

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра слов'янської філології та світової літератури
імені проф. О. Мішукова**

**ОБРАЗНО-ХУДОЖНІ ДОМІНАНТИ ЗБІРКИ Ш. БОДЛЕРА
«КВІТИ ЗЛА»**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент 4 курсу 471 групи

Спеціальності 014.02 Середня освіта (мова та література французька, англійська)

Освітньо-професійної програми: Середня освіта (мова і література французька)

Урюпін Олег Сергійович

Керівниця: кандидат філологічних наук,
доцент Горбонос Ольга В'ячеславівна

Рецензент: кандидат філологічних наук,
вчителька англійської мови та зарубіжної літератури
Недержавного навчально-виховного об'єднання «Дошкільний заклад – спеціалізована школа І-ІІІ ступенів «ХАБАД» з поглибленим вивченням івриту та англійської мови»

Мельничук Юлія Юріївна

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Науково-теоретичні засади дослідження збірки Ш. Бодлера «Квіти зла» | 6 |
| 1.1. Своєрідність розвитку французького літературного простору 40-60-х років XIX ст. | 6 |
| 1.2. Символізм у художньому просторі французької літератури: теоретичний аспект | 10 |
| 1.3. Ш. Бодлер як персоналія французького літературного процесу XIX ст. | 16 |
| РОЗДІЛ 2. Творчо-індивідуальна своєрідність провідних мотивів збірки «Квіти зла» | 22 |
| 2.1. Генезис та художній світ збірки «Квіти зла» як символістської змістоформи..... | 22 |
| 2.2 Структура та мотивний тезаурус текстового масиву збірки..... | 28 |
| 2.3. Мотив «поет і суспільство» як складова авторського світообразу збірки | 38 |
| ВИСНОВКИ | 48 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 52 |
| ДОДАТКИ | 56 |
| ДОДАТОК А..... | 56 |
| ДОДАТОК Б..... | 57 |

ВСТУП

Художній твір як результат реалізації авторського задуму, індивідуально-творчої діяльності митця певною мірою спроектований на реальний світ, виростає з нього, продовжуючи його на особливому – фікційному, тобто образному рівні. Своєрідність авторського художнього світобачення в літературних творах письменства – це створення митцем власної поетичної реальності як змістоформи розкриття і художньо-творчої, естетичної платформи митця, так і його світоглядно-буттєвих позицій.

У історії літератури є персоналії, творчість яких у літературному просторі націосоціуму стає знаковою і поштовхом до інноваційних художньо-образних здобутків майбутнього.

Сучасна літературознавча думка свідома того, що символізм як модерністська літературна течія у французькій літературі XIX століття пов'язана перш за все з творчістю Ш. Бодлера. Митцю було притаманне загострене світосприйняття і водночас максимально-точне художнє зображення похмурого сьогодення людського буття в складний для Франції історичний період 40-60-х років XIX століття. Свою екзистентно-естетичну позицію він втілює у єдиній збірці «Квіти зла», яка стає зразком для наслідування у європейській літературній традиції як символістська змістоформа.

Одноплосинного прочитання здобутку митця не було як і при його житті, так і в сучасному літературному процесі. Вивченню творчого доробку Ш. Бодлера присвятили свої дослідження насамперед французькі науковці Ж. П. Сартр, А. Труайя, німецький дослідник В. Беньямін та ін. Серед українських дослідників його творчості визначаємо праці таких науковців, як Л. Венгеров, О. Галич, Г. Давиденко, Д. Наливайко, І. Карабутенко, Л. Ковбасенко, К. Шахова та ін. Перманентно привертав увагу митець-символіст і таких відомих

дослідників зарубіжної літератури, як М. Балашов, А. Бєлий, І. Гарін, С. Зенкін, Д. Обломієвський, Н. Михальська, М. Яхонтова та ін.

У наукових розвідках дослідників-бодлерознавців образно-художня своєрідність та мотиви символістсько-поетичної творчості Ш. Бодлера, втілені у збірці «Квіти зла», стають предметом постійної уваги і чіткої літературознавчої позиції: змістовно-формальний об'єм творів збірки митця багатогранний та неповторний; в кожному із них проявився його яскравий талант як поета-символіста та неповторність його світовідчуття.

Без сумніву, цілісний та системний аналіз художнього феномену збірки Ш. Бодлера «Квіти зла» як знакової у його творчій діяльності забезпечує усвідомлення своєрідності і вагомості естетично-екзистентної ролі і місця митця як творчої персоналії-символіста літературного простору Франції XIX століття та її впливу на європейський літературний процес в цілому.

Адекватний стан наукового вивчення спадщини митця в умовах сьогодення в аспекті систематизації та комплексного аналітичного зрізу провідних образно-художніх авторських концептів символістської збірки «Квіти зла» постійно ідентифікує продовження досліджень його творчості як системно-цілісного творчого процесу, що і зумовлює **актуальність вибору теми** дипломної роботи «Образно-художні домінанти збірки Ш. Бодлера «Квіти зла».

Актуальність проблематики і стан її розробленості в умовах сьогодення і зумовили вибір мети та завдань дослідження.

Мета дослідження – розкрити художньо-образну специфіку авторського світообразу збірки «Квіти зла», що забезпечить усвідомлення своєрідності символістсько-художніх текстів митця як цілісного образно-творчого та світоглядного явища.

Завдання дослідження визначені його метою і передбачають:

1. проаналізувати передумови виникнення і своєрідність символізму як літературної течії та її місце у літературному процесі Франції;
2. визначити роль і місце творчості Ш. Бодлера як митця-символіста у розвитку французької поезії XIX століття;
3. розкрити генезис та своєрідність художнього світу збірки «Квіти зла»;
4. ідентифікувати художньо-образні параметри індивідуально-творчої позиції поета у розкритті провідних мотивів збірки.

Об'єкт: збірка «Квіти зла».

Предмет: генеза, структура, своєрідність художньо-образного розкриття провідних мотивів у текстовому масиві збірки.

Методи дослідження. Специфіка об'єкту дослідження, мети, завдань зумовили використання таких літературознавчих методів: культурно-історичного, контекстуального, біографічного, описового та системно-функціонального.

Практичне значення роботи. Теоретичні положення та висновки даного дослідження можуть бути використані в шкільній практиці – під час проведення уроків із зарубіжної літератури, засідань літературних гуртків, проведення позакласних виховних заходів тощо.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЗБІРКИ Ш. БОДЛЕРА «КВІТИ ЗЛА»

1.1. Своєрідність розвитку французького літературного простору 40-60-х років XIX ст.

Сучасна літературознавча думка свідомо того, що розвиток французької літератури 40-60-х років XIX століття відбувається в художньому просторі співіснування та співдії найрізноманітніших літературних напрямів, формацій, угруповань (класицизму, романтизму, реалізму) та виникненням інноваційних художньо-естетичних явищ, зокрема - розвиток символізму як літературної течії [19, с. 66].

Соціопередумовою бування літературного життя Франції цього періоду стає активне політичне життя країни, витoki якого виникли ще в кінці XVIII століття (переворот 1794 року, прихід до влади Наполеона Бонапарта). Захоплення армією Бонапарта Італії, Німеччини сприяли прогресивному буржуазному розвитку цих країн та утвердження позицій буржуазії в європейському соціопросторі. Але поступове перетворення походів французької армії на загарбницькі та грабіжницькі зумовило виникнення національно-визвольної боротьби європейських народів проти колонізаторської політики великого імператора Франції. І як результат: його зречення і прихід до влади короля Людовика XVIII. У Франції розпочався період Реставрації, який у 1830 році замінила Червнева революція і постійні прояви протесту широких народних мас, які пролили багато крові у боротьбі за утвердження своїх прав.

У 1831 році відбулося повстання робітників Ліону, яке швидко було придушено, але засвідчило швидкий розвиток революційної свідомості французького пролетаріату. І уже у червні 1848 року цей

клас виступає як самостійна політична сила, яка загрожувала вже самому існуванню буржуазного соціуму.

За твердим переконанням сучасного дослідника «стабілізація буржуазного суспільства, його повсякденна життєва практика потребували інших форм художнього осмислення і вираження, чим і зумовлений перехід від романтизму до реалізму в літературі середини XIX ст. Центр життя відтак зсувається до сфери буржуазної повсякденності, соціального побуту, що породжує в суспільстві й різних його верствах інші ментально-емоційні структури, які вимагали іншого, реалістичного художнього вираження» [37, с.167].

Як відомо, в перші десятиріччя XIX ст. класицизм ще функціонував у іспанській, італійській, французькій літературах, але сприймався насамперед як спадок феодально-абсолютистського суспільства та його культури й піддавався рішучому запереченню та виникненню нових художніх явищ, течій, естетичних позицій.

Відтак, основний зміст літературного процесу у кінці першої половини та початку другої половини XIX століття у французькій літературі звівся до виникнення і розвитку романтизму та реалізму, а їх рух у французькому літературному просторі цього періоду був у постійному взаємозв'язку та співдії. У європейському масштабі головним художнім напрямом у першій половині XIX ст. стає романтизм, а реалізм – у другій [19, с. 111].

Даний типологічний та генетичний процес зредукували багатство їх художніх систем у XIX ст. – романтизм (розвиток символізму і неоромантизму; реалізм (виникнення натуралізму і почасти імпресіонізму).

Зазначаємо, що неможливо провести чітку демаркаційну лінію між романтичною та реалістичною літературою цього періоду, особливо в першій половині XIX ст. У творчості європейського письменства 30-40-х років, яких зазвичай відносять до реалістів (Ф. Стендаль, О. де

Бальзак, Ч. Діккенс, М. Гоголь та ін.), був наявний і сильний романтичний концепт, і отже їх індивідуальні стилі синтезують реалістичні та романтичні сегменти. Та й естетична самосвідомість письменників-реалістів ще звужена. Ці персоналії насамперед відносили себе до «сучасного мистецтва» як протилежного класицистичному, яке вже здавало свої позиції. Кінцеве формування реалізму й розмежування його з романтизмом відбувається уже у художньому просторі літератури другої половини XIX ст [19, с. 111].

Особливе і неповторне місце в 40-60-х роках літературного процесу займає романтична література. Насамперед романтизм виступає не лише літературним напрямом, а й рухом, що охоплює різні сфери духовної культури того часу, нерідко проявляючись у них з такою ж широтою та інтенсивністю, як і в літературі.

Підтвердженням цього факту і є наступна думка Д. Наливайка: «В основі романтизму – глибинний і потужний духовний рух, спільні світоглядні структури, принципи й моделі мислення, які поширювалися на різні сфери духовно-практичної діяльності людини» [37, с.169].

У суспільно-історичному просторі Франції романтизм функціонував у літературі XIX сторіччя насамперед як реакція на Французьку буржуазну революцію й Просвітництво, яке її ідеологічно підготувало. Із плином часу романтизм набуває змісту й характеру реакції передусім на наслідки грандіозних потрясінь і перетворень на межі XIX ст., та характеру опозиції новому буржуазному суспільству.

Н. Міхальська відзначає, що «у сучасній науці під романтизмом розуміють явища й тенденції в європейській літературі й духовній культурі другої половини XVIII ст., які готували ґрунт для нього. Запроваджене французькими літературознавцями на початку XIX століття поняття романтизму поступово набуло загального визнання. Виникали різні його тлумачення, вужчі й найширші, але ця течія ще не

усталена художня система, а скоріше “зібрання розрізнених зусиль”» [34, с.108].

Світосприйняття митців-романтиків засновувалося не тільки на принципах єдності та взаємозв'язку, а й на законі протилежностей та суперечностей. Розвиток романтизму постійно зміщував центр ваги на дихотомії протилежності та суперечності; пізні романтики взагалі сприймають буття як безперервну боротьбу антагоністичних сил, ареною якої слугували об'єктивний світ і душа людини.

У романтиків з'являється принципово нове ставлення до зображення дійсності, що збагачує художню свідомість епохи. Якщо просвітники XVIII ст., не змогли розкрити протистояння світу насамперед як його багатство, то цей процес був блискуче здійснений романтиками. На художньо-образному рівні саме з цим фактом пов'язана поетика різких контрастів, яка стає домінантною у романтичній літературі, насамперед для її пізніх течій.

Особливо яскраво даний художньо-естетичний факт проявив себе у літературному процесі Франції 1850-1860-х років, який характеризується і політичними, і духовними змінами. Початок – революція 1848 року, її поразка, перемога буржуазії, жорстока розправа над її учасниками. Розвіяно ілюзії про «надкласовий» буржуазний демократизм, який породив різні форми скептицизму. І в цих умовах знаходить свій широкий розвиток література, яка отримала державну підтримку, а її покликанням стало прославлення чеснот буржуазії; це так звана література «школи здорового сенсу».

І саме наприкінці 40-х років у французькій літературі починає розвиватися реалізм, який досягає особливого розквіту у 50-х роках і пов'язаний з іменами письменників Шанфлері, Луї-Еміля Дюранті та художника Гюстава Курбе, і навколо яких формувалися творчі групи з демократичних верств населення. В єдине естетичне формування їх об'єднувало неприйняття сучасного правління, «школи здорового сенсу»

і романтичної літератури. Вони вважали себе насамперед спадкоємцями творчості О. де Бальзака, реалізм якого був найталановитішою сторінкою реалістичної літератури Франції взагалі.

Їх програма базувалася на твердженні, що мистецтво повинно відтворювати всю неприховану правду дійсності, якою б огидною вона не була; і в основі художнього відтворення цього світу повинно бути не уявлення, а спостереження.

Яскравими літературними постатями в цей період стають і такі митці як Шарль Леконт де Ліль, Теофіль Готьє, Жозе-Марія де Єредія, Теодор де Банвіль та ін. Публікація у 1866 році збірки їх творів під назвою «Сучасний Парнас» здетермінувала і назву їх літературного об'єднання. Незабаром близькими до їх позиції стають інші персоналії французької літератури, серед яких Артюр Рембо, Стефан Малларме, Анатоль Франс, Поль-Марі Верлен і Шарль Бодлер, яких об'єднувало неприйняття і огида до вульгарності тогочасного суспільства [40, с. 7].

В. Гюго, не приймаючи естетичної платформи парнасців, але виражаючи спільний негатив до існуючої влади, зокрема писав до Шарля Бодлера, що лозунг парнасців «Мистецтво заради Мистецтва» і його власний «Мистецтво заради Прогресу» мають ідентичний характер.

Саме творчість Шарля Бодлера стає передумовою, передвісником виникнення символізму як літературної течії французької літератури другої половини XIX ст., яка стає однією з форм європейської літератури декадансу взагалі [40, с. 168].

1.2. Символізм у художньому просторі французької літератури: теоретичний аспект

Сучасна літературознавча думка стоїть на позиції, що виникнення і розвиток символізму був викликаний прагненням майстрів поетичного пера до збагачення естетики творчої діяльності і у форматі опозиції

щодо реалізму і натуралізму; символізм їх рішуче заперечував [14, с. 402].

З'явившись у Франції в середині другої половини XIX ст., символізм швидко розвивається в європейському літературному просторі у тісному зв'язку із складними суспільними подіями цього періоду. Сам термін «символізм» ввів у літературне буття Жан Мореас (1856-1910), відомий французький поет. У 1886 році митцем була написана стаття «Літературний маніфест. Символізм», в якій Жан Мореас підкреслював: «Назва, яку ми пропонуємо, — символізм — єдина, що придатна для нової школи, лише вона передає без викривлення творчий дух сучасного мистецтва, найголовнішою ознакою якого є «прихована близькість до первісних ідей» [цит. за 19, с. 183]. За його твердим переконанням, саме твори мистецтва повинні прагнути до втілення Ідеї в почуттєвий формат, а вир емоцій втілити в звуки, лінії, кольори, надавши їм символічного смислу. Звідси митець у своєму творчому здобутку зображає не об'єкт, а світ почуттів і вражень митця, викликані предметом мистецької уваги.

Відтак, в науково-теоретичних джерелах символізм визначається насамперед заміною художнього образу художнім символом-знаком складного «життя душі» у її постійних пошуках істини буття. Знаки - символи ставали засобом розкриття таємничої та ірраціональної сутності людської душі, її життя, невмолимого поступу долі, життя потойбіччя, метафізичного світу інобуття і постійно спрямовувалися на розкриття містичної сутності буттєвих явищ. У творах символістів буває явне і потаємне, але саме останнє являє собою сутнісне навантаження. Н.Соловйова підкреслювала, що «символ пов'язує земне та емпіричне з вічним, з глибинами душі, з іншими невиявленими світами» [43, с.9].

Зазначаємо, що символічне сприйняття дійсності є характерною особливістю людини ще з давніх часів. У давній Греції виникають погляди Платона (відомий грецький філософ) про фактичне існування

двох світів. Перший з них – простір ідей (суб’єктивний, піднесений, небесний) і матеріальний простір, до якого Платон відносив земне, реальне, об’єктивне буття. За твердим переконанням Платона, доміантним, первинним є світ ідей. Ідеалістична концепція Платона, пізніше А. Шопенгауера, С. К’єркегора та ін. і зумовила філософську базу розвитку символізму.

Важливо, що об’єднати ці два простори – зовнішній зі світом ідеалів та мрій – повинен був саме «символ» – певний знак, що опосередковано виражає сутність якого-небудь явища і має художньо-прагматичне узагальнення [31, с. 525]. Піднести Ідею, за твердим переконанням символістів, здатне тільки мистецтво. Доміантною у цьому процесі є звичайно музика, а також – поезія, за умови звернення саме до музичних форм.

Відтак, художньо-прагматичний базис естетичної системи символізму – символ, що відображає явище, наповнюючи конкретний художній образ багатозначністю. Зароджуючись в опозиції до реалізму, його представниками утверджувалась естетична позиція, що сутність буття не може бути розкрита лише раціоналістичними формами, а відкривається насамперед інтуїції і передається через натяк, осяяння. Базис його естетичної системи саме символ як форма уникнення повсякденності і досягнення ідеальної вершини світопорядку – краси. Отже, Слово у символістів – це натяк, а образ виступає загадкою. Адже за твердженням сучасного наукового джерела «...слід відзначити асоціативну природу символу, позаяк він потребує не тільки раціонально-логічного розуміння, але й емоційно-підсвідомого... У цій спрямованості символу до емоцій, інтуїції, інстинкту виявляється близькість його до музики» [31, с. 524]. Зазначаємо, що така теорія символу не була здобутком саме митців-символістів, проте такої доміантної ролі у художньо-творчій діяльності досі не займала.

В утвердження саме такої теорії символу внесли чималий вклад саме німецькі романтики, розкриваючи його багатозначність як форму втілення «загальної ідеї»; певний внесок у її розвиток вносить і французька романтична поезія середини XIX ст (творчість Ш. Бодлера). Але символізм не можна розглядати як традиційне продовження романтичних концептів. Символісти-митці відчували розчарування в ідеалах набагато ґрунтовніше і глибше, і, на відміну від романтиків, щоб його зобразити, зверталися до прозаїчних, буденних явищ буття, наділяючи їх глибоким, потаємним змістом. Символісти стояли на позиції, що базис буття – це неосяжна таємниця містики, і прагнули передати її у своїй творчості, незважаючи на складність її вираження [31, с. 525].

Представники символізму розглядали поета як постать-божество, адже митець шлях до істини відчував інтуїтивно. А його інтуїція розглядалася як містичне прозріння, за допомогою якого митець досягав істини і правди. Заглиблення у простір духовних переживань особистості й пошуки «вічної істини» у представників символізму викликали особливий світ художніх засобів, серед яких натяки, інакомовлення, музичність, складний метафоризм, багатозначність слів, музичність, абстрагованість образів тощо. Митці-символісти надають домінуючу увагу мелодії вірша, створюючи найрізноманітніші алітерації та асонанси. Текстова поезія символістів – не зміст і смислове значення, а акцент на інструментуванні певних звуків [14, с. 404].

Такий символ-знак викликав буяння асоціацій, вражав багатозначністю, сутнісним глибинно-прихованим змістом, який складно, а інколи навіть і неможливо було досягнути. Для митців-символістів первинним ставало внутрішнє звучання твору, мелодика й ритм слова, мелодійність та милозвучність мови, емоційне піднесення, яке охоплювало читача формантами ритму, мелодійності, виру асоціативних станів вірша.

Визначальними рисами символізму являються:

1. підкреслене естетство (коли яскраво виражене захоплення витонченою поетичною формою і недооцінка змісту);
2. культ заборонених і екзотичних тем, постійна увага до позасвідомого, садо-мазохістських виявів тощо;
3. бунт проти регламентованої та консервативної суспільної моралі;
4. спроби вирватися за рамки повсякденного, прив'язаного до матеріальності буття, зазирнути до «світу в собі» [31, с. 525].

Відтак, у творчості митців-символістів майже відсутня увага до актуальних суспільно-громадських та духовно-етичних проблем; зникає бунтарство романтизму, сильний характер романтичного героя та складність конфлікту. Але в полі уваги символіста-поета – вир емоційних переживань і почуттів ліричного героя, найменші порухи душі закоханих і взагалі душі людини та інстинктивні й інтуїтивні спалахи внутрішнього «Я». Змістовно-творчими мотивами їх поезії стає і негатив, навіть трагічний, повсякденності життя людини; безнадія, гіркота, туга, жаль звучать і в їх поезії.

Але завжди вражає надзвичайна довершеність, майстерність форми; краса поетичного твору стає ідеалом для митців-символістів. За твердженням В.Толмачова, для символізму «краса – це найвища цінність, саме до неї треба прагнути усіма фібрами душі. Французькі поети хотіли, щоб поезія була подібна до чарівної статуетки: поет, як художник, має працювати над своїм витвором. Чарівним різцем слова він повинен вирізьбити кожен штрих, кожную деталь, вірш має засяяти усіма гранями поетичного розмаїття голосних і приголосних, асонансів і дисонансів» [44, с.98].

Відтак, найбільш значним досягненням символістів є твердження домінантності самоцінності мистецтва і його повного суверенітету, яке «вище за життя, і втручання життя в мистецтво буде лише згубним для останнього. Саме мистецтво, а не дійсність, є первісним» [14, с. 405].

Завдяки цим естетичним концепціям, символізм вплинув на подальший розвиток літературних напрямів, методів, течій, шкіл у світовому літературному просторі взагалі. В основі акмеїзму, футуризму, імажинізму, експресіонізму, сюрреалізму відчуваються і зображально-виражальний арсенал, образність, стилістика, віршобудова саме символізму.

Витончена поетична образність символізму зумовила його виникнення та розвиток в європейському літературному просторі: у Австрії у творчості Г. фон Гофмансталя та М. Рільке, в Німеччині у здобутку С. Георге, у Бельгії – це творчість М. Метерлінка, Е. Верхарна. Російський символістський простір – це творчість К. Бальмонта, В. Брюсова, О. Блока, Д. Мережковського, символістська творчість якого набула міжнародного визнання.

Локальні прояви символізму зафіксовані і в українській літературі у діячів мистецьких угруповань «Українська хата», «Молода муза», у творчості М. Вороного, Д. Загула, Олександра Олеся, Т. Осмачки, П. Тичини та ін. За твердим переконанням І. Дзюби, український символізм «...поступався (європейському та російському) філософською концептуальністю та естетичною визначеністю; водночас у ньому менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення, що набирала часом форми національного містицизму» [цит. за 14, с. 405].

Та все ж домінантним стає твердження Д. Обломієвського, що незважаючи на стрімкий розвиток символізму у Франції у 80-90-і роки, його розвиток розпочинається саме з творчості Ш. Бодлера і виходом у світ збірки «Квіти зла»: «Мореас, Жамм, Кан, Ле Кардонель та інші

учасники символістського руху 80-90-х років не були великими та оригінальними поетами, вони не зуміли сказати свого слова в поезії, внести в неї цілковито новий зміст, а були лише епігонами, наслідувачами Бодлера, верлена, Рембо, раннього Малларме» [40, с. 11].

1.3. Ш. Бодлер як персоналія французького літературного процесу XIX ст.

Літературознавча думка сьогодення стоїть на категоричній і чіткій позиції, що саме Ш. Бодлер – творець французького символізму, а його творчість є предтечею символістсько-поетичного світосприйняття взагалі [14, с. 401].

Життєвий шлях митця не можна назвати щасливим; він прожив лише 46 років. Психічні травми, отримані ще в дитинстві, сумнівні знайомства протягом усього життя, занурення у вир богеми, постійні матеріальні нестатки, тяжка хвороба в останні роки життя – це ті об'єктивні обставини його буття, які наклали свій відбиток на його творчість. Духовний життєпис Ш. Бодлера – це насамперед його літературна творчість, яку сучасний дослідник М.Балашов ділить на три етапи:

1. Включає 1842-1848 роки і містить статті про живопис та переклади творів і літературно-біографічні нариси американського письменника Е. По. Виступає насамперед як літературний критик, але з'являються перші поетичні твори, як пізніше ввійшли до складу його загальновідомої збірки.

2. Включає 1848-1852 роки. Продовжує діяльність літературного критика (статті про Теофіля Готье) та продовжує діяльність як митець. Перші експерименти у прозі та драматургії, публіцистично-насичені статті про літературний простір Франції, в яких висловлює і свої власні погляди на зв'язок мистецтва з життям. Отже, під впливом естетики

Едгара По і частково Теофіля Готье поет проникається художніми принципами парнасців, а саме: розчарування в буржуазному прогресі та у можливостях поета впливати на хід подій. Саме в цей період і виникає задум збірки «Квіти зла».

З.Включає 1852-1867 роки. Вихід збірки в остаточному її варіанті. 1862 рік – друге видання, доповнене новими творами. І в той же час самотність, несприятливі умови життя знижують частотність написання нових творів. Ш. Бодлер входить в літературний простір Франції, Європи, світу як автор єдиної збірки [1, с.255].

Отже, літературна діяльність поета, яка розпочалася саме у 40-х роках, завжди виділяла митця на фоні літературного життя Франції. Мотиви, образно-поетичний устрій, індивідуалізм створили своєрідний і неповторний художній світ його творів. В той час коли він був знатним прихильником творчості Гюго, По, Данте та інших поетів з містифікованими та потойбічними ліричними героями.

Генезис цього явища – ранні роки життя поета, світ його дитинства. Саме в цей період у нього формується естетично-світоглядна система його майбутньої літературної творчості [19, с. 168].

Психологічна травма, яку він отримує в цей час, пов'язана з вчинком матері, яка уже на наступний рік після смерті чоловіка зважилася вступити в новий шлюб з 39-річним військовим. Жак Опік, так звали вітчима, був повним невігласом в образотворчому мистецтві і літературі, на відміну від його рідного батька П'єра Бодлера, який і ввів малого Шарля у світ краси мистецьких творів і її глибокого символічного значення. Все життя поет згадував свої прогулянки і розповіді батька про красу численних скульптур Люксембурзького саду.

У 1832 році, коли Шарля віддали в інтернат при Ліонському Королівському коледжі, у його серці з'являються ті почуття, які стали його постійним негативом і складовою його внутрішнього духовного світу протягом усього життя: образа, ревності, ненависть [19, с. 168].

Недаремно критики витрачали багато сил, щоб довести, що саме його дитячі «фрейдистські» ревнощі до вітчима зумовили трагічне світосприйняття митця, прихильництво до Революції 1848 р., песимізм його творчості. Саме останній (песимізм) захоплює читачів, як і його похмурий погляд на буття, негативну реакцію на «опереткову легковажність» Липневої монархії і особливо Другої імперії.

За позицією сучасних літературознавців, митець-символіст Ш. Бодлер не був спрямований на зображення реальної дійсності конкретного та об'єктивного світу та фактів повсякдення і буття, як до цього прагнули натуралісти. Адже, з однієї сторони, він прихильник творчості В. Гюго, Е. По, але його приваблює і творчість Данте Аліг'єрі та інших поетів з містифікованими та потойбічними ліричними героями.

І насамперед – в цій творчо-індивідуалістській позиції поет вбачав свою відмінність від письменства інших напрямів і течій. Ш. Бодлер – з однієї сторони – зі своєю старомодною жагою до ідеалу, а з іншої – невикоріненою й активною ненавистю до буржуазних кіл – і створив саме той власний художній світ (проблематику, поетику) який незабаром схвилював митців наступного століття.

Поет створює мотиви, варіації, образно-художній формант емоційності їх розкриття, на які опиралися поезії цілих поетичних шкіл Франції і Європи. Недаремно М.Балашов підкреслює: «При цьому Бодлер мав обдарованість ставити нові теми в екзистенціальному плані, різнобічно охоплюючи емоційну сферу, і разом з тим відрізнявся логічною дисциплінованістю і філософською спрямованістю розуму і уяви» [1, с. 271].

Уже в перших статтях про живопис 40-х років («Салон 1845 р.», «Салон 1846 р.», «Музей класики») – митець висуває положення про зв'язок сучасного романтизму і події Революції. Ш. Бодлер бере участь Революції 1848 р., яка стала певною межею в його творчості. Л. Ковбасенко зазначила, що «в перші дні революції Бодлер вступив ...

«Центральне республіканське суспільство» і разом з письменником Шанфлері та Шарлем Тубеном заснував радикальну газету «Суспільний порятунок» [27, с.98]. Через матеріальну незабезпеченість газету закрили, і Бодлер входить у редакцію «Національної трибуни» [27, с.103]. Поет дотримується анархічно-бунтівних поглядів, цінує робітників як ворогів буржуазії і бачить в них ту силу, яка зруйнує ненависний йому лад. І в дусі романтичних традицій він створює ці образи у вірші «Авель і Каїн»:

*...Авеля плем'я, їжте, мов трутні,
Множтеся, мов блощиці лісні!
Каїна плем'я, ваше майбутнє —
Кров'ю запльовані чорні дні... [8].*

Пер. В. Ткаченко

Ніхто інший, як Ш. Бодлер надрукував у 1851 році статтю для того, щоб захистити П. Дюпона та робочу поезію. «Жереб поезії – великий жереб. Радісна чи сумна, вона завжди відмічена божественним символом утопічності. Їй загрожує гибель, якщо вона без втоми не повстає проти оточуючого. В темниці вона дихає бунтарством, на лікарняному ліжку – палкою надією на зцілення, вона призвана виправляти. Ніде вона не мириться з несправедливістю», - писав митець [7, с.6].

На думку дослідників творчості, «розсіяний» богемний стиль життя, постійні матеріальні нестатки, марнотратство, прагнення до безглузлого епатажу, тощо не тільки підривали його душевний настрій, а й зумовили власну проблемно-мотивну структуру та форму її розкриття усієї його творчості, починаючи з кінця 30-х років. М. Балашов підкреслює, що «цей період життя ... що був для молодого поета і періодом глибокої внутрішньої роботи, серйозної підготовки до обраної діяльності. Для нього не проходило даром знайомство з темними кутами величезного міста, із брудними провулками, де копошиться робочий

люди, і жалюгідними мансардами, де тулиться нижчий сорт богеми» [1, с.256].

Так, Г. Давиденко підкреслює, що «основними новаторськими рисами поета були:

1. Введення урбаністичної теми у поезію;
2. Його манері притаманна загострена сприйнятливність;
3. Прагнення до максимальної точності в зображенні найпохмуріших моментів внутрішньої реальності;
4. Поет для Бодлера – безрідний і незрозумілий «юрбою» чужинець;
5. Взаємопроникнення у поезії високого й низького, поєднання непоєднуваного в межах одного образу, естетизація потворного;
6. Стирання грані між суб'єктом та об'єктом, між уявним та реальним.
7. Визнання за поетичним словом сугестивної функції;
8. Романтичний конфлікт мрії і дійсності набуває глибокого внутрішнього характеру» [19, с. 170].

Отже, образ-символ з'являвся у митця там, де було неможливо окреслити предмет. Цей образ був спрямований на розкриття невимовного та метафізичного шляхом відповідностей двох світів – зовнішнього, об'єктивного і простором мрій та ідеалів. Власна концепція естетики митця є настільки складною і багатогранною, що виявити домінуючу в ній дуже непросто. Як підкреслює Н. Соловйова: «Головною ціллю для Бодлера був зв'язок мистецтва з особистістю – як з суб'єктом, так і з об'єктом зображення. Його приваблював у мистецтві лише світ, який був створений волею людини: «Будь-яка дрібниця, творчо перетворена особистістю, втілюється у фантазію, але якщо людина позбавлена натхненності, то фантазія стає огидною надмірністю». Ця висока натхненність була в першу чергу властива всьому, що писав Бодлер» [43, с.11].

Досліджуючи провідні образно-поетичні домінанти творчості Ш. Бодлера, О. Ніколенко виокреслює саме ці «провідні мотиви, як

1. Визначення сенсу буття особистості – пошук Істини, нескінченні поривання, падіння і злети;
2. Боротьба Добра і Зла, Бога і Диявола, життя і смерті, тілесного і духовного;
3. «Захват життя» і «жах життя»;
4. Проголошення Краси єдиною метою мистецтва;
5. Призначення поета і поезії – видобувати Красу з усього (навіть зі Зла) і зберігати її для вічності;
6. Творча незалежність митця від натовпу;
7. Утвердження чарівної сили мистецтва, інтуїтивне наближення до істини» [38, с. 108].

Відтак, саме за допомогою образів-символів Ш. Бодлер як митець зумів створити художній світ надчуттєвого у своїх творах і він був настільки майстерний, що вплинув на творчість П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, модерніста М. Пруста та ін. Його слава як поета невдовзі після його смерті була перетворена в поклоніння перед його талантом, який особливо яскраво та виразно проявився у збірці «Квіти зла».

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧО-ІНДИВІДУАЛЬНА СВОЄРІДНІСТЬ ПРОВІДНИХ МОТИВІВ ЗБІРКИ «КВІТИ ЗЛА»

2.1. Генезис та художній світ збірки «Квіти зла» як символістської змістоформи

Вагомість постаті Ш. Бодлера як поета визначає його єдина поетична збірка «Квіти зла», яка створювалася протягом всього життя (хоча більшість поезій збірки були створені протягом 1843-1844 років). Сам поет підкреслював, що «у цю жорстоку книгу я вклав увесь свій розум, усе своє серце, свою віру і ненависть» [цит. за 19, с. 170]. Змістоформа збірки включила в себе найдобріші поезії митця, які шліфувалися роками – знаменитий вірш «Альбатрос» був оприлюднений через шістнадцять років від часу його написання. Прагнення митця до довершеної поетичної форми було безмежним.

Її літературна доля – творча історія написання, друку, появи у французькому літературному просторі XIX ст. ідентична відомим світовим шедеврам «Листя трави» В. Вітмена та «Кобзаря» Т. Шевченка. Лонгітюдними і складними були і періоди написання творів, що склали змістоформу збірки, і пошуки назви, й історія її появи безпосередньо у французькому суспільстві та його реакції (особливо аристократичних кіл) на її вихід, гнівні звинувачення в сторону поета в аморальності, судові справи щодо її заборони.

Близький до руху «парнасців» у французькій літературі другої половини XIX ст., Ш. Бодлер присвятив цю збірку ідейному натхненнику теорії «мистецтво для мистецтва» Теофілю Готьє. На думку Д. Наливайка, це творіння митець створював упродовж усього свого

життя; й її змістоформа – це творчий простір найкращого з його поетичної спадщини [37, с. 6].

Уже в 1846 році у автора визріває задум випустити саме збірку поезій. Постійно у пресі з'являється інформація, що Ш. Бодлер уже готує її до друку, і дав назву «Лімби». Перші 18 творінь митця були надруковані уже у 1855 році в одному з французьких журналів – і це був перший успіх Ш. Бодлера як поета. Нарешті митець стає видатною постаттю у літературних колах Франції. І вже у 1856 році у митця викупляють право на видання самої збірки; і незадовго після цієї події «Квіти зла» вперше побачили світ; вступ до читача і близько 100 поезій склали її структуру [19, с. 171].

Її вихід на початку 1857 року спричиняє судовий процес над поетом. 20 серпня 1857 року суд Парижа виносить вирок поету та видавцю збірки Пуле-Малассі і 6 творів були вилучені рішенням з 1 першого видання («Надто веселій», «Прокляті жінки», «Коштовності», «Метаморфози вампіра», «Лет», «Лесбос»).

Ш. Бодлер, який був постійно у пошуках співвіднесеності та гармонії між формою та змістом, був обурений вилученням окремих текстів із збірки. Сам митець стояв на позиції, що особливістю його збірки є не простір окремих поезій, а їх цілісний зв'язок; і лише при цій умові у повному обсязі і красі стане зрозумілою сутність збірки, провідні мотиви, її дух. Як цілісний твір, коли читання творів відбувається лише в тому порядку, який визначив сам автор, вона стане зрозуміла широкому читачеві [19, с. 171].

Поява збірки у французькому літературному просторі закріплює за митцем специфічну репутацію анархіста, «співця зла» та аморальності. Консервативні кола Франції стали на позицію, що саме з її виходом розпочався занепад релігійних та моральних цінностей суспільства, поразка «здорового» мистецтва. Це і зумовило той факт функціонування збірки у французькій літературі, що таке жорстоке рішення судової

системи країни було скасовано аж через 89 років французьким парламентом.

У 1861 році, доповнивши збірку новими поезіями, митець видає її вдруге; її третє видання у 1868 році було вже посмертним. «Нестерпні умови попередніх років життя не дали змоги Бодлерові самому здійснити III видання, яке він підготував до 1865 року, і це зробили після смерті поета у 1868 році його друзі Шарль Асселіно та Теодор де Банвілль» [1, с. 108].

Третій вихід збірки не був комфортним. Вона містила близько 150 творів різних років написання; і деякі з них не призначалися для збірки «Квіти зла». Але бажання друзів видати легально посмертне видання збірки митця було настільки великим, що стрункість її змістоформи зазнала певних змін. Найголовніше, чого вдалося досягти – друку майже всіх поезій митця. І так вони були врятовані від поетичного забуття. Починаючи з 1917 року, французькі видавництва постійно звертаються до видання автентичних творів Ш. Бодлера, заборонених у свій час до друку.

Варто зазначити і незвичну історію виникнення назви збірки. Ш. Бодлер уже наприкінці 40-х років починає захоплюватися творчістю Данте Аліг'єрі; особливо його уяву вражає «Пекло» – поема скорботи і гніву. За твердим переконання Ж.-П. Сартра, поету «пеклом здавалося... сучасне життя парижанина, пекельні муки відчував одразу не тільки ліричний герой, а й автор» [42, с.106].

За аналогією до творчого здобутку Данте, митець вирішує дати назву своїй збірці «Les limbes», що в перекладі означає «Лімби» (перші кола пекла). Але книга з подібною назвою була вже видана Теодором Верона, і це змусило Бодлера змінити назву власної збірки. Уже на початку 50-х років він змінює не тільки назву власної збірки, а і її зміст, і для митця це стало дійсно важливим кроком.

Ініціатором її (назви) виступив Іпполит Бабу, один з його друзів, який постраждав від репресій Луї-Наполеона, як письменник-демократ. Саме Іпполит Бабу стояв на позиції, що така назва стає частково і викликом самій епосі, в якій квіти виступали виключно квітами зла. Назва збірки (підтекстова, багатозначна) містила і одновекторну спрямованість на епатажність стосовно «доброчесного» міщанського кола Франції: квіти як символ прекрасного і світлого в житті людини пов'язувалися насамперед зі злом; світовідчуття ліричного героя дійсно було дихотомічним: пекло – це зло, а які ж квіти здатні буяти в пеклі? [40, с. 167]

Недаремно, саме цей факт взяв за основу прокурор бонапартської Франції коли виступив з вимогою притягнути Бодлера до суду; розпочався процес засудження та заборони друку «Квітів зла».

Глибокий, внутрішньо-символічний підтекст такої назви, її висока емоційна напруга припали до душі бунтівної натури Ш. Бодлера, і він зупиняється саме на цій назві. Глибинна внутрішня семантика назви засвідчила творчу позицію Ш. Бодлера насамперед як поета-символіста [40, с. 168]. Переклад слів «Les fleurs du mal», підтверджують дану позицію: через їх багатозначність і назва збірки набуває розмаїття звучань: їх можна осмислити не лише як «квіти зла», а й – «квіти болю», «хвороби» тощо. І підстави для подібного дихотомічного твердження ґрунтовні. Врешті-решт – і сам митець був надзвичайно зосереджений на такій особливості складових назви, про що засвідчує у передмові до збірки, присвяті Теофілю Готьє; внутрішнім болем митця пройнятий ледве не кожний вірш збірки.

Відтак, довгі пошуки назви збірки завершилися, і її сутність виявилася дійсно виразною і дихотомічною. На думку дослідників творчості Ш. Бодлера вона поєднала в собі не лише зображення протиріч епохи, суспільства, а й внутрішнього світу самого митця. Саме така її змістовність напрочуд явно викреслила домінантну образно-художню

позицію самої збірки – «привабливість зла для сучасної людини. У стислій формі автор передав власне сприйняття сучасного світу як царства зла й водночас його власне бачення цієї сумної реальності. Збірка трактувалася сучасниками як поетизація аморальності. Але сам Бодлер стверджував, що книгу треба оцінювати цілісно, лише тоді з неї випливе жорстокий моральний урок» [19, С. 170-171].

Певний парадокс назви засвідчив екзистентну грань внутрішнього світу митця – протиставлення прагнення до ідеалів та постійні відчуття безнадії і відчаю. В. Беньямин підкреслював, що «в назві можна було прочитати зізнання поета в тому, що зло панує в житті, що мистецтво, зустрічаючись з цим трагічним фактом, повинне зображувати це саме зло» [5, с. 169].

Така стильова особливість художнього світу творів Ш. Бодлера сформувалася насамперед під впливом творчості Е. По, в постаті якого поет віднайшов споріднену душу. Саме американський митець вперше відчув згубну для мистецтва енергетику маси, налаштовану утилітарно і сприйняв навколишню реальність дійсно як Пекло. Ідентичним шляхом торує і Ш. Бодлер. Його збірка «Квіти зла» (у більшості країн світу вона до сих пір не дозволена до друку) відтворювала атмосферу усіх кіл Пекла сучасного йому французького суспільства.

І. Карабутенко стверджує «по-справжньому поезію Бодлера не збагнути, не враховуючи належною мірою того, що її творець був послідовним нонконформістом і непримиренним бунтарем, що це те підґрунтя, з якого, зрештою, проростають характерні мотиви й настрої його збірки, витворюється її специфічна інтелектуально-емоційна атмосфера» [26, с. 20].

Художній світ збірки спрямований на змалювання Митцем суперечності світу і людини, яка особливо загострено пульсувала саме в цю епоху життя Франції; поет насамперед відкрив цю буттєву істину у самому собі, і розкриваючи цю й особистісну, і суспільну дилему з

незвичайною емоційною напругою та енергетикою, щирим болем, особливим емотивно-художнім простором, що і дає можливість відносити цю збірку насамперед як історико-літературний факт початку і розвитку символізму у французькій літературі, який остаточно сформувався у її провідну течію в середині 70-х років [14, с. 401].

Сучасне наукове джерело підкреслює, що «символізм продовжив давню езотеричну традицію в літературі та філософії. Безпосереднім його попередником був Ш. Бодлер, поезія якого значною мірою базувалась на принципі символізації» [31, с. 525].

З кінця 1880-х років символізм починає панувати у літературному просторі Франції. Його офіційне визнання відбулося у 1891 році, коли відбулася презентація поетичної збірки Жана Мореаса. С. Малларме влаштував з цього приводу прийом усієї літературно-мистецької еліти Парижу і як його голова, проголошує життя новій літературній манері. У власному літературному салоні (які отримали назву «Вівторки Малларме») свої перші поетичні проби проголошували молоді поети, які в майбутньому стають безпосередніми творцями символізму у французькій літературі («Кантілени» Ж. Мореаса, «Заспокоєння» А. де Реньє, «Поетика Гамми» Есмеріля).

У другій половині XIX століття символізм набирає активних творчих обертів і стає одним з найбільш відомих напрямів. Ще у 80-і роки як творча течія він мав власну поетичну програму, творчу технологію поетичних текстів і дійсно став однією з поетичних шкіл літературного простору Франції. 90-і роки у розвитку символізму характеризуються розмиттям чіткості образно-художнього функціонування; поети-символісти цього періоду прагнуть до пошуків та утвердження власної творчої манери та програми дій. Поступово, особливо після смерті його патріарха С. Малларме (1898 рік) символізм у французькій літературі втрачає свої чіткі творчі кордони. Генезис цих явищ – збірка «Квіти зла» Ш. Бодлера, символістські образно-художні

домінанти якої продовжують жити і у французькій поезії ХХ століття [14, с. 401].

Відтак, Ш. Бодлер у Франції – це не лише поет, а фігура знакова, з поетичної збірки якого (1857 рік) у її літературному просторі виникає нова образна платформа – символізм. Саме Ш. Бодлер, пізніше С. Малларме, П. Верлен, А. Рембо стали її базисом і гордістю. Митцю вдалося розширити кордони поетично-образного світу літературного простору Франції ХІХ століття. Можна погодитися з думкою А. Белого, що «кожне мистецтво по суті символічне» [цит. за 14, ст. 403]. Але цей шлях у французькій поезії ХІХ століття розпочав саме Ш. Бодлер виходом збірки «Квіти зла».

2.2. Структура та мотивний тезаурус текстового масиву збірки

Уже незаперечним є факт, що появу цієї збірки у творчому здобутку митця не можна розглядати як спонтанне художнє явище, а скоріше – екзистентне, духовно закономірне як результат життєвих і творчих пошуків митця, вкрай негативних фактів його власної біографії та прагнення осмислити домінантні буттєві пріоритети сучасної йому Франції, їх несприйняття; і особливо протистояння Добра і Зла у системі життєвих цінностей його сучасників. Звідси, особливість її структури, провідних мотивів, образу ліричного героя та домінантних поетичних концептів віршів збірки.

М. Балашов підкреслює, що «Ш. Бодлер поклав у основну концепцію збірки шість розділів:

1. «Сплін та ідеал»;
2. «Паризькі картини»;
3. «Вино»;
4. «Квіти зла»;
5. «Бунт»;

6. «Смерть» [1]

Творча позиція самого митця, його протест проти вилучення поезій з простору збірки якраз і пояснюється її структурою, адже розгляд циклічних розділів збірки «об'єднаних за проблемно-тематичним принципом» [19, с. 171], боротьби Добра і Зла, ідеального, піднесеного та низького, темного дає усвідомлення її цілісності, в якій – максіпростір – уявлення самого митця про життя та її цінності.

Недаремно збірка «бунтівна за своїм духом... зло – це «хвороба світу», яка не є природним і постійним станом душі. У Бодлера ця хвороба виявилася хронічною і невиліковною. Він перетворив її в єдину тему своєї творчості» [40, с. 175].

На думку сучасної дослідниці, протиставлення Добра і Зла у віршах збірки набуває навіть сакрального звучання: «два протилежні полюси – Добро і Зло, дух і плоть, Бог і Сатана починають перетворюватися одне на одне. Сатана виступає як утілений голос плоті, але цей голос є тугою за неможливим, яка у свою чергу, може знайти хоча б якість задоволення лише за допомогою матеріального. Тому бодлерівський Сатана – не ангел, а передусім земне утілення Бога, а Бог – земний Сатана, ці «дві безодні» притягують і водночас відштовхують поета і він завмирає між ними, зачарований і обійнятий жахом» [19, с. 181].

Ш. Бодлер у своїй збірці не прагне до прямого, відкритого і відвертого звернення до читача, він використовує натяк, підтекст, емоційну силу символу, його особливий мікрокосм, який здатний викликати вир почуттів, переживань, осяянь, інколи на рівні інтуїції та інстинкту.

Бунтівний характер збірки особливо яскраво проявляється у його поезії «Авель і Каїн», яка тісно пов'язана із романтичною літературною традицією і побудована на зверненні до біблійних мотивів. Загальновідомий міф про Каїна та Авеля у французького митця

тракується і як загальна романтична традиція, і як автентично авторська, тісно пов'язана насамперед з історичними подіями Франції цього періоду. Поезія створена після бурхливих подій 1848 року і наповнена виром емоційних почуттів і імпульсів, які відчував сам поет після бурхливих подій цього року. Саме емоційний тезаурус зумовив образно-художні концепти твору. Звертаючись до біблійної легенди, але, подаючи власну концепцію розвитку провідних мотивів біблійного сюжету, митець творить її продовження.

У основі художнього конфлікту поезії не просто протиставлення роду Каїна і роду Авеля; це бурхливо-емотивне зображення двох станів суспільства. Митець чітко стоїть на позиції, що саме рід Каїна – це Зло, і на ньому лежить печатка прокляття:

Авеля плем'я Бог не забуде –

Мирно їдять вони, п'ють і сплять.

Каїна плем'я – з вічного бруду

Виповзти важко – там вони здихать [41, с. 69]

Поезія має двоскладну композицію; і друга її частина – це відкритий заклик до протесту, бунту, що і зумовило включення вірша у цикл «Бунт».

З точки зору нашого дослідження ця поезія дає глибоке усвідомлення провідних поетичних концептів всієї збірки, поезій усіх циклів. Серед них відзначаємо домінантними звернення до контрасту і символічної образності; певне місце у змістоформі циклів займають і романтичні елементи. Своєрідну структуру мають і більшість поезій збірки – вона дихотомічна «де на передньому плані предмети, емпіричні явища, конкретні деталі, за якими ховаються ідея, абстракція, що перетворює предметно-емпіричні образи на символи» [19, с. 172].

Дихотомічність, двополюсність, роздвоєність визначала не тільки особливості художнього конфлікту збірки, композиції, а й внутрішнього світу ліричного героя, який постійно розривається між Ідеалом духовної

Краси та Красою зла суспільства. Він — дисгармонійна особистість, яка втратила душевну рівновагу. М. Балашов підкреслює, розглядаючи цю особливість збірки Бодлера: «Детальніше йде мова про жалюгідне становище людини у тогочасному суспільстві, про кошмар суспільства, який давить на людину, відчайдушні спроби бути вище всього цього, але все залишається марним, невичерпна ненависть і вічна боротьба поета над самим собою» [1, с. 120].

Відтак, провідними мотивами збірки постають пошуки сенсу буття особистості, життя і смерть, контраст тілесного і духовного, Краси і потворного, призначення поета і поезії, утвердження сили мистецтва [38, с. 38]. І – світ людського буття у всіх його проявах – життєвий простір (природа, місто), мрія і дійсність, мистецтво, кохання, краса, самотність – стає і об'єктом, і предметом зображення збірки митця. Г. Давиденко виокремлює і таку неповторність його творчого здобутку як звернення і розкриття урбаністичної теми, визнання особливого місця і ролі поета у тогочасному суспільстві, стирання граней між уявним і реальним світом своїх героїв [19, с. 170].

Дихотомічність художнього світу збірки зумовила і композиційну сутність першого – і основного, центрального для усвідомлення читачем її авторської концепції – розділу «Сплін та ідеал» (найбільший за розміром). Його початок – утвердження божественної сутності людини, яка за твердим переконанням Ш. Бодлера – з особливою об'ємністю втілюється у постаті поета (поезії «Благословіння», «Альбатрос», «Лет»)

*Ти полишив нудьгу і безмежну журбу,
Що у келих життя наливає лиш втому.
Ти довірився радо крилові міцному,
І впливаєш в тіла теплих зоряних бурь [8]*

Відштовхуючись від цих поезій Ш. Бодлер саме у цьому розділі іманентно розкриває проблему ролі і місця мистецтва у житті людини.

Зокрема, підкреслює на звернення уваги та зображення митцями існуючого зла, яке скрізь, і навіть – у свідомості служителів мистецтва:

*Гойя, шабаш бісівський, навала кошмарів,
У дзеркалах - відьми серед діток малих,
В казані - людський плід, найрозкішніше з варив
І чортів спокуша лиск дівочих панчіх... [8]*

Пер. І. Драч

Д. Обломієвський, звертаючись до провідних мотивів першого розділу визначальними рисами вважає панування у ньому традицій романтичної естетики; звідси наявність у ньому мотивів митця та натовпу, кохання як сильного і пристрасного почуття, контрасти дійсності [40, с. 167]. Контрастність як провідний структурно-творчий принцип розділу надав йому особливої яскравості, романтичної піднесеності його символічного ряду, в якому особливо яскраво буяла уява самого митця.

Це і визначило образну атмосферу циклу, як врешті і всієї збірки в цілому, її характер як ліричної драми, де ідеалові «протистоїть не сама дійсність, а сплін – хворобливий стан, породжений цією дійсністю» [19, с. 171] (поезії «Сплін», «Марево», «Жага небуття», «Годинник»). Провідна лінія цього циклу – це дорога не від «спліну до ідеалу», а навпаки, від «ідеалу до спліну», вона низхідна від Бога – до Сатани, за твердим переконанням сучасного дослідника.

Другий розділ збірки «Паризькі картини» (поезії «Паризький сон», «Старі жінки», «Сліпці»). присвячений змалюванню життєвого простору столиці Франції і фактично зробив митця одним із зачинателів урбаністичної теми і у французькій, і у світовій літературі.

Ш. Бодлер двічі переживши революційні події у Франції, центром яких ставав саме Париж, стає і свідком прагнення до змін, і їх відсутності. У «Паризьких картинах» Ш. Бодлера частіше за все

«переважають поезії, в яких превалюють символістські інтенції» [27, с. 103]. Місто, що залишається в його чуттях:

*Не той тепер Париж! Та я в печалі й горі
Незмінний, адже все: риштовання осель,
Нових палаців блиск – як низка алегорій,
А спомини мої важенніші від скель [8].*

Пер.М.Москаленко

Як підкреслює Г. Давиденко, текстовий матеріал циклу – яскравий зразок урбаністичної поезії. Зазначаємо таку її особливість як посилення реалістичного письма, перенесення простору уяви і таланту поета на зовнішній світ, на конкретні реалії (предметні, життєві, побутові) життя столиці. Внутрішній світ ліричного героя заглиблений у зовнішні прояви життя людини у місті; глибокий драматизм зображеного вражає [19, с. 171].

Для Ш. Бодлера місто як життєвий простір людини – це новий погляд на сутність людини взагалі. Зовнішні атрибути, реалії Парижа не стали головним, а лише предметним фоном, щоб розкрити проблему як воно впливає на життя сучасної людини взагалі, напружений ритм життя столиці відчутно відбивається у душі людини і вона зазнає значних метаморфоз і перетворень. За твердим переконанням самого митця, місто приваблює, але і відштовхує, живить, але і отрує людину. Місто – це і цілюща, і згубна сила, і саме у цій дихотомічній сутності він оспівує його у своєму розділі. Закономірно виникають мотиви смерті та старіння всього суцього, розмитість самого сенсу життя, і ці філософські мотиви надають особливого драматизму розуміння неможливості людини вирватися з тенет міста і взагалі розірвати окупи буржуазного простору.

Логічним і закономірним у даній проблемно-тематичній лінії збірки виступає третій розділ «Вино», який складається з таких віршів: «Душа вина», «Вино ганчірників», «Вино вбивці», «Вино самотнього»,

«Вино коханців», об'єднаних мотивом втечі від негармонійної дійсності з повною відсутністю ідеалу у ньому.

Його домінантні риси визначає Ж. П. Сартр, який підкреслює, розглядаючи провідні мотиви циклу, що у збірці «оспівування сили вина, здатної вирвати людину з буденності й дарувати піднесення, якого не існує в реальному житті та основним мотивом є сп'яніння від гріхів, інстинктів, самозакоханості й самотності людства» [42, с.104]. Відтак, Ш. Бодлер знову провідними концептами своїх поетичних творів ставить мотив самотності та деморалізації людини, складовими якої стають самозакоханість, превалювання інстинктів, гріховність.

Спираючись на попередні концепти нашого дослідження, підкреслюємо наявність у збірці розділу, тісно пов'язаного із впливом на внутрішній світ Ш. Бодлера Данте Аліг'єрі і його «Божественної комедії», особливо розділу «Пекло». Поет зі схваленням ставився до образу-символу назви твору і логічно, що повторює її і в безпосередньо у змістоформі збірки. І що особливо важливо – це наступний розділ, адже в попередніх циклах поетові вдалося розкрити і внутрішню суперечність та драматизм сутності людини, і сучасного йому буржуазного суспільства. Виникає глибоко символічна назва розділу - «Квіти зла», який складається з 10 поезій, що і за змістом, за структурою ідентичні сюжетно-композиційній змістоформі розділу «Пекла» у творінні Данте Аліг'єрі.

Перший вірш розділу – це вірш-епіграф. Наступні дев'ять текстів вирізняються особливою змістоформою; кожен із них – це зображення певного кола пекла, через які ліричний герой, вірніше – його душа, духовна субстанція, стражденна, сповнена драматичних пошуків, проходить сповна.

Знову у збірці виникають сутнісні, духовно-екзистентні мотиви, філософські, глибинні. Виникає гострий конфлікт збірки, художній, спрямований на вирішення глобальних життєвих проблем. Як ліричний

герой зможе вирватися з полону Пекла, тобто Зла як іманентного чинника людського буття. Знову в роздуми митця у збірці включаються його два дихотомічні полюси – Добро і Зло, дух і плоть, які за твердим переконанням Г. Давиденко у творчості самого Ш. Бодлера набули сакрального символізму Бога і Сатани [19, с. 171].

Вони постійно живуть в уяві митця, і сам Ш. Бодлер знаходиться у постійних пошуках виходу з даної ситуації. Вірші циклу дають чітку спрямованість на її вирішення – за твердим переконанням митця вирватися з кіл пекла можливо лише при умові, що ліричний герой зважиться на бунт – відчайдушний, відкритий.

Відтак, логічно вмотивованою є назва наступного розділу – «Бунт», який складається всього лише з 3 віршів («Зречення Святого Петра», «Авель та Каїн», «Літанії Сатані»). Звужена частотність циклу не є випадковою, адже він містить, за твердим переконанням дослідників, не просто роздуми, а роздуми-рішення, роздуми-констатації:

*І прокажених, і сліпих – кого сам Бог прокляв –
Зігрів пекельним почуттям, відчути спокій не дав,
Помилуй м'я, о Сатано, в злиденності моїй!
Даруючи Надію нам – краси священну віть,*

Твоя стара коханка Смерть гамує творчу хіть [41, с. 74]

З однієї сторони, змістоформа віршів – це продовження пошуків, шляхів виходу із простору Зла людського існування, Зла світу взагалі, дійсності, а з іншої – утвердження в них твердого переконання Ш. Бодлера, що шлях єдиного протистояння цьому світові – бунт проти нього і прагнення зберегти свій Ідеал; вірність останній духовній константі життя людини пронизує весь мотивний тезаурус збірки.

Зазначаємо, що цей розділ характеризується особливою частотністю звернення до біблійних сюжетів, мотивів, образів та їх

творчим переосмисленням, трансформацією з метою художньої доказовості принципів самого митця.

Наявність останнього розділу збірки як її кінцівки, результату пошуків Ш. Бодлера як митця, сучасника складних суспільно-громадських, історико-цивілізаційних подій життя Франції середини XIX століття вражає насамперед назвою – символом-знаком – «Смерть» («Смерть коханців», «Кінець дня», «Смерть художників», «Подорож»). Останній цикл, завершення збірки – і яскрава двозначність кінця пошуків, підведення підсумків. За твердим переконанням Ш. Бодлера – Смерть – це кінець всього сутнісного і глибинного – Буття, поривань, прагнень, злетів, падінь, пошуків, утверджень. Все закінчується Смертю – підкреслює поет останнім розділом збірки; дана життєво-художня позиція Ш. Бодлера – його власна, автентична, інноваційна художньо-символічна концепція, розкрита у всіх образно-поетичних лініях збірки «Квіти зла».

Одна із цих ліній – це інтимний цикл збірки, характерними рисами якого є його присвята коханим жінкам його життя і в якому він розкриває моральний світ приватного життя ліричного героя (пристрасть, спустошення, страждання). Дослідники творчості митця виділяють вірші присвячені Жанні Дюваль, Аполлонії Сабатьє та Марі Добрей.

На думку Д. Наливайка, саме перший цикл «найбільш похмурий і «діонісійсько» еротичний...» Він характеризується зображенням кохання як почуття насамперед як чуттєвої та егоїстичної пристрасті; духовність і душевна близькість є своєрідною лакуною у стосунках закоханих [36, с. 140].

Картина внутрішніх переживань ліричного героя від таких стосунків закоханих виразно зображена у поезії «Змія танцює», де особливо емоційно-наснаженими є епітети та порівняння:

Ні біль, ні радість ще не спали

*В очах шовкових,
Ті очі - скарб! У них змішались
І тиша, й слово... [41, с. 45].*

У поезії «Живий смолоскип» поет також змальовує красу і могутність чар жіночих чудодійних очей; в них сила Ангела і Демона – початок і кінець прекрасного:

*Вони вітають смерть, ви — воскресіння мить,
Ваш гімн — душі моїй, пробудженій з могили,
Зірки, що сонце їх притьмити вже безсиле! [8].*

Пер. С. Гординський

Пристрасть і жага, холод і сила почуття закоханого зумовила поєднання романтичного світовідчуття та виразного натуралістичної течії їх змалювання.

Вражає змалювання стану душі ліричного героя під тиском кохання з мертвим тілом в негативному натуралістичному ключі. Метафора в цьому уривку є постійною і частотною у його творчості; і в даному контексті – це і підкреслення байдужості жінки до чоловіка..

Як підкреслює Г. Давиденко «оспівування вічності прекрасного, кохання звучить у Бодлера своєрідно, у зухвало-парадоксальних тонах» [19, с. 174].

*Красо! Ти по мерцях ступаєш без мороки,
Злочинство, ревність, жах - то наче золоті
Коштовності, твої чарівливі брелоки,
Що витанцьовують на твоєму животі. ... [8].*

Відтак, поезії циклу Жани Дюваль – це зображення особистої призми власних гірких вражень, які відбили мізантропічну концепцію стосунків закоханих поміж чоловіком та жінкою, побудованих на чуттєвості, пристрасті та жаги як гріховної [40, с. 191].

Цикл віршів, який був призначений для Аполлонії Сабатьє, оспівують позитивну дію кохання на людську душу, своєрідний гімн

йому. У вірші «Духовна зоряниця» митець створює почуття життєтворчого потягу ліричного героя до коханої жінки як до богині:

*З духовних просторів блакить недосяжна
Ще відкривається привабливістю хлані
Для занепаłego, що марить у стражданні.
Богине дорога, і чиста, і ясна...[8].*

Пер. В. Ткаченко

Не можна не погодитися з думкою, що в поезії «...виражена романтична розірваність свідомості, що метаяється від крайності до крайності, – при властивому домінуванні у бодлерівському стилі ідеалу» [26, с. 19]. Митець стояв на позиції, що межі досконалості ніколи не бувають завершеними. Інтимна лірика митця у всій багатогранності її змістоформ стверджує, що кохання як найвеличніше почуття людини завжди містить в собі мотиви смутку, трагічності, спустошення; їх фінал – приреченість і загибель.

Відтак, контрастність мотивного тезаурусу «Квіти зла» Ш. Бодлера близька і романтичному світовідчуттю, і розкрита її символічним художнім світом, протиставлення мрії та життя, дійсності та ідеалу і створила образно-художній «мікрокосмос» збірки, домінуючу позицію в якій займає мотив «поет і поезія» в сучасному йому світі.

2.3. Мотив «поет і суспільство» як складова авторського світообразу збірки

Проблема поета та суспільства є однією з найгостріших для людей із творчим потенціалом і загостреним світовідчуттям, а саме для письменників. Усвідомлення сучасним літературознавством позиції близькості образно-поетичного та духовно-внутрішнього духу Ш. Бодлера романтичній концепції мистецтва стає підґрунтям розкриття

даного мотиву у творчому здобутку митця. Важливим є той факт, що уже у першому розділі-маніфесті «Сплін та ідеал» запрограмовані провідні концепти розкриття традиційного мотиву «поет та поезія» у збірці «Квіти зла»; власний, авторський, індивідуально-творчий погляд на цю проблему, який включає три аспекти її змалювання:

1. Роль мистецтва у житті суспільства та людини («Музика», «Ідеал»);
2. Утвердження Краси як вічності прекрасного у бутті людини («Гімн красі», «Краса»);
3. Поет і суспільство («Альбатрос», «Лебідь», «Поховання проклятого поета», «Продажна муза», «Маяки»).

Розкриття даного мотиву у творчості Ш. Бодлера - складне і багатогранне; романтичне світосприйняття яскраво заяснило у його змістоформі. Утвердження культу Краси, визнання ролі поета, протистояння Митця і натовпу, неможливість досягнення ідеалу і глибоке розчарування з цього приводу – свідчення творчої романтичної позиції Ш. Бодлера [19, с. 174]. Митець проникливо і глибоко розкриває роль і місце призначення поезії; адже саме вона здатна на творення прекрасного, Краси, навіть із простору зла.

Не можна не погодитися з думкою А. Труайя, що «можливо, краса для автора — це єдине, що здатне примирити його з цим убогим світом, тому для нього не має значення, чи з неба вона, чи «з темної безодні». Краса, на думку Бодлера, не може бути моральною чи аморальною, вона — поза мораллю, вона — надія на порятунок» [46].

Поезія «Гімн красі» - це не просто творіння поета, а возвеличення та розкриття сутності, неоднозначності Краси у житті людини. Ліричному герою поезії невідоме джерело її виникнення:

Красо! Чи з неба ти, чи з темної безодні –

В твоєму погляді – покора і вина...

Але звідки б не походила краса – з пекла чи з раю –

Вона змінює життя [8]

Але уже з перших рядків поезії митець розкриває своє чітке розуміння про дихотомічність (дві сторони) її існування. Адже, розмірковує митець, Краса дарується не лише Всевишнім; і Сатана може стати її джерелом. Відтак, і Добро, і Зло можуть стати джерелом прекрасного. Логічно випливають із рядків поезії думки, що всі помисли людини, її діяння залежать від перемоги в її душі світлої сили – Добра, чи Темної – Зла.

Ці проникливі слова-роздуми митця, які створили особливу змістоформу поезії, йшли із самої його душі. Без сумніву, їх виникнення пов'язано із життям самого митця, сумних подій його життєвого шляху. Жодному із великих майстрів Слова не вдалося так, як Ш. Бодлеру, розкрити вплив цього дару Божих сил на життя людини. Впливу чіткого і однозначного, Краси фізичної, матеріальної; митець не звертається у тексті до такого поняття як Краса духовна. Також послана Господом, але як важко розгледіти її миттєво, з першого погляду, як скажімо, Красу фізичну.

Митець постійно у поезії підкреслює, що Краса «посилає чуттєві закони, звуки, кольори» [19, с. 173]; вона безмежна. Поет розкриває думку, що захоплення Красою приводить людину до стану безвільного раба. Як часто засліплена цією Красою, людина стає жертвою і темних сторін життя. Історія людства зафіксувала не одне свідчення, коли за прагнення володіти Красою жінки розпалювалися цілі війни між народами, відбувалися страхітливі злочини. Але як Краса може викликати Зло, так і в її силах творити в людському житті Добро і радість.

У поезії Ш. Бодлера Краса і руйнівна, і життєтворча сила. І людству байдуже, хто стоїть за нею: чи Бог, чи Сатана. Краса у просторі життя буде володаркою завжди, адже її необхідність в тому

Щоб лиш тягар життя, о владарко натхненна,

Зробила легшим ти, а всесвіт — менш гидким! [8]

І як підкреслює сучасна дослідниця, Краса: «найбільш повне своє втілення... знаходить у поезії, тому що саме поезія виявляється привілейованим шляхом миттєво опинитися в раю» [19, с. 173].

Ліричний герой Ш. Бодлера переймається двома питаннями: що таке Краса та що саме її врятує. Даючи розгорнуту, навіть приголомшливу картину розкладу матеріального тіла (вірш «Падло»), поет стверджує, що тільки мистецтво, поезія здатні зберегти справжню Красу:

*Красо! Ти по мерцях ступаєш без мороки,
Злочинство, ревність, жах - то наче золоті
Коштовності, твої чарівливі брелоки,
Що витанцьовують на твоєму животі... [8].*

Пер.Д.Павличко

Відчувається, що все матеріальне — тлінне, а творчість — безсмертна, немов краса природи, яка постійно відроджується знову.

Матеріальним втіленням саме цієї функції поезії у Всесвіті виступає поет. Ролі і місця поета в житті суспільства розкривається у поезіях «Продажна муза», «Маяки», «Поховання проклятого поета», «Альбатрос», «Лебідь», «Благословення».

Саме у поезії «Благословення» (тексту з глибоким автобіографічним підтекстом) автор проводить думку, що дар поезії пов'язаний насамперед з Божественною силою. Недарма у її змістоформі Ангели виступають оберегами людей, які володіють поетичним даром. Для них – завжди знайдеться дах і їжа, кухоль води. Ці предметні образи у змісті вірша набувають символічного значення, образи-знаки з глибоким метафоричним перенесенням. Зокрема, вода, яка є земною потребою, набуває сутності нектару для поета. У християнській системі цінностей саме нектар – від Бога, і свідчення повернення людини до його повчань. У поезії зафіксовано і протиставлення небесних просторів

і земних, як символів різних реалій життя людини – реальних та мрії, ідеальних. Логічним із змісту твору впливає позиція Ш. Бодлера, що міць поетичного слова пов'язана насамперед з Божественною силою народження, спалаху таланту поета.

Неоднозначна позиція митця розкривається у поезії «Продажна муза». Неодноразово стаючи жертвою переслідування своїх творів, Ш. Бодлер у змістоформі цієї поезії піднімає проблему цензури і такого провокативного творчого процесу як твори на замовлення. Останній факт творчої біографії митця поет порівнює з Продажною Музою.

Ліричний герой твору надто болісно сприймає той факт, щоб інколи заробити на життя змушений писати на замовлення:

*Щоб роздобути на хліб, урвати годинник від сну,
Чи не віруючи, псалми ти співати примушена,
Як служка маленький, розмахувати кадилом [8]*

Але Божі сили на небесах, на Землі – сатанинські, диявольські; тому поет і служить їм; а значить нехтує – вищими, небесними. В житті митця домінантною стає Продажна Муза. І за твердим переконанням самого Ш. Бодлера вона джерелом Прекрасного не може бути.

Цей порив відчаю ліричного героя глибоко хвилює самого митця і почуття суворого засудження Ш. Бодлер не вважає поезії «під замовлення» істинною творчістю. Він називає її: «Коханка палаців ... муза гірких рядків!» [8]

За його твердим переконанням митець насамперед повинен глибоко вірити в створені ним поетичні рядки, а всі слова і думки повинні народжуватися з самої глибини душі. Відтак, творчість митця «під замовлення» принижує поета взагалі. Невипадково у самому тексті йде порівняння Продажної Музи з акробаткою, яка на вимогу публіки може «служити забавою журнальним ділкам». Зазначаємо, що поезія «Продажна муза» як форма відбиття конфлікту «поет» і «філістер» в

певній мірі це і відхід від романтичних поетичних традицій, зокрема, утвердження культу спонтанної творчості романтичної свідомості.

Мотив протиборства внутрішнього світу митця та його місця у людському суспільстві особливо яскраво розкривається у поезії «Альбатрос» (Додаток Б). Створена у 1842 році, складова розділу «Сплін та ідеал», художньо-переконливо, яскраво, образно Ш. Бодлер розкриває мотив «поета і суспільство». Насамперед автор прагне розкрити у її змістоформі його ставлення до поета як творчої особистості. Єдність твору досягається введенням у його змістоформу образу крилатого велетня Альбатроса – образ-символ. Символічними у поезії виступають також море, корабель, матроси, гроза, грім, блискавка тощо.

«Крилатим велетнем» називає Альбатроса поет; підбір епітетів вражає: «прекрасний, немічний, розбитий, величні білі крила» [8]. Саме в образі величного прекрасного птаха Ш. Бодлер втілює образ поета як простір Добра, Краси. Символом Зла, огидного і потворного виступають матроси; а корабель, який пливе у безмежжі моря – це символи життя і людської долі. Природні явища – це ті життєві негаразди, які зустрічаються у людському житті [40, с. 198].

Глибинний символічний світ поезії спрямований на розкриття роздумів Ш. Бодлера про трагічний стан поета у суспільстві і побудований на контрасті небесного і земного, високого і низького, Краси поезії і прозаїчності буття.

Змістовний концепт поезії пов'язаний із життям самого поета. Подібний випадок стався у його власній мандрівці на острів Маврикій; саме у цій подорожі Ш. Бодлер вперше побачив цих прекрасних птахів. Капітан корабля, на якому плыв поет, підстрелив одного із них, який кружляв над кораблем. Найстрашніше відбулося далі: матроси почали знущатися над птахом, прив'язавши його за ноги. Найбільш болюче було митцю, що ніхто з присутніх на кораблі не вступився за птаха.

Як підкреслює А. Труайя «...коли Шарль побачив своїми очима на палубі корабля, то вступився за птаха, за що і був неабияк побитий. Коли альбатроса добили, кок приготував з неї паштет» [46]. Тендітний і вразливий з дитинства Ш. Бодлер цей трагічний випадок і висвітлив у поезії «Альбатрос». Митець прагне насамперед виділити у поезії конкретні деталі, щоб підкреслити вірогідність зображуваного. У центрі конфлікту твору – зображення володаря морського простору, величного Альбатроса, який супроводжує кораблі у морі; роль емоційно-оцінних епітетів тексту вражає. На палубі, зв'язаний і безпомічний, він втрачає свою велич:

*Крилатий мандрівник - який незграбний в руках,
В польоті буйнокрил - каліка на ногах!
Ще й дразняться - той в дзьоб йому із люльки дмуха,
А той, глузуючи, кульгає, ніби птах!*

(Додаток Б)

І поступово роздуми митця у творі набирають яскравої поетичної констатації і розкриття провідного романтичного мотиву – поет та його доля у вирі людського життя:

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

(Додаток Б)

Саме у цьому образі митець стоїть на позиції про мистецьку божественну силу; душа поета завжди прагне до злетів Краси, до високого Ідеалу і подібна силі «князю хмар». Як і гордого, величного птаха, поета намагається приборкати суспільство і поет не може протистояти натовпу, адже він не знаходить розуміння серед нього, не може злетіти ввись як альбатрос не міг вирватися з рук жорстоких і підлих матросів.

Зло перемогло у художньому просторі поезії. Птаха зловили для розваги і знущання на палубі – це як поет, відданий на розгляд читачеві, які лише насміхаються над ним; почуття митця, його думи, мрії прагнення байдужі для натовпу. І на жаль, величні крила Альбатроса, які так впевнено тримають його під небесами, тепер на палубі корабля, серед тих, хто знущається над ним, не дають йому змоги злетіти ввись, а безпомічно волочаться; ноги птаха ледве тримають його на палубі і гордий Альбатрос дійсно стає безпомічним і незграбним.

Але Прекрасне завжди стоїть вище потворного і огидного, навіть – коли гине. Альбатрос – це сильний птах з величними крилами, піднімається високо в небеса і довго блукає в них. Це вічний мандрівник, який у небесних мандрах лише ширяє над розбурханим морем. І Альбатрос – завжди над морськими просторами.

Саме в цьому концепті поезії Ш. Бодлер доводить свою поетичну позицію – Мистецтво та Поет завжди вищі за натовп; мрії поета – як прагнення Альбатроса вирватися на волю, на простір Краси і Добра всупереч несприйняття його (митця) суспільством. І, що важливо – воно ніколи не буде ідеальним, бо не прагне до високих поривань, до Краси, а не Зла, як у сцені байдужості всіх присутніх на кораблі до знущань над гордим птахом.

Ідентичність долі гордого морського птаха і Поета у людському суспільстві з найбільшою повнотою підкреслила місце і роль митця у сучасному Ш. Бодлеру суспільстві.

М. Яхонтова підкреслює, що «у всьому прекрасному й величному можна побачити потворне та недолуге. Проте читач помилиться, якщо під час ознайомлення з віршем подумає, що йдеться лише про морських птахів. Насправді альбатрос символізує творчу особистість, поета, якого не сприймають і не розуміють обмежені люди» [50, с. 220].

Відтак, шлях поета у творчості Ш. Бодлера — це дорога зі світу людей у свій внутрішній простір, шлях нелегкого усвідомлення себе і

того, що в собі. Проте він не завжди спроможний утекти від зовнішнього світу, який переслідує і губить його [38, с. 89].

Мотив «поет і суспільство» у поезії «Лебідь», присвяченій В. Гюго, його духовному наставнику, також втілюється у символічний образ птаха, лебедя, що прагне змагатися з реаліями жорстокого життя, і не здатний їх перемогти. У змістоформі вірша, поет – це лебідь, який і жертва жорстокості світу, уособленого Парижем, і водночас – постать, що поривається у блакить, і посилає «докір у небеса»:

*Я бачив лебедя, який утік із кліті
І сіпав лапами нестямно, й ледве тяг
Крило по каменю та по бруківці збитій.
Над висохлим струмком розкривши дзьоба, птах...
Так поривався він туди, де в сяйві деннім
Блакиті вбивчої прозориться краса,
Здіймаючи увись вуста свої стражденні,
Немов творцеві слав докір у небеса! [8]*

Пер. М. Москаленка

Сила поезії була наскільки вражаючою, що викликала ще один поетичний шедевр – «Лебеді» М. Драй-Хмари, українського поета-неокласика початку ХХ століття, який оспівав своїх побратимів по перу, використовуючи поетичну спадщину Ш. Бодлера:

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

(Додаток А)

Я. Козачок підкреслює, що «контраст між крижаним світом і гордою мужністю ніжного лебедя-митця найдосконаліше малює читачеві високомистецький сонет М. Драй-Хмари «Лебеді», в котрому автор вивів себе і своїх побратимів по духу – неокласиків, поставив на їх

захист від суспільства крижаної ночі прекрасне і сильне слово» [28, с.44].

Своєрідний духовний стоїцизм Ш. Бодлера підкреслює Д. Наливайко, який вказав, що «зрєктись свого ідеалу поет не міг, адже таке зрєчення, по-перше, означало б визнання правоти довколишнього буття з його урочистою вульгарністю, примирення й компроміс з ними, по-друге, сам ідеал у його розумінні був неодмінним атрибутом духовної особистості й водночас запорукою її духовності. Звідси - переконання, що справжній поет немислимий без ностальгії за ідеалом, без культивування в собі «божественного дару» уяви, без духовних поривань і прозрінь» [36, с.298].

Відтак, традиційний мотив «поет і суспільство» у збірці Ш. Бодлера набуває багатогранного звучання. Митець особливо гостро відчуває суперечливість «світ і людина», та все ж не відрікається від прагнення до Ідеалу, розуміючи в той же час його нездійсненність та ілюзорність перед невблаганною реальністю.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження було доведено, що розвиток французької літератури у 40-60-х роках XIX століття тісно пов'язаний зі складністю суспільно-політичної та культурно-історичної ситуації, яка склалася на той час у націосоціумі Франції і пов'язаної насамперед з бурхливими подіями Паризької комуни. Виникнення і розвиток символізму на художньо-творчих теренах романтичного світобачення у французькому літературному просторі, починаючи з кінця 50-х років, стає результатом протидії письменства Франції естетичним позиціям реалізму та натуралізму, яких він постійно заперечував. І в умовах сьогодення генезис даного літературного факту життя Франції другої половини XIX століття пов'язано з виходом у світ у 1857 році збірки «Квіти зла» Ш. Бодлера.

У дослідженні розкриваємо, що символізм у творчості і французьких, і європейських митців XIX-XX ст. виступив як образно-індивідуальна форма зображення незбагненої суті життєвих явищ, містичних особистих уявлень, творчих прозрінь, ірраціональних осяянь митця у їх поетичному здобутку. Конкретний художній образ у поетів-символістів набуває статусу багатозначного символу, за допомогою якого і розкривалися найрізноманітніші мотиви їх творчості як змістоформи відбиття актуальних проблем сьогодення конкретного націосоціуму; серед яких і трагізм повсякденного буття людини, викликаний складністю суспільно-політичних умов XIX століття в цілому.

Митці-символісти були переконані, що сутність буття не може зобразитись у мистецьких творах зверненням лише до раціоналістичних форм її змалювання, а передається передусім через осяння, натяк і відкривається завдяки інтуїції. Спираючись на вчення Платона та ідеалістичну філософію про домінантність Ідеального, митці-символісти

прагнули до досягнення у своїх творах ідеальної вершини світопорядку – утвердження Краси як найвищої цінності людського життя.

У дослідженні простежуємо, що провідні концепти французького символізму набувають первинного, яскравого і вагомого вираження у збірці «Квіти зла» Ш. Бодлера (1857) як творчого синтезу естетичної та світоглядної позиції митця. Складовою останньої стає його бунтарство та несприйняття поетом екзистентних принципів пристосуванства, меркантилізму, байдужості у життєвому просторі сучасної йому Франції. У роботі зазначаємо, що вихід збірки викликав неоднозначну реакцію французького суспільства; вона постійно піддавалася переслідуванням за провокативні аспекти її образно-художньої змістоформи.

У дослідженні прослідковуємо, що уже вибір назви збірки – побудований на синтезі оксюморонних художніх понять – виступає своєрідним образом-символом провідних складових життя людини-сучасника поета. За твердим переконанням Ш. Бодлера саме у цьому просторі відбувається конфлікт і постійна боротьба Добра і Зла, духовного і тілесного, високого морального і низького у його душі. Зіткнувшись з їх проявами ще в ранньому дитинстві і протягом всього свого короткого і трагічного життя, митець-бунтар створює особливу дихотомічну інтелектуально-емоційну напругу зображення їх протистояння у всіх шести розділах збірки – «Сплін та ідеал» (в поезіях якого протистояння Добра і Зла в душі людини набирає сакралізації зображення – Добро-Бог, Зло-Диявол, Сатана), «Паризькі картини» (новаторський, створення і розкриття урбаністичної теми через змалювання буття Парижа, синтез романтичних і натуралістичних творчих елементів), «Вино», «Квіти зла», «Бунт» (висока частотність і трансформація біблійних мотивів із метою утвердження бунту як складової людського життя), «Смерть» (її провідний мотив - Смерть

являє собою останній притулок для тих, хто одержимий безмежним, хто не бажає змиритися з вульгарністю та посередністю людського буття).

Простір людського буття у всіх його і духовних, і матеріальних гранях – природа, місто, мрія і дійсність, самотність, смерть, краса і потворність, мистецтво, кохання – стає і об'єктом, і предметом зображення усіх розділів збірки митця. Авторська інтерпретація екзистентних концептів «Кохання» та «Смерть» стала провідною у інтимній ліриці збірки: вірші, присвячені Жанні Дюваль, Аполлонії Сабатьє та Марі Добрей («Змія танцює», «Живий смолоскип», «Духовна зоряниця» та ін.). Митець прагне передати нові відтінки у трактуванні традиційної любовної теми: кохання трагічне і майже завжди приховує в собі і гріховність, і мотив смерті.

У роботі простежуємо, що авторська своєрідність їх художнього світу базується на майстерному використанні творчого потенціалу образів-символів та символічної поетики, серед яких насамперед виділяємо контраст та дихотомічну структуру художніх образів, зовнішня конкретна предметність яких обов'язково має внутрішній підтекст – абстракція, асоціація, натяк, почуття, що і є джерелом його перетворення в образ-символ («Альбатрос», «Лебідь», «Падло», «Годинник», «Паризький сон», «Вино ганчірників», «Подорож», «Продажна Муза» та ін.).

У дослідженні стверджуємо, що дихотомічність визначила й особливості внутрішнього світу ліричного героя збірки у його постійній боротьбі між Ідеалом духовної краси та Красою зла суспільства. Його напружена духовність, постійне прагнення до збереження Ідеалу і неможливість його здійснення у сучасних умовах – власне авторська позиція його розкриття у збірці.

Особливо виразно цей власне авторський художній концепт заяснів у розкритті мотиву «поет і поезія» у житті суспільства у таких віршах: «Гімн красі», «Краса», «Альбатрос», «Продажна Муза»

«Поховання проклятого поета», «Лебідь», «Маяки», «Музика», «Ідеал» та ін. Системою символічних образів цих поезій (Альбатрос, Лебідь, Продажна Муза, Краса, Бог, Диявол). Ш. Бодлер стверджує, що протиставлення «митець і суспільство» є однією із найгостріших проблем для людей із творчим потенціалом і загостреним світовідчуттям, а саме – для письменства. Заглиблення у стосунки протиборства внутрішнього світу поета, неможливістю митця як творчої особистості впливати на навколишній світ стає провідною позицією митця у змалюванні даного мотиву у його творчості.

Творча незалежність поета від натовпу, митець як безрідний і незрозумілий «юрбою» чужинець – провідні змістово-формальні концепти позиції самого Ш. Бодлера, які розкриваються майже у всіх розділах збірки (і це також є її авторською інновацією та особливістю світообразу митця у ній).

Відтак, Ш. Бодлер як митець і як людина у своєму переживанні гострого відчуття розриву між ідеалом і дійсністю сучасного йому французького суспільства і змалювання трагізму буття людини в ньому здетермінував власні індивідуально-творчі концепти символістського образно-художнього світу збірки «Квіти зла». Даний художньо-прагматичний аспект її творення надав збірці у процесі розвитку символізму і у французькому, і у європейському літературному просторі у майбутньому взагалі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балашов М. Легенда и правда о Бодлере. *Бодлер Ш. Цветы зла*. М.: Искусство, 1970. 479 с.
2. Баронян Ж. Б. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2012. 224 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера (отрывок). *Синий диван* / пер. А. Магуна. № 1. 2002. С. 107-124.
5. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера. *Озарения* / пер. Н. М. Берновской и др. М.: Мартис, 2000. С. 168-210.
6. Блауберг И. Социально-этическое учение А. Бергсона и его современные интерпретаторы. *Вопросы философии*. №10. 1979. С. 130-137.
7. Бодлер Ш. Избранные письма. / пер. с фр. под ред. и с примечаниями С. Л. Фокина. СПб: Machina, 2012. 224 с.
8. Бодлер Ш. Квіти зла. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2257>
9. Бодлер Ш. Об искусстве. / пер. с франц. Н.Столяровой и Л. Липман; предисл. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. М.: Искусство, 1986. 422 с.
10. Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе / сост., вступ. ст. Г.Косикова; комент. А.Гиривенко, Е.Баевской, Г.Косикова. М.: Высш. шк., 1993. 511 с.
11. Бодлер Ш. Цветы Зла: Стихотворения. *Статьи об искусстве*. М.: Эскмо-Пресс, 1998. 356 с.
12. Венгеров Л. Зарубіжна література (1871-1970): Загальні питання. К.: Знання-Прес. 1971. 239 с.
13. Верлен П. Романси без слів: антол. укр. пер. поезій Поля Верлена. / упор., додаток О. Крушинська; вступ. ст. О. Чередниченко. К.: Либідь, 2011. 408 с.

14. Галич О. Назарець В. Васильєв В. Теорія літератури: підручник. / за наук. ред. О. Галича. К.: Либідь, 2001. 488 с.
15. Гарин И. Пророки и поэты. / худож. П. Сацкий. М.: Терра, 1994. 606 с.
16. Голотюк О. Стилїстика французької мови: учбовий посібник. Херсон: Айлант, 2011. 132 с.
17. Голотюк О. Інтерпретація тексту: методичні рекомендації. Херсон: Айлант, 2011. 76 с.
18. Гуго Ф. Структура современной лирики. От Бодлера до середины XX столетия. Москва. 2010. URL: <http://readli.net/struktura-sovremennoy-liriki-ot-bodlera-do-seredinyi-dvadtsatogo-stoletiya/>.
19. Давиденко Г. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX століття: навч. посібник. 2-ге вид. К.: Центр учбової літератури, 2007. 400 с.
20. Драй Хмара М. Вибране / упоряд Д. Паламарчука, Г. Кочура; передм. І. Дзюби; приміт. Г. Кочура. К.: Дніпро, 1989. 544 с.
21. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Т.: Навчальна книга, 2005. Т.2. 824 с.
22. Зенкин С. Подточенный парадиз. *Иностран. литература*. 1998. №8. С. 342–348.
23. Зенкин С. Современность Бодлера. *Лит. обозрение*. 1987. №6. С. 72–74.
24. Історія світової культури: навч. посібник / керівник авт. колективу Л. Левчук. 2-ге вид., перероб. і доп. К.: Либідь, 1999. 368 с.
25. Історія української літератури XX століття: у 2 кн. К. 1994. Кн. 1. 782 с.
26. Карабутенко І. Особистість і лірика Ш.Бодлера. *Всесвіт*. 1976. № 6. С. 19-25.

27. Ковбасенко Л. Збірка «Квіти зла». Композиція і загальна характеристика / за наук. ред. Ковбасенко Л. К.: Либідь, 2001. 217 с.
28. Козачок Я. «Бо я національний інтелігент...» Михайло Драй-Хмара: навч. посіб. / Я.Козачок, С.Черіпко. К.: НАУ, 2012. – 68 с.
29. Колошук Н. Метаморфози лебедя: Образно-символічний зв'язок сонета М. Драй-Хмари «Лебеді». 2009. URL: http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/3605/1/draj_khmara.pdf.
30. Король Л. Літературно-філософські аспекти осмислення часу та простору в художньому творі. *Від бароко до постмодернізму*. № 17 (1). 2013. С. 52-57
31. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
32. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт. – уклад. Ю. Ковалів. К. : ВЦ «Академія». 2007. Т. 2 624 с.
33. Літературознавчий словник-довідник /за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
34. Михальская Н. История зарубежной литературы XIX века: учеб. для студ. пед. ин-тов / Н. Михальская, В. Луков, А. Завьялова и др.; под ред. Н. Михальской. М.: Просвещение, 1991. 256 с.
35. Наливайко Д. Жах і екстаз життя. *Бодлер Ш. Поезії*. К.: Дніпро, 1989. 406 с.
36. Наливайко Д. Шахова К. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму. К.: Навчальна книга, 1998. 416 с.
37. Наливайко Д. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту. *Бодлер Ш. Поезії*. К.: Дніпро, 1989. 406 с.
38. Ніколенко О. М. Поезія французького символізму : Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо : посібник для вчителя. Харків: Ранок, 2003. 142 с.

39. Нольман М. Шарль Бодлер. Судьба. Эстетика. Стиль. М.: Наука, 1979. – 356 с.
40. Обломиевский Д. Французский символизм. М.: Просвещение, 1973. 301 с.
41. Петровцій І. Вечорова гармонія. *(Переклади французької поезії)*. Ужгород: Карпати, 2004. 280 с.
42. Сартр Ж. П. Бодлер. М.: Едиториал УРСС, 2004. 176 с.
43. Соловйова Н. ХІХ століття. Романтична свідомість епохи. *Вісник МГУ*. Серія 9. 2001. №1. С. 7-22.
44. Толмачёв В. Зарубежная литература конца ХІХ – начала ХХ века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Толмачёв, Г.Косиков, А.Зиновьева и др.; под ред. В. Толмачёва. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 496 с.
45. Тригуб І. Вплив світогляду митця на його творчість. Урок-дослідження за поезіями Ш. Бодлера. Вересень 2004. №1. С. 28-34.
46. Труайя А. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2006. URL: <http://flibusta.is/b/291671>.
47. Філософія Артура Шопенгауера та сучасність: кол. моногр. / за ред. А. Карася. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. 164 с.
48. Фокин С. Пассажи. Этюды о Бодлере. СПб: Machina, 2011. 224 с.
49. Шарль Бодлер и Вальтер Беньямин: Политика и Эстетика: Коллективная монография / отв. редактор С.Л. Фокин. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 336 с.
50. Яхонтова М. Символизм. История французской литературы. М.: Наука, 1988. 356 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

ЛЕБЕДІ

Присвячую своїм товаришам
На тихім озері, де мліють верболози,
давно приборкані, і влітку, й восени
то плюскоталися, то плавали вони,
і шиїгнулися у них, як буйні лози.

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

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

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

1928

Михайло Драй Хмара

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. Драч