поэзии, у нее – к музыке. Лурье играл для Ахматовой на рояле «Орфея» Монтеверди, «Чакону» Баха, завораживающая мелодия которой впоследствии станет знаком тайного его присутствия в ее стихах:

А мне в ту ночь приснился твой приезд,  
Он был во всем... И в баховской Чаконе,  
И в розах, что напрасно расцвели...

Артур Сергеевич написал музыку на многие произведения Ахматовой, в том числе и на «Четки», корректуру которых она подарила ему при первом знакомстве. Анна Андреевна работала над либретто к балету Лурье «Снежная маска».

А тогда, в 10-х годах, в период их романа, в стихах Ахматовой образ Лурье был связан с образом Давида, древнееврейского царя-музыканта. Еврейство, от которого он отказался в пользу европейского, вероятно, было для Ахматовой важнее («И загадочных, древних ликов на меня посмотрели очи...»).

В начале 20-х годов Лурье был комиссаром Музыкального отдела Наркомпроса. Позже он писал, что вместе с Блоком «слушал музыку революции» в то «фантастическое, невероятное время». Для Ахматовой быть подругой комиссара, католика, футуриста, недавнего денди было знаком особой личной свободы, на которой настаивали художники «серебряного века». В 1922 году Лурье уехал в командировку в Берлин, затем в Париж и больше не в Россию не возвращался. Вероятно, зная об этом, он умолял провожавшую его Ахматову приехать к нему. Она осталась в России. Были еще семнадцать писем, устные просьбы из Парижа через родных и знакомых... А потом связь между ними прервалась на долгие десятилетия.

Только в 1963 году американский гражданин Артур Лурье решится написать Анне Андреевне, надеясь, что связь с эмигрантом уже не сможет ей навредить: «Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда д'Аннунцио и Дузе встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали. А что я могу тебе сказать? ...Написал я громадную оперу «Арап Петра Великого», и посвятил ее памяти алтарей и очагов. Это памятник русской культуре, русскому народу и русской истории... Здесь никому ничего не нужно и путь для иностранцев закрыт. Все это ты предвидела уже 40 лет назад: «полынью пахнет хлеб чужой».

Анна Ахматова ответила ему, но не письмом, а стихами, написанными некоторое время спустя и вполне воспринимающимися как ответ:

Я гашу те заветные свечи,  
Мой окончен волшебный вечер,-  
Палачи, самозванцы, предтечи  
И, увы, прокурорские речи,  
Все уходит – мне снишься ты –  
Доплясавший свое пред ковчегом,  
За дождем, за ветром, за снегом.  
Тень твоя над бессмертным берегом,  
Голос твой из недр темноты.  
И по имени! Как неустанно  
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»  
Говоришь мне, как прежде, «Ты!».

Где бы ни жил Артур Лурье, в спальне на столе у него всегда стояла фотография Ахматовой. Пережив множество любовных увлечений, он признается перед смертью, что всю жизнь искал вторую такую, пока не понял: двух Ахматовых не бывает.

Когда она, минуя стыд и мнения,  
вдруг полюбила, он почти оглох  
и стихоплетством потакал сплетению  
их душ. Тогда он только-то и мог...  
И там, за океаном, все растратив,  
хотел избегнуть он мирских тревог.  
И музыкой звучал в его палате  
их давний дерзновенный диалог.  
А я... боюсь их тени потревожить,  
ну, что же, что со мной они всегда...  
Не с той, самодовольной и ничтожной,  
а с нею, с Анною, стряслась беда.  
Беда. С худой и горбоносой Музой.  
И надо ж было ей родиться на Земле...  
Нет, на Земле не развязать тот узел,  
над Киевом взлетев на помеле.  
И все ж остаться надо было здесь ей.  
Остаться. Ведьмам место только здесь.  
И выть, и плакать, и воскреснуть вместе  
с его аккордами. Да помешала спесь.  
Но бешеная кровь к нему всегда влекла ее  
*Сужденной всем единственной дорогой.*



В его симфонии – как будто два заклания,  
два их бессмертия у одного порога...

В.Шпак. Два бессмертия. Анна Ахматова и Артур Лурье.

**Ю.В. Вишницкая**

**Велимир Хлебников как творец «нового языка»:**

**анализ словообразовательной семантики.**

**(Надруковано:** Вишницкая Ю.В., Гусизаде М. Велимир Хлебников как творец "нового языка": анализ словообразовательной семантики // Русский язык, литература, культура в школе и вузе: Научно-методический журнал. / Гл.ред. Кудрявцева Л.А. — К.: АУПРЯЛ, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, 2012, № 2. – с. 31-36).

Заклятие смехом

*О, рассмейтесь, смехачи!*

*О, засмейтесь, смехачи!*

*Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,*

*О, засмейтесь усмеяльно!*

*О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!*

*О, исмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!*

*Смейево, смейево!*

*Усмей, осмей, смешики, смешики!*

*Смеюнчики, смеюнчики.*

*О, рассмейтесь, смехачи!*

*О, засмейтесь, смехачи!*

Стихотворение Велимира Хлебникова «*Заклятие смехом*» замечательно тем, что поэт играет с корнем «*смех*» и с различными аффиксами, наполняя их смыслом.

Начало движения смеха, начало процесса смехорождения – в глаголе «*засмейтесь*». Рассыпавшийся, распавшийся, разлетевшийся смех, как горох по полю, как драже, «*прячется*» в глаголе «*рассмейтесь*». Именно это слово,

стоящее в одном ряду с *разбегом*, с *разлётом*, символизирует беспредельное пространство. Размножившийся смех проявляется в повторяющихся «*смехах*»: «*смеются смехами*». Здесь смех ещё нейтральный. Размах же смеха происходит во время «*смеянства*»: «*смеянствуют*» в стихотворении – как «*воинствуют*», «*буйствуют*», даже «*юродствуют*». Глобальность, эпохальность, повсеместность подчёркивается неологизмом «*смеяльно*». В следующей строке наречие «*усмеяльно*» обозначает уже «*усеянное*» смехом пространство, как поле зёрнами или небо звёздами.

Апогеем «*смехадействия*» считаем глагол – интенцию «*иссмейся*», то есть *изойди* смехом, *излей* его, *извергни*. «*Рассмеяльно*» усиливает ассоциацию с фонтаном смеха, вращающегося во все стороны. Всё стихотворение построено на актуализации двух первоэлементов: земли (зёрна смеха, поле смеха) и воды (брызги смеха, фонтан). Ассоциация с землёй подтверждается существительным «*смеячи*», которое входит в один ряд с сеятелями (по укр. – *сівач*, *сіяч*), следовательно «*смеяч*» — это сеющий смех. И именно – *смеячи* являются своеобразными «*начальниками смеха*», потому что «*надсмеяльные-смеячи*» словно отрывают, раскрывают верхний шар смеха. Именно «*надсмеяльные*» овладеют большим пространством: «*рассмешище*» – как торжище – большая площадь смеха, по которой смех раскатывается во все стороны и даже над головой. Ширящийся, массовый смех, «*засевающий*» коллективное смеховое поле, – отражается в нео-наречии «*Смейево*». Быстрому распространению смеха способствует оттенок «*смелости*» в дублируемых словах.

Следующая группа глаголов и существительных пополняет «ряды» разновидностей смеха: «*усмей*» вызывает улыбки, усмешки, ухмылки; «*осмей*» – «*круглый смех*», смех во весь рот, «*смешики*» похожие на детские «*прыски*» «в кулачок» с подмигиванием (ср. укр. «*бісики пускати*»). «*Смеюнчики*» в чём-то сродни щекотке: это похихатывание, ограниченное во времени. Кроме того, «*смеюнчики*» продолжают «*детскую*» тему, так как ассоциируют с младенцами, с малышнёй. «*Смеяч*» как сеятель смеха влечёт за собой «*смеяча*». «*Смехач*»

(ассоциируемый с лихачом) – это одновременно и механический процесс «сеяния», и полёт. Таким образом, смех поднимается с земли, *рассеиваясь* не только по земле, но и по небу. Так, земные зёрна смеха превращаются в небесные зёрна звёзд. Земля и небо соединяются, сливаются в смехе.

Семантика заглавия раскрывается в круговой композиции стихотворения: начало и конец его – идентичны, что является своеобразной «закрепкой» смеховых формул. «*Заклятие смехом*» – это процесс называния по имени всех действующих лиц смеходраммы: «*смехачи*», «*смеячи*», «*надсмеяльные*», «*смеюнчики*», «*смешики*». Назвать здесь – значит «*заклясть*», то есть приручить, а может быть даже подчинить, так как закливание – это утверждение власти заклинающего. И сам заклинающий, заклинатель смеха, находится в круге, он как «*дирижер*», «*дрессировщик*», а смех «*рассыпается*» во все стороны, образуя бесконечную спираль, соединяющую верх и низ в одном космическом ритуале смехотворения.

### Корда умирают...

*Когда умирают кони — дышат,*

*Когда умирают травы — сохнут,*

*Когда умирают солнца — они гаснут,*

*Когда умирают люди — поют песни.*

Это стихотворение – не о входе, а о выходе, не о вздохе, а о выдохе. Это стихотворение можно назвать стихотворение «*последнего вздоха*». То, что было в жизни самым главным, то и покидает в последнюю очередь физическую оболочку. Последней выходит энергия: когда погибают кони, у них остаётся последнее дыхание; травы сохнут, вянут и готовятся зеленеть следующей весной; солнца – гаснут, у солнца есть огромная энергия света, поэтому во время заката лучики угасают и энергия теряется. А когда люди погибают, то поют. Почему именно поют, ведь когда умирает близкий человек, то все мы плачем? Дело в том, что в языческие времена, когда умирал человек, то танцевали и пели песни, люди радовались, потому что считали, что человек,

поменяв мир, будет счастлив на небе и освобождён от вечных мук на земле. Но в наше время уже не так. Когда хороним людей, мы плачем и поём церковные песни, провожая их в рай.

Энергия здесь связывается с первоэлементами бытия:

«дышать» - воздух;

«сохнут» - земля, вода;

«гаснут» - огонь.

А вот с каким первоэлементом бытия связаны «песни»?

Стержнями, на которых «держится» текст, являются ключевые существительные

кони – дышат;

травы – сохнут;

солнца – гаснут;

люди – поют, что отражает мифологическую модель мира, в состав которой входит анимо-аниматическая модель (животные и растения), антропоморфная (человек) и астральная (небесные светила). Если стихотворение держится на этих ключевых словах, то, скорее всего, они являются центрами макромира. Это стихотворение о единстве, соединении всего в человеке: человеческая душа может и «дышать», и «сохнуть», и «гаснуть», и «петь». Поэтому не найденный нами, не обозначенный первоэлемент бытия в слове «поют» – это, возможно, синкретический первоэлемент мироздания, рождающий жизнь и космос. Песни вбирают в себя все звуки вселенной: дыхание ветра и звуки земли, и воды, и потрескивание огня.

Лексически стихотворение выстраивает тему «угасания», «ухода», «умирания» (четырежды повторяется «когда умирают»), но семантически побеждает тема жизни. Слово «дышат» в первой строчке имплицитно повторяется в последней. Песни, ассоциируемые у нас с душой, – это и есть жизнь. Таким образом, неприметный корень «дыш-» символизирует вечность, бессмертие, вселенскую душу.

Там где жили свиристели  
Там, где жили свиристели,  
Где качались тихо ели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времией.  
Где шумели тихо ели,  
Где поюны крик пропели,  
Пролетели, улетели  
Стая легких времией.  
В беспорядке диком теней,  
Где, как морок старых дней,  
Закружились, зазвенели  
Стая легких времией.  
Стая легких времией!  
Ты поюнна и вабна,  
Душу ты пьянишь, как струны,  
В сердце входишь, как волна!  
Ну же, звонкие поюны,  
Славу легких времией!

«Стая лёгких времией» рефреном повторяется четырежды, пятый раз – «славу лёгких времией». «Времири» – птицы времени: лёгкие, как мгновения, незаметно пролетающие мимо, кочующие, как снегири, с места на место.

Стихотворение держится на трёх «стержнях»: «звуки», «полёт» и «время». Первую группу «звуковых» символов составляют лексемы с корнем «свир-», что восходит к образу-этносимволу «свирель», и ассоциируется с чарующими звуками природы, с небесной мелодией. По ходу стихотворения духовой инструмент «свирель» модифицируется в струнный, смыкая дух и струну в образе «души». «Свиристели» - обитатели страны Духа, страны небесных звуков и звонких песен. Хлебников называет их «поюнами», что ассоциативно соотносится с рядом тех, кто ведаёт, кто поёт, кто играет:

«Баюн», «ведун», «колдун» и т.д. Следовательно, «поюны» обладают способностью ведать тайными знаниями, то есть погружаться в глубины времён. «Поюны» — поющие, юные, что-то дерзкое, петушиное в этом «крик пропели», и в тоже время что-то манящее (типа «сладкоголосой птицы юности»). Далее в стихотворении проступает это значение: «ты поюнна и вабна» (юная красавица, поюще-маняще-желанная). «Вабна» – диалектное астраханское слово, которое обозначает «влекущая, привлекательная» и т.п. (отзвук украинской «зваби»). В конце стихотворения «звонкие поюны» - как звонкие струны, воздающие славу времени.

«Свиристыли» «прячут» в себе слово «ели» — образы вечно зелёных деревьев, достающих своими вершинами к небу. Не случайно «ели» входят в состав и глаголов «движения»: «пролетели», «улетели», и «звуковых» глаголов: «пропели», как будто соединяя пространства и времена и по вертикали, и по горизонтали, образуя круговорот. Возможно, «беспорядок дикий теней» является не чем иным, как мифологически ритуальным танцем, имеющим древние глубокие корни. («Тени» здесь подтверждают древнейшую природу ритуального танца, так как соотносятся с древнейшим архетипом «тьень»). О глубине свидетельствует и дублирование тёмного колоратива: «морок старых дней», что отсылает нас к третьему стержневому образу. Именно «Времирей» соединяют в себе семантику движения (а точнее: полёта) и звука, так как глаголы «пролетели», «пропели», «улетели» имеют одинаковые «временные» приставки «про-» и «у-», обозначающие законченность действия. О вхождении «времирей» в ассоциативный ряд, связанный с полётом, с небом, с лёгкостью, свидетельствует метафора «стая лёгкий времирей». Таким образом, «там, где жили свиристыли» – это небесная, воздушная, духовная страна, которая притягивает своими звуками («вабна») и пьянит чарующими песнями «звонких поюнов».

Времяши-камышии  
Времяши-камышии

На озера береге,

*Где каменья временем,*

*Где время каменьем.*

*На берега озере*

*Времышши, камыши,*

*На озера береге*

*Священно шумящие*

Стихотворение «*Времышши-камышши*» тоже соотносится с темой времени и актуализирует мифологический срез образов – психологических ассоциативов: время здесь связано с четырьмя первоэлементами бытия: водой, воздухом, землёй, камнем. Камыши – стражи времени и одновременно его локаторы, проводники.

*Где каменья временем,*

*Где время каменьем. —*

Здесь зеркальное взаимоотражение и смысловая «закрепка» – любимый поэтический прием Хлебникова: время застыло в камне, время – каменный памятник (вспомним: «время собирать камни») дальше «*времышши, камыши*» - перепутывание-слияние каменьев-голышей и времени. Мы видим, как одно значение накладывается на другое, и – рождается третий смысл.

Ассоциативность с водой происходит через образ озера (семантика чистоты и глубины), с землёй – через образ берега (медиативная символика берега как посредника между прошлым и будущим, памятью и забвением, жизнью и смертью), с воздухом – через имплицитный образ ветра, который в тексте стихотворения реализуется через звукоимпульсизм (звук «ш» создаёт звукообраз ветра, благодаря которому «*камышши*» — «*священно шумящие*»), с камнем – через образы «*каменьев*». Шум, гул времени – священный, вечный (символ Вечности – озеро, круг). Все стихотворение – круг. Все образы соединяются в ключевом символе «*времышши*», построенном по словообразовательной модели «*камышши*»: Хлебников, соединив два слова «*время*» и «*камышши*», создал образ «*времышшей*» как универсальный символ

бесконечного движения, незыблемости, вечности, глубины, бессмертия. Таким образом, это стихотворение – ода времени.

*Жарбог! Жарбог!*

*Жарбог! Жарбог!*

*Я в тебя грезитвой мечу,*

*Дола славный стаедей,*

*О, взметни ты мне навстречу*

*Стаю вольных жарирей.*

*Жарбог! Жарбог!*

*Волю видеть огнезарную*

*Стаю легких жарирей,*

*Дабы радугой стожарною*

*Вспыхнул морок наших дней.*

Пятый первоэлемент бытия «огонь» является доминирующим образом в семантической структуре стихотворения «*Жарбог! Жарбог!*». Жарбог и все слова с корнем «*жар-*» — во славу огня, горения как символа жизни. Семантика корня «*жар-*» реализуется в таких лексемах, как «*Жарбог*», «*жарирей*», «*стожарная*» и модифицируется в слове «*огнезарная*». Имплицитно огонь выражен в неологизме «*грезитва*», словообразовательно соотносимом с «*грозой*», «*бритвой*» (семантика остроты, резкости, внезапности), а эксплицитно – рядом глаголов «*вспыхнул*», «*взметни*», которые ассоциируются с молниями и громом. В славянском этническом мифоконтексте образу «*Жарбога*» соответствует верховный бог славян Перун, атрибутами которого являются гроза и молния. Жарбога Хлебников называет ещё «*Стаедем*». Имя это, перекликаясь в нашем сознании со сказочным Берендеем, обозначает управителя «*стай*». Скорее всего, Жарбог Хлебникова – это и есть славянский Перун, «*жарирей*» — молнии, которые мечет бог. Интересным является слово «*грезитва*»: семантическое наложение словообразовательных элементов является не совсем понятным. Возможно, здесь – соединение слов «*грёза*» (то есть мечта) и «*молитва*» (о будущем). Но



как сочетается это слово с «мечу»? Может, «я тебя прошу / молюсь» и одновременно «грожусь тебе снизу». Но чем грожусь? Это место в стихотворении остаётся для нас загадкой. «Жариреи» — дети Жарбога, которые он выпускает вольными лёгкими стаями и которые раздвигают «морок» и освещают всё вокруг, то есть они – жизньтворящее начало, раскрашивающее мир во все цвета радуги и творящее таким образом тайное действо (символика чисел «семь» и «сто»). Жарбог стоит в одном ряду с верховными богами Дажьбогом и Стрибогом и означает положительное начало, способное сжечь морок дней (всё зло мира). «Жарири» — противоположные снегилям птицы, несущие энергию преобразования и пробуждения. В конце стихотворения мы видим, как «жарири» озаряют землю своим светом-жаром и радугой, соединяют небо и землю – верх и низ, божественное и земное. По Хлебникову, это – гармония.

Огнивом-сечивом

*Огнивом-сечивом высек я мир,*

*И зыбку-улыбку к устам я поднес,*

*И куревом-маревом дол озарил,*

*И сладкую дымность о бывшем вознес.*

Огонь как творец мира является ключевым в стихотворении «Огнивом-сечивом высек я мир...». Креативная природа огня-творца проявляется в глаголе «высек» и существительном «сечиво». Оба слова имеют один и тот же корень «сеч-» («сек-»), что говорит об идентичной семантической модели созданного Хлебниковым неологизма «сечиво». Кроме ассоциации с глаголом «сечь» (резкое движение + скульптурная резьба), «сечиво» вызывает ещё ассоциативный ряд, связанный с «сечкой», который текстуально подтверждается «куревом-маревом» и расширяет семантический спектр этого образа. «Сечиво» связывается в стихотворении и с мотивом забвения, воспоминаний, памяти, так как слова «зыбка-улыбка», «куриво-мариво» не что иное, как образы прошлого, приятных воспоминаний, которые поднимают

вверх: *«сладкую дымность о бывшем вознёс»*. Стихотворение актуализирует не разрушительную, а жизнетворящую природу амбивалентного образа огня. Подтверждением этому служит *«жизнерадостный»* контекст огнедействия (*«улыбка»*).

Поэт – первооткрыватель и родитель мира (это в духе космогонии Хлебникова как Председателя земного шара). Рожденный мир в ответ улыбнулся *«зыбкой»*, его поцеловали (благословили) на долгую жизнь. Старый мир отпели (*«курево-марев»* ассоциируется с кадилом).

Таким образом, проанализированные стихотворения Велимира Хлебникова отражают индивидуально-авторскую концепцию поэта. В каждом стихотворении он выступает как носитель и творец «нового языка». Словотворчество Хлебникова – это рождение новых слов, построенных по традиционным словообразовательным моделям. Но уникальность словообразовательного процесса Хлебникова состоит в наложении нетипичных аффиксов с использованием исконно русских корней. Это является одной из особенностей идиостиля русского поэта.

Семантизация словообразовательных элементов Велимира Хлебникова – это действительно «новый язык», потому что каждый аффикс, каждый корень, моделируя новое слово, является не просто строительным фундаментом, но и несёт уникальную смысловую нагрузку.

#### **Цитаты по изданию:**

Хлебников В. Стихотворения и поэмы / Велимир Хлебников. – М.: Эскимо, 2008. – 352 с. – (Народная поэзия).

## ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ

### МОДУЛЬ № 2

#### Тема №4. Англійський неоромантизм (2 год.)

##### Питання:

1. Р.Л.Стівенсон як фундатор і теоретик неоромантизму. Художня своєрідність романістики письменника. Майстерність психологічної характеристики, гуманістичний пафос.

2. А.Конан-Дойл як майстер детективного жанру. Новели про Шерлока Холмса: специфіка композиції, образ головного героя і його помічника, дедуктивний метод. Традиції світової літератури цього жанру.

3. Відтворення «тубільської» культури в творчості Р.Кіплінга. Анімалістські оповідання і твори для дітей («Книга джунглів», «Друга книга джунглів»).

##### Література:

1. Гениева Е.Ю. Английская литература. Литературная ситуация на рубеже веков // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.368-374.

2. Гениева Е.Ю. Киплинг // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.381-383.

3. Куприн А. Редьярд Киплинг. - Собр. соч. в 6-ти т., т. 6.- М., 1958.

4. Олдингтон Р. Стивенсон. Портрет бунтаря. – М., 1973.

5. Скуратовская Л.И. «Книга Джунглей» Киплинга как жанровый эксперимент // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX-XX вв. – Пермь, 1983.

6. Стріха М. Кіплінг реальний і вигаданий // Всесвіт. – 1989. - № 5. – С.81-86.

7. Урнов М.В. Английская проза 70-90-х годов // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.349-359.

## ХРЕСТОМАТІЙНІ МАТЕРІАЛИ

Джозеф-Редьярд Кіплінг

### СИНОВІ

Коли ти бережеш залізний спокій  
всупір загальній паніці й клятьбі,  
коли наперекір хулі жорстокій  
між невірів ти віриш сам собі.  
Коли ти вмієш ждати без утоми,  
обмовлений, не станеш брехуном,  
ошуканий, не піддаєшся злому  
і власним не хизуєшся добром.  
Коли тебе не порабують мрії,  
в кормигу дум твій дух себе не дасть,  
коли ти знаєш, що за лицедії —  
облуда щастя й машкара нещасть.  
Коли ти годен правди пильнувати,  
з якої вже зискують махлярі,  
розбитий витвір знову доробляти,  
хоча начиння геть уже старі.  
Коли ти можеш всі свої надбання  
поставити на кін, аби за мить  
процидрити без жалю й дорікання —  
адже тебе поразка не страшить.  
Коли змертвілі нерви, думи, тіло  
ти можеш знову кидати у бій,  
коли триматися немає сили  
і тільки воля владно каже: стій!  
Коли в юрбі шляхетності не губиш,  
А бувши з королями — простоти,

коли ні враг, ні друг, котрого любиш,  
нічим тобі не можуть дорікти.  
Коли ти знаєш ціну щохвилини,  
коли від неї геть усе береш,  
тоді я певен: ти єси людина  
і землю всю своєю назовеш.  
(Пер. В.Стуса)

## СИНОВІ

Як вистоїш, коли всі проти тебе —  
Упали духом і тебе клянуть,  
Як всупереч усім ти віриш в себе,  
А з їх зневіри також візьмеш суть;  
Якщо чекати зможеш ти невтомно,  
Оббріханий — мовчати і пройти  
Під поглядом ненависті, притому  
Не грати цноти ані доброти;

Як зможеш мріять — в мрійництво не впасти,  
І думать — не творити думки культ,  
Якщо Тріумф, зарівно як Нещастя,  
Спримеш як дим і вітер на віку;  
Якщо стерпиш, як з правди твого слова  
Пройдисвіт ставить пастку на простих,  
Якщо впаде все, чим ти жив, і знову  
Зумієш все почати — і звести;

Якщо ти зможеш в прориві одному  
Поставить все на карту і програть,  
А потім — все спочатку, і нікому

Про втрати навіть слова не сказати;  
Якщо ти змусиш Серце, Нерви, Жили  
Служити ще, коли уже в тобі  
Усе згоріло, вигасло — лишилась  
Одна лиш воля — встоять в боротьбі;

Як зможеш гідно річ вести з юрбою  
І з Королем не втратиш простоти.  
Якщо усі рахуються з тобою —  
На відстані, яку відміриш ти;  
Якщо ущерть наповниш біг хвилини  
Снагою дум, енергією дій,  
Тоді весь світ тобі належить, сину,  
І більше: ти — Людина, сину мій.  
(Пер.Є.Сверстюка)

#### **Тема № 5. Новелістика Томаса Манна (2 год.)**

##### **Питання:**

1. Тема художника у новелах «Трістан», «Тоніо Крегер».
2. Розкриття декадентського світосприйняття в новелі «Смерть у Венеції».
3. Композиція новели, пантеїзм та символізм у тексті твору.

##### **Література:**

- 1.Адмони В.Г., Сильман Т.И. Томас Манн: Очерк творчества. – Л., 1960.
- 2.Какабадзе Н. Томас Манн: Грани творчества. – Тбилиси, 1985.
- 3.Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество. Переписка. Статьи. – М., 1988.

#### **Тема № 6. Драматургія межі століть (2 год.)**

##### **Питання:**

- 1.Еволюція естетичних та літературних поглядів Августа Стріндберга,

співвідношення реалізму, натуралізму та символізму в його творчості.

2.Риси модернізму в одноактних драмах Стріндберга «Фрекен Юлія», «Батько».

3.Символістсько-експресіоністські п'єси Стріндберга «Пляска смерті» (або «Соната привидів»): «песимістично-символістське» світовідчуття, алегоризм та символізм образів, ірреальність хронотопів.

4.Естетичні та філософські погляди Бернарда Шоу. Цикли «Неприємні п'єси», «Приємні п'єси».

5. «Пігмаліон» Шоу – зразок драми-дискусії.

### **Література:**

1.Блок Александр. Памяти Августа Стриндберга. – Собр. соч. В 8-ми т., т.5. – М., 1968.-с.463-470.

2.Гражданская З. Бернард Шоу. – Л.-М., 1965.

3.Луначарский А. Великомученик индивидуализма. – Собр. соч. В 8-ми т., т.5. – М., 1965.

4.Манн Томас. Август Стриндберг. - Собр. соч. В 10-ми т., т.10. – М., 1961.

5.Неустроев В.П. Литература скандинавських стран. (1870-1970). – М., 1980.

6.Неустроев В.П. Литературные очерки и портреты. – М.: Издательство Московского университета, 1983.

7.Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже XIX-XX веков. – М., 1974.

### **Хрестоматійні матеріали**

#### **MISS JULIE**

**A monologue from the play by [August Strindberg](#)**

**JEAN:** Do you know how people in high life look from the under world? No ... of course you don't. They look like hawks and eagles whose backs one seldom sees, for

the soar up above. I lived in a hovel provided by the state, with seven brothers and sisters and a pig; out on a barren stretch where nothing grew, not even a tree, but from the window I could see the Count's park walls with apple trees rising above them. That was the garden of paradise; and there stood many angry angels with flaming swords protecting it; but for all that I and other boys found a way to the tree of life--now you despise me. You say you don't, but you despise me all the same. No matter! One time I entered the garden of paradise--it was to weed the onion beds with my mother! Near the orchard stood a Turkish pavilion, shaded and overgrown with jessamine and honeysuckle. I didn't know what it was used for and I had never seen anything so beautiful. People passed in and out and one day--the door was left open. I sneaked in and beheld walls covered with pictures of kings and emperors and there were red-fringed curtains at the windows--now you understand what I mean--I ... I had never been in the castle and how my thoughts leaped--and there they returned ever after. Little by little the longing came over me to experience for once the pleasure of--*enfin*, I sneaked in and was bewildered. But then I heard someone coming--there was only one exit for the great folk, but for me there was another, and I had to choose that. Once out I started to run, scrambled through a raspberry hedge, rushed over strawberry bed and came to a stop on the rose terrace. For there I saw a figure in a white dress and white slippers and stockings--it was you! I hid under a heap of weeds, under, you understand, where the thistles pricked me, and lay on the damp, rank earth. I gazed at you walking among the roses. And I thought if it is true that the thief on the cross could enter heaven and dwell among the angels it was strange that a pauper child on God's earth could not go into the castle park and play with the Countess' daughter. Oh, Miss Julie, a dog may lie on the couch of a Countess, a horse may be caressed by a lady's hand, but a servant--yes, yes, sometimes there is stuff enough in a man, whatever he be, to swing himself up in the world, but how often does that happen! But to return to the story, do you know what I did? I ran down to the mill dam and threw myself in with my clothes on--and was pulled out and got a thrashing. But the following Sunday when all the family went to visit my grandmother I contrived to stay at home; I scrubbed myself well, put on my



best clothes, such as they were, and went to church so that I might see you. I saw you. Then I went home with my mind made up to put an end to myself. But I wanted to do it beautifully and without pain. Then I happened to remember that elderberry blossoms are poisonous. I knew where there was a big elderberry bush in full bloom and I stripped it of its riches and made a bed of it in the oat-bin. Have you ever noticed how smooth and glossy oats are? As soft as a woman's arm. -- Well, I got in and let down the cover, fell asleep, and when I awoke I was very ill, but didn't die--as you see. What I wanted--I don't know. You were unattainable, but through the vision of you I was made to realize how hopeless it was to rise above the conditions of my birth.

NOTE: This monologue is reprinted from Plays by August Strindberg. Trans. Edith and Warner Oland. Boston: John W. Luce and Co., 1912.

## MISS JULIE

A monologue from the play by [August Strindberg](#)

**JULIE:** We must go away, but we must talk first. That is, I must speak, for until now you have done all the talking. You have told me about your life--now I will tell you about mine, then we will know each other through and through before we start on our journey together. You see, my mother was not of noble birth. She was brought up with ideas of equality, woman's freedom and all that. She had very decided opinions against matrimony, and when my father courted her she declared that she would never be his wife--but she did so for all that. I came into the world against my mother's wishes, I discovered, and was brought up like a child of nature by my mother, and taught everything that a boy must know as well; I was to be an example of a woman being as good as a man--I was made to go about in boy's clothes and take care of the horses and harness and saddle and hunt, and all such things; in fact, all over the estate women servants were taught to do men's work, with the result being that the property came near being ruined--and so we became the laughing stock of the countryside. At last my father must have awakened from his bewitched condition, for

he revolted and ran things according to his ideas. My mother became ill--what it was I don't know, but she often had cramps and acted queerly--sometimes hiding in the attic or the orchard, and would even be gone all night at times. Then came the big fire which of course you have heard about. The house, the stables--everything was burned, under circumstances that pointed strongly to an incendiary, for the misfortune happened the day after the quarterly insurance was due and the premiums sent in by my father were strangely delayed by his messenger so that they arrived too late. My father was utterly at a loss to know where to get money to rebuild with. Then my mother suggested that he try to borrow from a man who had been her friend in her youth--a brick manufacturer here in the neighborhood. My father made the loan, but wasn't allowed to pay any interest, which surprised him. Then the house was rebuilt. Do you know who burned the house? *[Pause]* My mother. Do you know who the brick manufacturer was? *[Pause]* My mother's lover. Do you know who's money it was? *[Pause]* My mother's. There was no contract. My mother had some money which she had not wished to have in my father's keeping and therefore, she had entrusted it to her friend's care. All this came to my father's knowledge. He couldn't proceed against him, wasn't allowed to pay his wife's friend, and couldn't prove that it was his wife's money. That was my mother's revenge for his taking the reins of the establishment into his own hands. At that time he was ready to shoot himself. Gossip had it that he tried and failed. Well, he lived it down--and my mother paid full penalty for her misdeed. Those were five terrible years for me, as you can fancy. I sympathized with my father, but I took my mother's part, for I didn't know the true circumstances. Through her I learned to distrust and hate men, and I swore to her never to be a man's slave.

NOTE: This monologue is reprinted from Plays by August Strindberg. Trans. Edith and Warner Oland. Boston: John W. Luce and Co., 1912.

## THE FATHER

A monologue from the play by [August Strindberg](#)

**CAPTAIN:** Come in, and we'll talk. I heard you out there listening. It is late, but we must come to some decision. Sit down. *[Pause]* I have been at the post office tonight to get my letters. From these it appears that you have been keeping back my mail, both coming and going. The consequence of which is that the loss of time has as good as destroyed the result I expected from my work. In consequence of all this I have intercepted letters addressed to you. It appears from these letters that for some time past you have been arraying my old friends against me by spreading reports about my mental condition. And you have succeeded in your efforts, for now not more than one person exists from the Colonel down to the cook, who believes that I am sane. Now these are the facts about my illness; my mind is sound, as you know, so that I can take care of my duties in the service as well as my responsibilities as a father; my feelings are more or less under my control, as my will has not been completely undermined; but you have gnawed and nibbled at it so that it will soon slip the cogs, and then the whole mechanism will slip and go smash. *[Pause]* I have worked and slaved for you, your child, your mother, your servants; I have sacrificed promotion and career; I have endured torture, flagellation, sleeplessness, worry for your sake, until my hair has grown gray; and all that you might enjoy a life without care, and when you grew old, enjoy life over again in your child. This is the commonest kind of theft, the most brutal slavery. *[Cries]* I thought I was completing myself when you and I became one, and therefore you were allowed to rule, and I, the commander at the barracks and before the troops, became obedient to you, grew through you, looked up to you as to a more highly-gifted being, listened to you as if I had been your undeveloped child. You always had the advantage. You could hypnotize me when I was wide awake, so that I neither saw nor heard, but merely obeyed; you could give me a raw potato and make me imagine it was a peach; you could force me to admire your foolish caprices as though they were strokes of genius. You could have influenced me to crime, yes, even to mean, paltry deeds. Because you lacked intelligence, instead of carrying out my ideas you acted on your own judgment. But when at last I awoke, I realized that my honor had been corrupted and I wanted to blot out the memory by a great deed, an achievement, a discovery, or an

honorable suicide. I wanted to go to war, but was not permitted. It was then that I threw myself into science. And now when I was about to reach out my hand to gather in its fruits, you chop off my arm. Now I am dishonored and can live no longer, for a man cannot live without honor.

NOTE: This monologue is reprinted from Plays by August Strindberg, vol. 4. Trans. Edwin Björkman. New York: Charles Scribner's Sons, 1916.

## **ПИТАННЯ ДО МОДУЛЬНОЇ КОНТРОЛЬНОЇ РОБОТИ №2**

1.Творчий шлях О.Уайльда – письменника англійського раннього модернізму. Естетизм як концепція творчості і філософія життя О.Уайльда.

2.Риси інтелектуального роману в «Портреті Доріана Грея» О.Уайльда. Філософсько-естетичні та моральні проблеми твору.

3.Символічний спектр образу портрета у романі Уайльда «Портрет Доріана Грея».

4 «Чайка» А.П.Чехова – перша п'єса російської нової драматургії. Проблематика, особливості драматичного конфлікту. Новаторство А.П.Чехова-драматурга.

5.Г.Ібсен як зачинатель європейської «нової драми». «Ляльковий дім»: тематика, проблематика, аналітична композиція, система образів. Ібсен та ібсенізм.

6.Співвідношення реалізму, натуралізму та символізму в творчості Августа Стріндберга.

7.Риси модернізму в драмах Стріндберга.

8.Неоміфологізм Бернарда Шоу (на матеріалі п'єси «Пігмаліон»).

9.Особливості поетики Бернарда Шоу в драмі-дискусії «Пігмаліон».

10.Символістська драма-казка Г.Гауптмана «Затоплений дзвін»: використання мотивів скандинавського фольклору та міфології, система опозиційних образів, причини життєвої поразки героя.

11.Неоромантичні образи та мотиви у романі Кнута Гамсуна «Пан».

12.Мотивний та міфологічний аналіз поезій збірки Р.М.Рільке «Сонети до

Орфея».

13. Роман Т. Манна «Будденброки»: сюжетно-композиційні особливості, традиції роману виховання та сімейної хроніки. Світове значення роману.

14. Тема митця, алегоризм та паралелізм у новелістиці Томаса Манна.

15. Тенденції неоромантизму в англійській літературі межі століть: пригодницькі романи Р. Л. Стівенсона. Майстерність психологічної характеристики, гуманістичний пафос.

16. А. Конан-Дойл як майстер детективного жанру. Новели про Шерлока Холмса: специфіка композиції, образ головного героя і його помічника, дедуктивний метод. Традиції світової літератури цього жанру.

17. Відтворення «тубільської» культури в творчості Р. Кіплінга. Анімалістські оповідання для дітей («Книга джунглів», «Друга книга джунглів»).

18. «Срібна доба» російської поезії: основні літературні напрями, течії.

19. Російський символізм. Творчість О. Блока, Андрія Белого.

20. Акмеїзм: М. Гумільов, Анна Ахматова.

21. Его-та кубофутуризм: поезія Володимира Маяковського, Ігоря Северяніна.

22. Ідіостилі Бориса Пастернака, Марини Цвєтаєвої, Сергія Єсеніна.

## **ПИТАННЯ ДО ПІДСУМКОВОГО МОДУЛЬНОГО КОНТРОЛЮ (ІСПИТУ)**

1. Кінець XIX – початок XX століть як культурно-історична епоха. Загальна характеристика літератури межі століть. Основні філософські вчення епохи.

2. Особливості літератури зламу століть. Основні літературні напрями і стилі епохи.

4. Натуралізм як літературний напрямок: теорія і практика.

5. Роман братів Гонкурів «Жерміні Ласерте» як передвісник натуралізму.

6. Творчість Е. Золя. Загальна характеристика.

7. Натуралістичний роман Е. Золя (характеристика одного із романів за вибором студента: «Черевко Парижа», «Кар'єра Ругонів»).

8. Г. де Мопассан - представник критичного реалізму «нової епохи».  
Новелістика та романістика Мопассана.
9. Вплив ідіостилю братів Е. та Ж. Гонкурів на літературу декадансу.
10. Творчий шлях англо-американського письменника Г. Джеймса: від реалізму до імпресіонізму.
11. Поетична революція кінця ХІХ – початку ХХ століть: П. Верлен.
12. Поетична революція кінця ХІХ – початку ХХ століть: А. Рембо.
13. Поетична революція кінця ХІХ – початку ХХ століть: Ст. Малларме.
14. Нова драма на європейській сцені.
15. Загальна характеристика творчості Г. Ібсена.
16. Нова драма Г. Ібсена (на прикладі «Лялькового дому»).
17. Нова драма Б. Шоу: «Професія міссіс Уоррен» (або будь-яка інша п'єса за вибором студента)
18. Естетичне вирішення етичних проблем у п'єсі Б. Шоу «Пігмаліон».
19. Нова драма А. Стріндберга «Фрекен Жюлі»
20. Драма натуралізму: характеристика однієї з п'єс Г. Гауптмана.
21. Символістська драма М. Метерлінка.
22. Символістська драма А. Стріндберга («Пляска смерті» або інша).
23. Символістська драма Г. Гауптмана («Затоплений дзвін»).
24. Неоромантизм в англійській літературі. Роман Р. Стівенсона «Острів скарбів» як естетична гра.
25. Естетизм О. Уайльда: казки.
26. Роман О. Уайльда «Портрет Доріана Грея».
27. Поезія «дії» Р. Кіплінга.
28. Романістика Т. Драйзера – одна з вершин американського критичного реалізму першої половини ХХ століття.
29. Роман-кар'єра в американській літературі: Т. Драйзер («Сестра Керрі» або будь-який інший роман за вибором студента).
30. Розмаїття творчого доробку Д. Лондона.

31. Роман «Мартін Іден» Дж. Лондона як роман виховання.
32. «Північні оповідання» Дж. Лондона.
33. Тема мистецтва в новелістиці Т.Манна.
34. Європейський сімейний роман як епопея: «Будденброкки» Т.Манна
35. Неоромантизм у творчості К. Гамсуна: роман «Голод» (або «Пан»).
36. Модернізм та декаданс: особливості, основні риси, літературні течії.
37. Авангардизм у світовій літературі. Поетична реформа Г.Аполлінера
38. Неоромантизм та етноміфологізм драматургії Г.Гауптмана.
39. Творчість Т. та Г.Маннів.
40. Багатожанровість творчості Дж.Р.Кіплінга.
41. Література Скандинавії межі ХІХ-ХХ століть.: соціально-політичне підґрунтя, національні особливості розвитку.
42. Російська література межі століть.
43. Новаторство А.П.Чехова-драматурга.
44. «Срібна доба» російської поезії. Філософсько-естетичні концепції російського символізму, акмеїзму, футуризму, імажинізму.
45. Творчість О.Блока як представника символізму.
46. Ідіотиль Бориса Пастернака.
47. Творчість Анни Ахматової.
48. Творчість акмеїста Миколи Гумільова.
49. Поетичний доробок О.Е.Мандельштама.
50. Поезія Сергія Єсеніна.
51. Творчість М.О.Волошина.
52. Ідіотиль Марини Цвєтаєвої.

## СПИСОК ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ, РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЛЯ ПРОЧИТАННЯ

Анненський І. Поезії.

Аполлінер Г. Міст Мірабо. Рейнські вірші. Лорелея. Збірки «Алкоголі. Вірші 1898-1913 років», «Каліграми. Вірші миру та війни».

Бєлий Андрій. Поезії.

Блок О. Поезії.

Бодлер Ш. Альбатрос. Відповідності. Гімн красі. Людина і море. *Moesta et errabunda. Confiteor.* Подорож.

Брюсов В. Поезії.

Верлен П. Сентиментальна прогулянка. Півголосом. Осіння пісня. Так тихо серце плаче. Поетичне мистецтво. Томління. Шарлеруа. Тихе небо понад дахом.

Волошин М. Поезії.

Гамсун К. Пан. Голод.

Гауптман Г. Затоплений дзвін.

Гонкури Е. та Ж. Жерміні Ласерте.

Джеймс Г. Дезі Міллер. Золота чаша. Справжні.

Драйзер Т. Сестра Керрі. Трилогія бажання.

Єсенін С. Поезії.

Золя Е. Експериментальний роман. Кар'єра Ругонів. Черевко Парижа.

Ібсен Г. Пер Гюнт. Ляльковий дім. Дика качка.

Кіплінг Р. Книга джунглів.

Конан-Дойл А. Загублений світ. Оповідання про Шерлока Холмса.

Леконт де Ліль. Поезії.

Леконт де Ліль. Слони.

Лондон Д. Мартін Іден. Залізна п'ята. Поклик предків. Білий клик.

Малларме С. Дар поезії. Блакить. Надгробок. Едгару По. Лебідь. На йменні

Пафос я закрив свої книжки...

Мандельштам О. Поезії.



Манн Т. Будденброки. Смерть у Венеції. Тоніо Крегер. Маріо і чарівник.  
Метерлінк М. Непрошена. Сліпці. Синій птах.  
Метерлінк М. Сліпі. Непрошена. Синя птаха.  
Мопассан Г. Життя. Новели.  
Пастернак Б. Поезії. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве.  
Рембо А. Відчуття. Моя циганерія. П'яний корабель. Голосівки. Що поетові кажуть про квіти... Вічність.  
Рільке Р.М. Сонети до Орфея.  
Стівенсон. Р.Л. Острів Скарбів. Чорна стріла.  
Стріндберг А. Фрекен Юлія. Батько. Соната привидів. Пляска смерті.  
Уайльд О. Занепад мистецтва брехні. Портрет Доріана Грея.  
Уїтмен У. Я співаю про тіло електричне. Для тебе, о Демократіє... На березі морському уночі. О капітане мій, капітане! Діти Адама. Себе я оспівую.  
Фет А. Поезія.  
Цветаєва М. Поезії.  
Чехов А.П. Чайка.  
Шоу Б Квінтесенція ібсенізму. Пігмаліон.

## РЕКОМЕНДОВАНА НАУКОВО-МЕТОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА

1. Адмони В.Г. Генрик Ибсен // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.426-435.
2. Адмони В.Г., Сильман Т.И. Томас Манн: Очерк творчества. – Л., 1960.
3. Афанщенко Л.М. Формула смысла жизни Оскара Уайльда. Изучение «Портрета Дориана Грея» в 10-м классе // Русская словесность в школах Украины. – 1998. - № 3. – С.33-36.
4. Барбюс А. Золя. – М., 1961.
5. Белый А. Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке / Под ред.. В.М.Пискунова. – М.: Республика, 1995. – 510 с.
6. Бенедиктова Т.Д. Поэзия У.Уитмена. – М., 1982.
7. Бенькович М. «Огненный ангел» Валерия Брюсова (этап интеллектуальной дуэли) // История русской литературы и литературной критики. – Кишинев, 1984.
8. Берковский Н.Я. Ибсен // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. – М.-Л., - 1962.
9. Благой Д.Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А.А.Фета. – М., 1975.
10. Блок А. От Ибсена к Стриндбергу. – Собр. соч. в 8-ми т. Т.5. – М., 1962. – с.455-463.
11. Блок Александр. Памяти Августа Стриндберга. – Собр. соч. В 8-ми т., т.5. – М., 1968.-с.463-470.
12. Бухштаб Б.Я. А.А.Фет. Очерк жизни и творчества. – Л., 1974. В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С. 288-296.
13. В мире Блока. Сборник статей / Сост.: А.Михайлов, С.Лесневский. – М.: Сов. писатель, 1981.
14. В мире Есенина. Сб. статей. – М., 1986.
15. Великовский С.И. Поэзия 50-60-х гг. «Парнас». Леконт де Лиль // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.267-277.
16. Гениева Е.Ю. Английская литература. Литературная ситуация на рубеже

- веков // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.368-374.
17. Гениева Е.Ю. Киплинг // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.381-383.
18. Гениева Е.Ю. Уайльд // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.374-378.
19. Градовський А.В. Картковий дім Торвальда: Вивчення п'єси Г.Ібсена «Ляльковий дім» // Зарубіжна література в навчальних закладах – 2001. - № 2. – С.34-36.
20. Гражданская З. Бернад Шоу. – Л.-М., 1965.
21. Гуляєва А. Уолт Уїтмен. «Листя трави» // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. № 5, 1999. – с. 59-60.
22. Гусев В.А. Типологические схождения в теории натуралистического романа // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск, 1989.
23. Ермилова Е.В. Поэзия второй половины XIX в // История всемирной литературы: В 9т. – Т.7. – М., 1990. – С.84-92.
24. Затонський, Дмитро Володимирович. Нове прочитання французького класика : літ. портрет О. де Бальзака / Дмитро Затонський.— 2-ге вид. — К. : Веселка, 2007. — 22, [1] с. — (Урок літератури) — Сер. засн. 2003 р.
25. Зингерман К.И. Очерки истории драмы XX века. Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М., 1979.
26. Іващук, Оксана Анатоліївна. Проза І. Франка й Е. Золя: історико-типологічні паралелі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Іващук Оксана Анатоліївна; Дніпропетр. нац. ун-т ім. О. Гончара. — Д., 2011. — 19 с. — Бібліогр.: с. 15-16.
27. История русской литературы. – Л.: Наука, 1983. Т. 4. Литература конца XIX – начала XX века (1881-1917) / Ред.. тома К. Муратова.
28. Какабадзе Н. Томас Манн: Грани творчества. – Тбилиси, 1985.
29. Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. – М., 1985.
- Кеба, Олександр Володимирович. Модернізм у зарубіжній поезії другої

половини XIX-XX ст. : навч. посіб. / О. В. Кеба, П. Л. Шулик. — Кам'янець-Поділ. : Аксіома, 2011. — 207 с. : іл. — Бібліогр. наприкінці тем.

30. Кебало, М. С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-літературному аспекті / Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. — Тернопіль, 2002. — 90, [1] с. — Бібліогр. в підряд. приміт.

31. Келдыш В. Приобретения и задачи: О некоторых проблемах рус. лит. процесса конца XIX – начала XX столетия и их изучения // Вопр. лит. 1083. № 2.

Кисельова Т. Розум + праця = успіх: Верлен і «верлібри» Верлена // Зарубіжна література, 2001. - № 4. – С.8-11.

32. Конева Т.М. Загадка женской души: Генрик Ибсен «Кукольный дом» // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. - № 6. – С.36-38.

33. Кохан Г. «Як безсмертя зветься? Правда!»: Урок-роздум за творчістю поета Уйтмена // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. № 5, 1999. – с. 28-38.

34. Куприн А. Редиард Киплинг. - Собр. соч. в 6-ти т., т. 6.- М., 1958.

35. Кушнір, Ірина Богданівна. Символ землі та специфіка його художнього втілення у французькій, бельгійській та швейцарській франкомовній прозі кінця XIX – початку XX століть (романи Е. Золя, К. Лемоньє, Ш.-Ф. Рамюза): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Кушнір Ірина Богданівна; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. — Т., 2011. — 20 с. — Бібліогр.: с. 17–18.

36. Кучборская Е.П. Эмиль Золя – литературный критик. – М., 1978.

37. Манн Г. Речь о Золя в Праге // Манн Г. Полн.собр.соч.: в 8-ми т. Т.8.- М., 1958.

38. Манн Г., Манн Т. Эпоха. Жизнь. Творчество. Переписка. Статьи. – М., 1988.

39. Манн Томас. Август Стриндберг. - Собр. соч. В 10-ми т., т.10. – М., 1961.

40. Меньшиков Г.Ф. Особенности творческого метода и стиля Гонкуров //

Философские науки. – 1986. - № 4. – С.16-21.

41. Міщук В. Своєрідність естетизму Оскара Уайльда і його роман «Портрет Доріана Грея» // Відродження. – 1994. - №8. – С.21-27.

42. Назарець В.М., Є.М. Васильєв, Ю.В.Пелех. Життєве та поетичне кредо Волта Вітмена // Зарубіжна література в школах України. – 2005. – №12. – с. 5-8.

Наливайко Д.С. Французький символізм як зміна метамови європейської поезії // Слово і час. – 1998. - № 7.

43. Неустроев В.П. Литература скандинавських стран. (1870-1970). – М., 1980.

44. Ніколенко О.М. Від Флобера до Аполлінера. Французька література другої половини ХІХ – поч. ХХ століття: Посібник // Тема. – 2005. - №3-4.

45. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 144с. – (Скарбниця словесника).

46. Образцова А.Г. Бернард Шоу и европейская театральная культура на рубеже ХІХ-ХХ веков. – М., 1974.

47. Олдингтон Р. Стивенсон. Портрет бунтаря. – М., 1973.

48. Орлов Вл. Перепуття. Из истории русской поэзии начала ХХ века. – М.: Худож. лит., 1976. – 366 с.

49. Парандовский Я. Алхимия слова. – М., 1990.

50. Пащенко В.І. Гі де Мопассан. – К., 1986.

51. Поль Верлен. Артюр Рембо. Стефан Малларме. Матеріали до вивчення творчості. // Тема. Громадський науково-методичний журнал. № 2, 2001.

52. Потапова З.М. Братя Гонкур // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.264-267.

53. Потапова З.М. Ги де Мопассан // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С.299-308.

54. Потапова З.М. Натурализм. Эмиль Золя // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.7. – М., 1990. – С. 288-296.

Пригодій, Сергій Михайлович. Фронтирний неоромантизм у літературі

- США. : Різночитання / Пригодій С. М.; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — К. : Вид-во Європ. ун-ту, 2010. — 230 с. : іл., табл. — Бібліогр. наприкінці глав.
55. Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха – М., 1985.
56. Рада І.М. «Уолт Уїтмен, космос, Манхеттена син». Урок за творчістю американського поета. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №5. – с. 37-46.
57. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. – М., 1969. – С.247-290.
58. Скуратовская Л.И. «Книга Джунглей» Киплинга как жанровый эксперимент // Литературные традиции в зарубежной литературе XIX-XX вв. – Пермь, 1983.
59. Соколянський М.Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. – К.- Одесса, 1990.
60. Стріха М. Кіплінг реальний і вигаданий // Всесвіт. – 1989. - № 5. – С.81-86.
61. Султанов Ю.І. «О капитан! Мой капитан! Сквозь бурю мы прошли...»: Поэзия У.Уитмена // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. – №10. – с. 35-37.
62. Топорков А. Из мифологии русского символизма. Городское освещение. // Блоковский сборник. Тарту, 1985. (Вып. 5): Мир А.Блока. (Учен. Зап. / Тарт. н-т; Вып. 657).
63. Урнов М.В. Английская проза 70-90-х годов // История всемирной литературы: В 9 т. – Т.8. – М., 1994. – С.349-359.
64. Федоров А. Иннокентий Анненский. – Л., 1984.
65. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон. – К., 1988.
66. Флоровская О.В. Мопассан-новеллист. – Кишинев, 1979.
67. Франко І. Еміль Золя і його твори. Еміль Золя (життєпис) // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т.26. – К., 1980.
68. Хейберг Х. Генрик Ибсен. – М., 1975.
69. Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979.
70. Чуковский К.И. Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. – М., 1969.

71. Шахова К.О. Гі де Мопассан // Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів ХІХ-ХХ ст. – К., 1975.
72. Шахова К.О. Оскар Вайльд // Зарубіжна література, 2004. - № 6-7. – С.29-35.
73. Ямпольский И. Поэты и прозаики. – Л., 1986.