***Лекція 4***

***Французька література доби романтизму***

Двісті років абсолютного панування *класицизму* не пройшли для Франції даремно. Лише в 20-х рр. 19 ст. нормативність *класицизму* остаточно перемагає романтична стихійність. В 30-ті рр. *романтизм* панує, та в ці ж роки зароджуються і міцніють реалістичні тенденції. Панування *романтизму* було таким недовгим не випадково: суспільна ситуація не сприяла відходу художників в світ суб'єктивних, внутрішніх переживань. Франція 19 ст., як країна трьох революцій, примушувала шукати надихання в реальному житті, яке сама по собі було романтичним.

*Романтизм* взагалі будувався на контрастах. Якщо в Німеччині дана особливість виявилася в антитезі філістерства і геніальності, в Англії і Ірландії – індустріальний світ вступив в суперечність з відвічною патріархальністю, то у Франції буржуа довгий час не усвідомлювалися ворогами прекрасного. Третій стан бився на барикадах і знищив абсолютизм. Це була динамічна, позбавлена відсталості сила. І митці довгий час не бачили в ній *об'єкту*, протилежного їхньому світу. Тільки з 30-х рр. починають осмислятися проблеми «держави крамарів», причому, швидше, в реалістичній літературі (Стендаль, Бальзак, Флобер). Тому традиційна для *романтизм*у антитеза у Франції проявилася на рівні політичної боротьби між республіканцями і роялістами (монархістами), хоча і вона не була абсолютною.

У французькій літературі 19 в. не виявляється зосередженості на національній основі. Фольклорне начало не грає такої ролі, як в Німеччині, а національний пейзаж не хвилює французів так, як англійців. Річ у тому, що Франція сприймала себе як універсальну*,* загальносвітову модель побудови нового суспільства,претензії *Наполеона* на світове панування відображають цю загальнонаціональну думку. Навіть, звертаючись до національної історії (Гюго, Меріме), французи прагнуть, перш за все, тлумачення революційного стану суспільства*.* Їх цікавлять проблеми морального права народів на повстання, причому інтерес цей має глобальну широту.

Якщо в Германії і в Британії *романтизм* був спрямований в минуле (навіть революційно налаштований лорд Байрон сумував по рицарських часах), то французьке художнє мислення перебувало в сучасності або, навіть, будувало утопії в майбутньому*. «Дельфіна» і «Корінна» Жермени де Сталь, «Рене» Ф.Р. де Шатобріана, «Індіана» Жорж Санд* перебували не в середніх віках, а в сьогоденності. А самі автори постійно знаходилися в гущавині рішення насущних суспільних проблем. Ця особливість дісталася французькому романтизму в спадок від епохи Просвітництва. Практично всі романтики, починаючи із *Шатобріана* і закінчуючи *Гюго*, активно виступали з тієї або іншої політичної платформи на захист певного суспільного устрою. «Партія Шатобріана» демонструвала пристрасть до старої Франції часів абсолютизму і величезного авторитету католицької церкви. «Партія Гюго і Жорж Санд», що очолили рух *«Мистецтво заради Прогресу»,* навпаки, виступала в захист республіканського державного устрою і ліберальних принципів. Правда, до середини століття виникне і рух *«Мистецтво заради Мистецтва»* (Готьє, Леконт де Ліль), яке відмовиться від участі художників в суспільному житті. Але в першій половині 19 ст. французька література «билася на барикадах», причому, як з одного, так і з другого боку.

Примітною особливістю французької літератури 19 ст. (у тому числі і романтичної) є також дуже неміцний зв'язок з *казковим*, фантастичним началом. За винятком деяких творів *Ш.Нодьє і Т. Готьє*, французькій літературі притаманний, швидше, раціональний*,* ніж містичний погляд на речі. Навіть в творчості реаліста *Бальзака* фантастичне начало присутнє більш наочно («Шагренева шкіра», «Ісус Христос у Фландрії»), ніж в творчості романтиків. Та вищесказане не означає відмови від *міфологізації дійсності*,яка проявиласяпрактично у всіх письменників і поетів 19 ст. Християнська символіка *Шатобріана* і *Ламартіна* створила ґрунт для розвитку ідей *сенсімонізму*, що став одним з основних ворогів «буржуазності». «Естетичність» *Готьє, Бодлера* і *Флобера* прямо походить від підсумкового розчарування в бурхливій революційній діяльності, від бажання художників піти від брудного і брехливого світу в світ естетичних переживань. Загалом, генеральний настрій 19 ст. у Франції можна назвати, використавши заголовок роману *Бальзака*, настроєм «втрачених ілюзій».

Умовно література 19 ст. починається у Франції з творчості Ж.-Ж*. Руссо,* з його культу «чутливості» і гострої критики існуючих порядків. Ідеалізація природного стану людини,зруйнованої надалі штучно породженою нерівністю, присутня і в творчості *Шатобріана, Гюго* і *Жорж Санд*. Перевага серця над розумом стала ключовою установкою вже у ранніх романтиків (Ж. де Сталь, Е. П. де Сенанкур, П.С.Балланш, Р. де Шатобріан).

**Жермена де Сталь** (Stael), дочка фінансиста Жака Неккера, що зіграв одну з основних ролей в підготовці французького суспільства до *Великої революції 1789 – 1799 рр.*, сформувалася, як письменниця, з одного боку, під впливом дворянського лібертінажу кінця епохи Абсолютизму, із іншого – в процесі осмислення природи і підсумків Великої революції. Її шлюб із шведським послом, бароном де Сталь був важливою придворною подією. Дочка міністра фінансів удостоїлася честі бути благословенною Людовиком Шістнадцятим і Марією-Антуанеттою. Та в її салоні завжди витав дух вільнодумства. Так само, як і її батько, Жермена мріяла бачити Францію перетвореною по демократичному британському взірцю. Абсолютна влада короля вже стала вчорашнім днем, і вона розуміла це. Та розв'язаний незабаром після взяття Бастилії якобінський терор примусив сім'ю Неккерів-Сталь емігрувати до Швейцарії, де блискуча господиня інтелектуального салону зайнялася літературною працею. Її зацікавила діяльність *єнської романтичної школи*, із якою письменниця ознайомилася вельми близько. Поїздка в Єну, дружба із німецькими романтиками, особливо з *Августом Шлегелем* (який певний час був вихователем її дітей), вилилася в книгу **«Про Німеччину»** (1810), що прославляла німецьку традиційність і критикувала французьку розбещеність.

*Наполеон Бонапарт* бачив в Ж. де Сталь свого особистого ворога, і, дійсно, діяльність баронеси приносила його політиці чимало шкоди. Ставши довіреною особою *Олександра І*, мадам де Сталь сприяла створенню політичного союзу між Британією і Російською імперією, ставши при цьому однією з найпопулярніших письменниць початку століття. Її романи **«Дельфіна»** (1802) і **«Корінна, або Італія»** (1807),написані під могутнім впливом *«руссоїзму»*, представили європейській публіці нову героїню, - жінку, що вільно визначає свій життєвий шлях і кориться при цьому не застиглим звичаям, а голосу свого серця. *О.С. Пушкін* захоплювався книгою **«Десять років у вигнанні»** (1821) і вважав Ж**.** де Сталь однією з найрозумнішихжінок епохи. Самий, мабуть, впливовий у Франції критик 19 ст. *Ш. Сент-Бев* вважав, що естетичну революцію у французькій літературі почали *Рене* *де Шатобріан* іЖермена *де Сталь,* оскільки вони першими звернулися до мистецтва романтизму, що зруйнував бастіон *класицизму* і пов'язаної з ним нормативності[[1]](#footnote-1). Головна заслуга мадам де Сталь полягає, таким чином, в популяризації ідей романтизму на французькому ґрунті. Але, не дивлячись на наслідування досвіду німецьких шкіл, романтизм Жермени де Сталь походить від *«руссоїзму».* Не випадково її першим серйозним друкарським твором став захоплений панегірик *просвітителю-сентименталісту* «**Листи про твори і про характер Ж.-Ж. Руссо»** (1788). Через декілька років, в 1796 р., Ж. де Сталь опублікувала трактат «**Про вплив пристрастей на щастя окремих людей і народів»**, в якому по-просвітницьки детально описала одну з основних романтичних цінностей – пристрасть (від любові до жадання слави). Мислитель взагалі домінував в її особі над художником. І це просвітницька якість. Її романи відносять до жанру романів-ідей або публіцистичних романів. Протестуючи проти святості і нерозривності церковного шлюбу, письменниця заявляє про себе, як про просвітителя, але її увага до людських пристрастей і національної своєрідності окремих народів – вже романтична ознака.

У 1800 р. виходить в світ трактат «**Про літературу, що розглядається у зв'язку з суспільними встановленнями»**, в якому досліджується національна своєрідність італійською, англійською, німецькою і французькою літератур у зв'язку з самобутньою історією цих народів. *Універсаліст* *І.-В. Гете* порівняв цю книгу з тараном, що пробиває пролом в кріпосних стінах національних кордонів. Дійсно, Ж. де Сталь однієї з перших підняла таку актуальну в мистецтві *романтизм*у проблему національної самобутності («місцевого колориту»), причому не тільки в зовнішніх, але і в духовних проявах. Даний твір зіграв значну роль в зародженні історико-культурного і порівняльного літературознавства. До того ж, висока оцінка середньовічного мистецтва і творчості *Шекспіра* позбавляла *класицизм* незаперечного авторитету і затверджувала нову *преромантичну* естетику.

Якщо *Жермена де Сталь* знаходилася на позиціях *передромантичних* (її погляд на світ був, швидше, аналітичним, ніж інтуїтивним), то **Франсуа Рене де Шатобріан** (Chateaubriand) буквально утілює таку якість *романтизму*,як *трансцендентальний* підхід до дійсності. Будучи роялістом і ідеологом Реставрації, Шатобріан заперечував віру в здатність людини раціонально перевлаштувати світ, розуміючи в той же час фатальність заперечуваного ним революційного шляху. Звідси відбувається мотив «світової скорботи» по втраченому зв'язку із Богом і відчуженості від світу, що загрузнув в безвір'ї.

Релігійна екзальтація була властива віконту де Шатобріану з дитинства. Він призначав себе в священики, та по волі батьків став військовим. Його рідний полк опинився розгромленим революційною армією, і в 1791 р. майбутній письменник відправився в еміграцію, яка суттєво збагатила його кругозір. Враження від дикої природи Америки виявилися в романі «**Атала»** (1801), з якого виросло обширне полотно «**Генія християнства»** (1802), найзначнішого твору письменника. «Геній» не в якому випадку не є пропагандистським або дидактичним твором. Це натхненний гімн, створений людиною, яка «заплакала і увірувала». Християнство для Шатобріана не просте релігія. Це особливий стан душі, наближеної до чогось вищого, до того, що породжує мистецтво, науку, і взагалі все, чим може гордитися людство.

Вплив Шатобріана на французьку літературу величезний. Він був безумовним еталоном мислителя і художника для сповідуючих схожі переконання *О. Бальзака* і *А.де Віньї*. Ліберал *В. Гюго* також був вихований, як художник, книгами Рене Шатобріана, до якого, не дивлячись на революційні переконання, відчував трепетну пошану усе життя. Можна сказати, що «Геній християнства» створив школу особливого поетичного ставлення до католицизму, яке носило не стільки релігійний, скільки естетичний характер.

Виділена із «Генія християнства» і видана в 1807 р. частково автобіографічна повість «**Рене»** запровадила у французькій літературі романтичного героя– мандрівника і страстотерпця – не охочого йти на компроміс із вульгарною реальністю. В той же час практично вся спадщина Шатобріана сперечається із характерним для багатьох романтиків індивідуалізмом. Для нього людина тільки тоді є людиною, коли віна має зв'язок із вищою світлою силою, що не дає їй скотитися до стану бестії.

Шатобріан прагнув врятувати Францію від скептицизму і *раціоналізму*, давши їй нового героя-християнина. Ідеалом особистості для нього були перші християни, що існували в тісній співдружності, і перед смертю благословляли своїх катів. Зробивши подорож до Єрусалиму, Афін і Рима, письменник створив книгу «**Мученики»** (1809), відтворивши в ній не тільки притягальні характери, але і картини природи, що зачарували французького читача. «**Подорож з Парижу до Єрусалиму**» (1811) була задумана як документальне підтвердження «Мучеників», але публіка оцінила красу поетики Шатобріана, поставивши його в один ряд з таким віртуозом мовної естетики, як *Ж. Расін*. Це важливий момент: Шатобріану вдалося розвінчати поезію *класицизму* як незаперечного естетичного зразка. Звертаючись до абсолютно іншого способу віддзеркалення дійсності, він зумів прикувати увагу досвідчених естетів до того, що породжене не античністю, а іншими культурними пластами. Передаючи стихійність природи, будь то американська прерія або випалені сонцем простори Палестини, Шатобріан незмінно демонстрував найвищий рівень поетики. Після його книг останнім бастіоном *класицизму* залишався театр, з яким розправиться його, хоча і не ідейний, але естетичний послідовник *Віктор Гюго*.

Авторитет Р. де Шатобріана був настільки великий, що навіть такий лютий супротивник спадкового аристократизму, як *Бонапарт*, почував до цього представника стародавнього бретонського роду глибоку шану. Пропонуючи письменнику і поету різні державні пости (секретар посольства в Римі і ін.), *Наполеон*, фактично, ініціював кар'єру Шатобріана-політика і публіциста. Вже після відречення *Наполеона*, в 1818 р., Шатобріан заснував газету «*Concervateur»,* в публікувалася велика частина його публіцистики, з початку, безумовно роялістської, потім – набагато більш ліберальної. Шатобріан співчував революції 1830 р., але офіційно не прийняв її, заявивши, що залишається роялістом «з відчуття честі». Знаходячись в постійній опозиції до властей, критикуючи імператорів за деспотизм, а лібералів за продажність, Шатобріан заповідав поховати його на відокремленому скелястому острові в протоці Ла-Манш, напроти його рідного міста Сен-Мало. Могила Шатобріана стала посмертним символом його абсолютно романтичного неприйняття дійсності і незмінного опору невблаганному ходу історії.

Вже після смерті романтика вийшли в світ його «**Замогильні записки»** (1848 – 1850), різко негативно сприйняті республіканським табором через проповідь християнського упокорювання і подвижництва, що дали багатий матеріал для осмислення ходу історії 19 століття.

Для Шатобріана, так само, як і для його сучасників **Бенджаміна Анрі Констана де Ребека** (Constant de Rebecque) і **Етьена Півера де Сенанкура** (Senancour), було властиво додавати своєму герою риси автобіографічності, творити його на основі своїх внутрішніх переживань. Тут виявилася така основоположна риса *романтизму,* як *суб'єктивна спрямованість творчості*, ведуча до глибинного самопізнання людини у всіх її суперечностях і сумнівах.

Роман *Сенанкура* «**Оберман»** (1804), так само, як і «**Адольф»** (1816) *Констана,* відносяться до жанру психолого-сповідувальної прози, щобере свій початок в «*Сповіді» Ж.-Ж.Руссо*. Жанр сповіді був присутній в європейській літературі вже за часів раннього середньовіччя. «*Сповідь» Августина Блаженного,* створена на рубежі 4 – 5 ст., довгий час служила орієнтиром для «конфесійної» прози, та письменник, що звернувся до інтимних визнань, повинен був мати на це моральне право через своє прояснення і спокутування. *Руссо* порушив дану традицію, і привніс в традиційний католицький жанр те, що *Альфред* *де Мюссе* в 1836 р. влучно назве «*Сповіддю сина століття».* Розуміючи власну особистість на рівні загальної, французькі письменники і поети створили зразки глибокої психологічної прози, яка знайде своє продовження у 20 ст. в романі *«потоку свідомості»* (М. Пруст, Д. Джойс і ін.).

У 1830 р. *А.С. Пушкін*, працюючи над статтею «*Про переклад роману Б. Констана «Адольф»*, процитував свого *«Євгенія Онєгіна»* у зв'язку з наявністю в європейській літературі творів,

В которых отразился век,

И современный человек

Изображен довольно верно

С его безнравственной душой,

Себялюбивой и сухой,

Мечтаньям преданной безмерно,

С его озлобленным умом,

Кипящим в действии пустом…

Дійсно, герой сповідувальної прози демонструє, як правило, зовсім не пафосне ставлення до реальності. Політика для нього – щось на зразок азартної гри, жінка – *об'єкт* дослідження і розгляду фатальної неминучості любовних розчарувань, та і сама серцева прихильність виглядає, швидше, грою, ніж обожнюванням коханої. Герой французької сповідувальної прози підводить підсумок революційного століття, яке можна висловити словами *Б. Констана* з повісті «**Амелі і Жермена»** (не пізніше 1830; опубл. в 1952): «Спокійне життя при будь-якій владі». Таким чином, мотив «втрачених ілюзій»проникає у французьку літературу 19 ст. буквально з самого його початку, і до кінця сторіччя не втрачає своєї актуальності.

Після падіння *Наполеона*, що відносився украй негативно до «германського» романтизму, до Франції приходять ідеї *єнської школи*. На батьківщині виходить книга *Жермени де Сталь «Про Німеччину»* (раніше опублікована тільки в Англії), видаються праці *І. Канта, І. Фіхте, Ф. Шеллінга, Августа і Фрідріха Шлегелей, твори Людвіга Тіка, Е.Т.А. Гофмана*; переводяться і випускаються твори *В. Скотта, У. Вордсворта, С. Кольріджа, Дж. Гордона Байрона, Т. Мура*. В результаті в поезії виявляються традиції, що йдуть з одного боку від *єнців* і *«лейкістів»,* з іншого – зароджується *«байронічна»* традиція.

До ліричних жанрів «роздуму» (méditations), «піднесення» (élevations), «утіхи» (consolations), і «плачу» (pleurs) звертаються *А. Ламартін, А. де Віньї, Ш.Сент-Бев, М. Деборд-Вальмор*. Тут, безумовно, простежується традиція, що витікає, з одного боку, від філософічності *Новаліса* і інших представників *єнськой школи*, а з іншою – від пантеїзму *«озерної» школи*. «*Байронічна»* традиція виявилася в «розбійницькому» романі *Ш. Нодьє «Жан Сбогар»* (1818), в поемі *А. Ламартіна «Людина»* (1820), в збірці *В. Гюго «Орієнталії»* (1829), в богоборчій поемі *А. де Віньї «Мойсей»* (1826).

У 30-е рр. у Франції відбувається остаточний «крах» *класицистичного* театру, *«*гробарями» якого можна назвати *В. Гюго, А. де Мюссе, А. де Віньї і* молодого *Дюма-батька.* «Крах» *класицистичного* театру був дуже бурхливим. Його символом і апофеозом вважають знаменну «битву» між прихильниками «старої» і «нової» традицій, яке відбулося під час прем'єри драми *В. Гюго «Ернані»* в 1830 р., коли зал для глядачів перетворився в полі справжньої сутички, як в естетичному, так і у фізичному змісті.

Становлення *романтизму* у Франції було справжньою революцією. *Класицистичний* театр асоціювався із рафінованим придворним мистецтвом, що відкидає *народне* начало. Тому боротьба із ним вважалася справою честі для тих, хто бажав бачити Францію оновленою.

**Альфонс де Ламартін** (Lamartine) поєднував в собі неначебто несумісне: як поет, він являв собою абсолютного *елегіста*, але в той же час брав активну участь в політичній боротьбі і займав відповідальні державні посади. Його лірика носить медитативний характер. Збірки **«Роздуми»** (1820), **«Нові роздуми»** (1823), **«Гармонії»** (1835), релігійна поема **«Жоселен»** (1836) передають судження про життя і смерть, про природу і кохання. Зовнішній світ, для Ламартіна, - лише оманлива видимість, його ліричний герой шукає розради в світі іншому. «Мені нічого вже не потрібно в цьому світі, // Я нічого вже від життя не хочу», - констатує він у вірші **«Самотність»** (1820), порівнюючи себе із зів'ялим осіннім листком.

За життя Ламартіна рахували «Шатобріаном в поезії», оскільки вважалося, що він привніс в лірику той містично-християнський настрій, який оспівав в прозі *Рене де Шатобріан*. Але пройти життєвий шлях так велично, як *Шатобріан*, Ламартін не зміг. Вже для наступного покоління художників Ламартін став символом неправди, романтичного позерства. Не випадково в романі *Г. Флобера «Мадам Боварі»* одним з основних «ошуканців» наївної провінціалки виступає саме він, з його «арфами на озерах, лебединими піснями, шерехом опадаючого листя, непорочними дівами, що підносяться на небо, голосом Передвічного, якого можна почути в долині». Річ у тому, що *елегійна* лірика Ламартіна відрізняється холодною риторичною декламацією. Його озера, ліси і хмари завжди статичні. Вони виконують роль гобеленового фону для того, хто вдається мріянням розчарованого в житті романтика. Насправді Ламартін був людиною діловою і обачливою. Його афоризм «В області політики погрожувати, не наступаючи, значить виявити своє безсилля» - став крилатим. Ламартін брав найжвавішу участь в придушенні революції 1848 р. Його зближення з генералом Кавіньяком, катом повсталого народу, відштовхнуло від поета багатьох письменників і поетів. Пост міністра закордонних справ і депутатський мандат став нагородою за зручну політичну позицію.

Державна кар'єра Ламартіна-політика тривала практично до кінця життя. Преклоніння перед ідеалами *Христа, Руссо і Вольтера*, яке неодноразово озвучувалося, не заважало Ламартіну жити зовсім не так, як його кумири. Цікаво, що *О.С. Пушкін* ще в 1825 р. в поемі «*Граф Нулін»* поставив поезію Ламартіна в один ряд із рюшами, бантами і головними уборами, назвавши її просто «модною». Але книга «**Історія жирондистів»** (1847) показує нам абсолютно іншого Ламартіна. Це блискучий історико-публіцистичний твір, наповнений влучними характеристиками і серйозними спостеріганнями за тенденціями реальної політики, представляє живу і захоплюючу картину Франції часів Великої революції 1789 – 1799 рр. Революцію, в ході якої «за декілька місяців полягло все, що було зведено і затверджено століттями», Ламартін розглядає на рівні фатальної, приреченої необхідності. Одна епоха змінюватиме іншу, старі догмати будуть вмирати і породжувати нові. В ідеї демократичної республіки Ламартін бачить реалізацію справжнього християнства, до якої людство йшло 2000 років. Панування права над силою, розуму над забобонами, народів над урядами було породжено у Франції, яка заплатила за це нове світобачення криваву ціну.

Ламартін не ідеалізує і не засуджує історичних персон. Він проникає в характери Мірабо, Людовика Шістнадцятого, Марії-Антуанетти, Робесп’єра і інших політичних діячів, прагнучи зрозуміти їхнє єство через захист. Кожний з них був в першу чергу «інструментом долі», виконуючи свою історичну місію. А політичні симпатії Ламартіна знаходяться на стороні помірного крила революціонерів. Жирондисти, що виступали за демократичні перетворення за умови збереження приватної власності, виглядають в трактаті Ламартіна як люди здорового глузду, та колесо історії знищує їх через свою безповоротність, точно так, як і надалі воно знищить їхніх катів – якобінців.

Втіленням розчарування в світі, людях і Богові виступає **Альфред де Віньї** (Vigny), співець трагічної самотності обраних душ в світі вульгарного натовпу. Потомствений аристократ, він був роялістом по обов’язку честі, хоча не відчував ілюзій з приводу Бурбонів. Революційні події, що спочатку розорили його графський рід, а в 1830 р. остаточно покінчили із монархією, викликали у Віньї вельми похмурий настрій. Будучи автором поеми «**Бал»** (1820), і поетичних збірок «**Поеми»** (1822) і «**Поеми на стародавні і сучасні сюжети»** (1826), Віньї прославився як творець французького історичного роману. Його «**Сен-Мар»** (1826) мав оглушливий успіх. Хоча оповідання про часи Людовика Тринадцятого і кардинала Ришельє було створено за зразком романів *В.Скотта*, Віньї продемонстрував глибоке проникнення в суть історичного процесу, побачивши підготовку Великої революції ще в 17 ст. Кардинал Ришельє, що обезголовив свого усиновленого сина маркіза де Сен-Мара, який намагався змагатися з Ришельє в справі авторитарного управління країною, оцінюється як істинний винуватець грядущої Великої революції. Саме він і його інтриги, по гадці Віньї зруйнували священний трепет народу перед церквою і королівською владою.

А. де Віньї називав свої вірші «піднесеннями» (élevations) не випадково. Його муза, дійсно, парила над банальним і сірим світом, де художник не міг знайти собі місця. Особливо важким для нього виявилося розчарування в релігії. В поемах «**Елоа»** (1824)**, «Мойсей»** (1826**)**, **«Потоп»** (1826) звучить мотив сумнівів в справедливості Божій. Поет, для Віньї, - завжди істота *проклята*. Наївний як дитина, він нерідко стає жертвою політичних інтриг і чужих пристрастей**.** Роман **«Стелло»** (1832) складається з трьох діалогів між Чорним Доктором і оптимістично набудованим поетом Стелло. Чорний Доктор відображає авторський погляд на світ, який в зображенні Віньї виглядай як безнадійно несправедливий. Чорний Доктор розказує темпераментному Стелло три історії про взаємостосунки поета і володарів світу цього. Легковажність Людовика П'ятнадцятого прирікає *Ніколя Жільбера* на убогість, *Андре Марі Шеньє* складає голову на пласі, ставши безневинною жертвою якобінського терору, накладає на себе руки *Томас Чаттертон*, не витримавши мерзотності матеріального світу. Взагалі серед персонажів Віньї щасливих осіб майже не має. Людина виглядає у нього жалюгідною піщинкою в руках невблаганної долі. Боєць з роману «**Неволя і велич солдата»** (1835) показаний зовсім не як гордий захисник Франції. Це бідна, підневільна тварина, вимушена вбивати людей, що не зробили їй особисто нічого поганого.

Одинадцять поем, з'єднаних в 1864 р. в один твір під назвою «**Долі»**, стали посмертним заповітом поета. Саме цей твір разом з також виданими посмертно «**Щоденником поета»** (1867) і «**Дафною і невиданими спогадами»** (1858) принесли Віньї славу поета-мислителя. Правда філософія Віньї відрізняється крайнім скептицизмом. Він не вірить ані в милосердя Боже, ані в любовне почуття, ані в доброту природи. Людина у нього залишається одинаком, і ніяка сила не може і не намагається допомогти їй. Світогляд Віньї виглядає прологом *екзистенціалізму* 20 століття (Ж.П. Сартр, А. Камю), який має ідейним витоком вчення *С. К’єркегора* про екзистенціальну діалектику особистості[[2]](#footnote-2). Філософія Віньї близька до атеїстичної гілки *екзистенціалізму*, яка почне розвиватися у Франції в період Другої Світової війни. В останній поемі Віньї **«Чистий дух»** (1864**)** ми знаходимопрямий переддень філософії існування. Тільки пройшовши через боротьбу і смертельне страждання, усвідомивши свою самотність у Всесвіті, людина знаходить справжню свободу і розуміє власну відповідальність за все, що відбувається. «Чистим духом» виявляється не небесний ангел, а сама людина з її честю, милосердям і любов'ю.

Коли до середини 19 століття французький *романтизм* розділився на два протилежні явища – *«Мистецтво заради Мистецтва»* і *«Мистецтво заради Прогресу»* - *Віктор Гюго* очолив другий напрям. Надалі «Мистецтво заради Мистецтва» або *естетизм*, лягли в основу ранніх *модерністських* напрямів, і *«Мистецтво ради Прогресу»,* з його соціальним романом, зблизилось з літературою реалістичних тенденцій. І поряд з ім'ям В. Гюго завжди звучало ім'я іншого художника і борця за перетворення світу. Це було ім'я **Жорж** **Санд (Sand**), письменниці, справжнє ім'я якої – *Амандіна-Аврора-Люсиль Дюпен, в заміжжі – баронеса Дюдеван*.

Жорж Санд вважають родоначальницею дамської емансипації, тобто боротьби за надання жінкам рівноправності в суспільному, трудовому і сімейному житті. Та це не зовсім так: Жорж Санд все життя спрямовувала свій революційний темперамент не тільки на звільнення жінок; її взагалі не залишали байдужою будь-які форми нерівності, будь то суспільні або національні забобони. Відчувши в ранньому дитинстві чимало принижень через напів-аристократичне походження (батько – аристократ, мати – прачка), Аврора Дюдеван виросла палкою демократкою, упевненою, що в цьому світі існує тільки аристократія духу, всі ж інші форми переваги – кровної або майнової – є уявними. Її чоловік, Казимир Дюдеван, не розділяв таких радикальних переконань, і подружжя вирішило розлучитися. Двадцятишестирічна баронеса відправилася до Парижу, де незабаром почала сприйматися як екзотичне явище: вона носила чоловічий одяг і намагалася самостійно будувати своє життя. Літературні здібності незабаром привели її в журналістику, а потім – і в писання. В 1832 р. вийшов перший роман «**Індіана»**, що створив, хоча і скандальну, та гучну славу. Роман продиктований *«руссоїстськими»* переконаннями: його герої – заміжня жінка і її молодий друг - сповідають природне прагнення один до одного. Та дане долею відчуття сприймається як злочин в збоченому помилковою пристойністю суспільстві. І тоді закохані вирішують відмовитися від кола чужих їм людей і йдуть в дику природу тропічного острова, вселивши тим, що залишились, думку про їхню загибель. Подальші романи – «**Валентина»** (1832) і «**Лелія»** (1833) – так само були присвячені жіночим долям і проблемам нещасливого шлюбу.

Не дивлячись на затягненість і перевантаженість язика стилістичними надмірностями, Жорж Санд стала однією з найпопулярніших в Європі письменниць. Патріархально набудовані люди бачили в ній неймовірно небезпечне явище, прогресисти ж сприймали її книги як прорив до нового, вільнішого і більш щасливого суспільства. Суперечки з приводу спадщини французької белетристки не вщухають до цього дня. Хоча невідомо чого в них більше: роздумів літературознавства або *епатажного* інтересу. Річ у тому, що неабияка особистість Жорж Санд привертала до неї найвідоміших людей свого часу. *Альфред де Мюссе, Фредерік Шопен, Поліна Віардо, Іван Сергійович Тургенєв, Проспер Меріме, Гюстав Флобер* були її друзями і, якоюсь мірою, - учнями і послідовниками. Навіть *Оноре Бальзак*, при всьому неприйнятті поглядів письменниці, бачив в ній унікальну людину.

Як художник, Жорж Санд належить романтичній школі, не дивлячись на соціальну спрямованість творчості. Її героїні відбивають її власну особистість і вирішують в першу чергу проблему почуття. Вони нерідко ідеалізуються. Але переконання в тому, що художник повинен творити для народу, прагнути вдосконалення людства ріднить творчість Жорж Санд із просвітницькими традиціями.

У 30-е рр. у Франції широко розповсюдилися ідеї *утопічного соціалізму*,вчення про ідеальне суспільство, засноване на спільності майна, обов'язковій для всіх праці і справедливому поширенні багатств. Жорж Санд гаряче підтримувала цю доктрину, вважаючи, що праця підносить людину, роблячи її незалежною. Розвінчанню індивідуалістичного способу існування і затвердженню соціалістичного учення присвячені романи **«Жак» (**1834) і **«Орас» (**1841 – 1842), правам селянства на людське існування – такі твори, як **«Жанна»** (1844) і **«Маленька** **Фадетта»** (1848). Праця, мистецтво і кохання сталі основними темами найзнаменитішого роману Жорж Санд «**Консуело»** (1842 – 1843), присвяченого долі талановитої оперної співачки. Прототипом Консуело стала *Поліна Віардо*, дочка цигана з Севільї, що зуміла підкорити своїм талантом світ.

Дія «Консуело» і продовжуючого нитку оповідання роману «**Графиня Рудольшадт»** (1843 – 1844) відбувається у 18 столітті і розвертається на фоні прекрасної Венеції, строгої Австро-Угорщини і слов'янської Богемії (нинішньої Чехії). Дочка бродячої співачки мандрує по Європі у пошуках притулку. Її життя трагічне, оскільки Консуело не йде ні на які угоди із совістю, обов'язкові для артистки. Консуело занадто серйозна і занадто обдарована для суєтного театрального світу, невартого її. Недаремно її вчитель Нікколо Порпора порівнює наділену божественним голосом ученицю із покровителькою церковної музики Святою Цецилією, однією з перших християнок, що віддала життя за віру. Протиставляючи свою героїню розбещеному театральному і придворному середовищу, Жорж Санд приводить її до Чехії, поневоленої австрійцями. Там дівчина знайомиться із спогадами про гуситський рух 15 століття. Жорж Санд називала гуситів «першими соціалістами», оскільки послідовники спаленого інквізицією *Яна Гуса* вимагали рівних прав для всіх людей, незалежно від соціального і національного походження. Саме в слов'янських землях знаходить Консуело споріднену собі чисту і чесну душу графа Рудольштадта.

Справжнє прізвище графського роду Подебрадів приховано за німецьким ім'ям, та душа залишилася слов'янською, загадковою і незбагненною для раціонального духу європейців. В описах старовинного замка і таємних подій, що відбуваються в ньому, є видимим вплив *«готичного» роману*, не випадково письменниця жартома порівнює себе з *Ганною Радкліф*. Та містична лінія для Жорж Санд не є головною. Головне для неї – зіставлення загрузлих в меркантилізмі європейців і чистих духом слов'ян. Альберт на перший погляд здається божевільним, він живе одночасно в двох світах: світі сьогоднішньої спокійної Чехії і у вічності. Душа *Яна Жижки*, національного героя і неперевершеного *народного* полководця, вселяється в нього і не дає спокою. Альберт і Консуело нагадують святих в своєму зближенні з народом і абсолютній етичній чистоті.

У дилогії про Консуело відчувається вплив *«руссоїзму».* Так само, як і *Ж.-Ж. Руссо*, письменниця протиставляє *народну* творчість і культуру. Театр виглядає осереддям пороків, як найпродажніше із мистецтв. Героїня без жалю розлучається із ним і знаходить правду в середовищі простого народу, де почуття прості, і розрахунок відсутній.

У численних романах, путніх нарисах, статтях, рецензіях і чотиритомній «**Історії мого життя»** (1854 – 1855) Жорж Санд, одна з перших, звернулася до слов'янської теми, нової для європейського суспільства. Звичайно, на інтерес до даного предмету вплинула багаторічна дружба з польським композитором і піаністом *Ф. Шопеном*, музика якого несла найсильніший заряд національно-фольклорних традицій. Можна сказати, що Жорж Санд була закохана в слов'янську душу, не у всьому зрозумілу їй, але глибоко ліричну і по-дитячому наївну. Більшість слов'янських народів страждала в 19 столітті під іноземним ярмом, але саме тоді слов'яни почали усвідомлювати свою національну неповторність і боротися на незалежність. Жорж Санд приймала близько до серця цю боротьбу, вважаючи її глибоко справедливою і праведною.

Повною протилежністю Жорж Санд був інший представник французького романтизму **Альфред де Мюссе** (Musset), поет меланхолії і скорботи, творчість якого відрізняється глибоким песимізмом. Ранній Мюссе входив до групи «*Сенакль»* (від фр. Cène – Таємна Вечеря)*,* члени якої - *Гюго, Нодьє, Сен-Бев* – сповідали ідеї романтизму і боролися за оновлення французького мистецтва. Але настрої Мюссе були далекі від ентузіазму решти романтиків. Молодого поета цікавив порок і його вплив на людську душу. Спочатку його поезія носила характер гедонізму. Причому фоном безтурботних плотських віршів, як правило, була Іспанія, з її пекучим темпераментом. Наприклад, у вірші «**Мадрид»** (1930) ми бачимо не барочну пишноту церков, а молоду андалузьку вдову, неприступну для інших чоловіків, але доступну для поета-кабальєро. При цьому мова про піднесену любов не йде. Головним мотивом даного твору є мотив еротичний. Героїня цієї поезії не викликає у поета ніяких високих переживань. Вона – лише субстанція для звеличення індивідуальності ліричного героя:

Сказати вам, якій ціною
Залишилась вона зі мною?
Тим, що я славно гарцював
І похвалив її мантилью,
Підніс цукерки їй з ваніллю
Та проводив на карнавал, [[3]](#footnote-3)-

так недбало закінчує поет свій веселий вірш. Але надалі настрій міняється. Ейфорія зміняється відчуттям спустошеності. Вся поезія Мюссе пройнята мрією про ідеальну любов, до якої вже не здатне серце, убите розпустою. Мотив несумісності ідеалу і брудної дійсності (частиною якої є сам поет) стане основним в циклі поем «**Ночі»** (1835 – 1837) і в романі **«Сповідь сина століття»** (1836), який є узагальненим портретом молодої людини епохи Реставрації, та і взагалі всього 19 століття.

Про традиції жанру сповіді в романських літературах вже мовилося вище[[4]](#footnote-4). Осмислюючи власний душевний стан через долю молодої людини без певних занять, письменник ставить суспільству і століттю діагноз. І цей діагноз звучить як «безвір'я». Після щонайпотужнішої напруги духу часів Великої Французької революції і Наполеонівських походів французи втратили здібність до ентузіазму і до пов'язаних з ним звершень. Людина стала відчувати себе жалюгідною піщинкою, яку покинули у вічності незрозуміло навіщо. Якщо навіть така фігура, як *Наполеон* зазнала, врешті-решт, поразки, то на що можуть сподіватися «хлопчики з кволими м'язами»? Революція знищила віру в непохитність королівської влади ще за часів їхніх дідів, *Бонапарт* остаточно поруйнував церковні догмати за часів їхніх батьків, і юнакам залишалося тільки відчувати себе «крихкими стеблинами очерету на поверхні океану гіркоти». Революція зрівняла в правах третій стан. В результаті французьке суспільство розділилося на «людей плоті», які рахували свої гроші і були всім задоволені, і «людей духу», що замкнулися в мороці загального сумніву. Хвороба століття предстає у вигляді публічної жінки з чарівною зовнішністю і сиплим, старечим голосом.

Звертаючись до «батька» сповідувального жанру *Августина Блаженного*, письменник проводить паралель між людьми різних епох, що не можуть знайти заспокоєння в гріху і розпусті. Та потім паралельні лінії розходяться: *Августин* знайшов втіху в християнстві, молодий Октав де Т. знайти етичний орієнтир не в змозі.

Праведний хлопець, що виріс в провінційній сім'ї, яка будувала своє життя по законах істинного християнства, відправляється до Парижу, де стикається з абсолютно протилежним ставленням до світу. Після численних етичних поневірянь він чує від свого старшого друга Дежене: «Бережися любові, для розпусника це гірше всякій хворобі, це значить зробитися смішним. Продажна жінка має право зневажати тільки одного чоловіка - того, хто її любить». З'ясувавши для себе різницю між тим, що на нашій планеті мовиться, і тим, що на ній робиться, Октав повертається в провінцію, де зустрічає жінку чистісінької душі. На зображенні мадам Пірсон, безумовно, відобразилося відчуття, що зіграло величезну роль в житті художника. В 1833 р. він познайомився з *Жорж Санд*, яку до кінця своїх днів вважав найетичнішою людиною зі всіх, кого йому доводилося зустрічати. Їх роман протривав недовго. Любов померла унаслідок невиліковності серця, отруєного пороком і розчаруваннями. Мадам Пірсон відноситься до тих рідкісних людей, які, на думку автора, здатні «переступати через прірви, дивлячись в небо». Ця сильна, самовіддана і дуже добра жінка ненадовго робить Октава щасливим, але надалі їх життєві шляхи розходяться, оскільки останній виявляється занадто суєтним і слабким. Отруєна безвір'ям істота здатна тільки мучити, але не любити.

*Жорж Санд* відгукнулася на ту ж любовну історію романом «**Вона і він»** (1859). Але це твір істотно поступається «Сповіді» Мюссе. *Жорж Санд* розказує тільки про себе, Мюссе – про своє покоління і його зламану душу.

Драматичний стан душі генерації, що втратила орієнтири, виявилося також в п'єсах Мюссе «**Примхи Маріанни»** (1833), «**Фантазіо»** (1834), «**Любов’ю не жартують»** (1834), «**Лоренцаччо»** (1834). Вони були дуже популярними за життя автора через витонченість і *дендістське* ставлення до світу, та надалі втратили своє значення.

Альфреда де Мюссе називають *«французьким Байроном»* через його захоплення британським поетом. Їх об'єднує *«космічний песимізм»* і неможливість прийняти що-небудь в цьому світі як безумовну цінність. Але творчість Мюссе поступається спадщині британця: *Байрон* набагато більш масштабний, ніж його французький послідовник.

***«Мистецтво заради Мистецтва»***

В середині 19 століття у французькому *романтизмі* виділяється напрям, якому судитиметься зіграти значну роль в становленні раннього *модернізму*. Це *«Мистецтво заради Мистецтва»* або *«чисте мистецтво»,* яке іноді іменують *«естетизмом»* внаслідок того, що його представники вважали за краще оцінювати світ тільки з естетичної точки зору, відмовляючись при цьому від соціального аналізу. Основним теоретиком *«чистого мистецтва»* виступив **Теофіль** **Готьє** (Gautier), письменник, поет і критик, один з натхненників «*Парнасу»* («Parnasse»), групи поетів, що виникла в 1850-е роки. До *«Парнасу»* входили *Ш. Леконт* *де Ліль, Ж.М. Ередіа, Ф.А. Сюллі-Прюдом, Т. де Банвіль* в різний часпримикали до них *Ш. Бодлер, П. Верлен* і *А. Рембо,* щоговорить про близькість теорії *«чистого мистецтва»* до ранньо-модерністських переконань. У 1866 р., після виходу у світ альманаху *«Сучасний* *Парнас»* художникиостаточно усвідомили себе єдиним об'єднанням, метою якого була «безпристрасна» поезія прекрасних форм і вишуканість поетичної мови. *«Парнасці»* проголосили самоцінність художньої творчості, незалежність мистецтва від політики і суспільних задач. Слід зазначити, що поезія прекрасних форм, характерна для ранніх естетів (Т. Готьє, Ш. Леконт де Ліль, Ж. М. Ередіа, Ф.А. Сюллі-Прюдом), швидко перетворилася на поезію французького *символізму.* Проміжним етапом стала творчість *Ш.Бодлера,* що ненавидівсоціум і його закони. Ця традиція була продовжена *П. Верленом* і *А. Рембо*, в творчості яких прекрасна форма нерідко поєднувалася із тим, що *А. де* *Мюссе* ще в 1836 р. назвав в *«Сповіді сина століття»* «усіма страхітттями, породженими природою». Можливо, це дуже запекле визначення, але досвід естетизму показав, що ігнорування соціуму, дійсно, населяє художній світ монстрами. *Мюссе* стояв біля витоків даної традиції, хоча сам і не розумів цього. Але те, що було висловлено *Т. Готьє* в передмові до книги **«Мадемуазель де Мопен»** (1835 – 1836) і в книзі **«Нове мистецтво»** (1852), безумовно, духовно співвідноситься із світоглядноюпозицією *«проклятих поетів*»[[5]](#footnote-5) з їхньою демонстративною антибуржуазністю і установкою на «алхімію слова».

Так само, як і *Мюссе*, *Готьє* входив в молодості до групи *«Сенакль»,* яку створив *Ш. Нодьє*, але надалі молодь згрупувалася навкруги свого ідола – *В. Гюго*. Якщо *Мюссе* досить швидко відійшов від участі в боротьбі за становлення нового мистецтва, то майбутні *«парнасці»* брали в ній активну участь. Сам *Готьє* в своїй останній книзі **«Історія романтизму»** (1859) назвав цей бойовий період «божественною манієюмистецтва». Весь інтелектуальний Париж говорив про молодого живописця і поета, який очолював групу молодих митців, готових в буквальному розумінні битися за нове мистецтво, що і було виконано під час постановки драми *В. Гюго «Ернані»* в 1829 р.

Так само, як і *Бодлер*, Готьє вважається одним з прародителів «*дендізму».* Червоний жилет і середньовічна («меровінгська») зачіска молодого Готьє стали одними з провісників того стилю життя, який *О. Уайльд* назве надалі *«естетизмом»* (схильність до ефектних зовнішніх форм, до краси, не ототожненої із значенням або ідеєю).

За дендізмом стоїть ціла філософія життя, яка народилася як реакція на спроби буржуазії посилити своє суспільне значення. Ті, кого називали „денді”, намагались своєрідним стилем життя відокремити себе від загальної вульгарної маси. Дендізм вперше з’явився в Англії і там тісно був пов’язаний із ім’ям *Джорджа Браммелля*, який увійшов в історію як „прем’єр-міністр” елегантності. Легенда говорить, що Браммель мив свої черевики шампанським.

Культу дендізма сприяли роботи *О. Бальзака „Трактат про елегантне життя”* (1830) і *Б. Д’Оревільї “Про дендізм і Джорджа Браммелля”* (1845). Денді відрізнялись продуманою недбалістю і абсолютним спокоєм. Перше правило дендізму проголошувало: „Нічому не дивуйся...”, і, відображало таким чином загальну *ентропію* післяреволюційної Європи, тобто культ суспільної бездіяльності, тотальну втрату енергії.

Абсолютній аполітичності Готьє сприяла невдача з випуском його першої збірки «**Поезії»** (1830). Вірші, створені у вигляді мініатюр, що відображають красу окремих моментів життя, були сприйняті як салонні і роялістські. Це дало можливість політичним і «теоретичним» недругам отруйно висміяти поета-початківця, який, нібито, не встигнувши розвинутися, став трупом, оскільки його творіння відносяться до померлої епохи. Історія першої збірки показала несумісність процесу творчості з політичними упередженнями. Надалі, багато працюючи як журналіст і літературний критик, Готьє завжди дотримувався абсолютного нейтралітету і вкрай негативно ставився до співпраці художників з певними політичними партіями. З цієї причини *Ш. Бодлер* назвав Т. Готьє «непогрішимим поетом», присвячуючи йому збірку «*Квіти зла»* (1857).

У 1838 р. Готьє випустив поетичну збірку «**Комедія смерті»**, що була сповнена *«байронічного»* демонізму. А в 1863 р. вийшов його найзнаменитіший прозаїчний твір – пригодницький роман «**Капітан Фракасс»**, написаний ради заробітку, але відмінний елегантністю стилю. Те ж можна сказати про численні оповідання і путні нариси («Подорож до Росії», 1866 і ін.).

Художня форма для Готьє мала вирішальне значення. Якщо Готьє періоду «Поезій» наслідував *В. Гюго*, із його різкою і дещо химерною манерою, а «Комедія смерті» не уникнула нарочитої *«байронічної»* похмурості, то надалі митець дійшов тієї прозорості стилю, яка досягається тільки величезною працею. Не випадково підсумкова збірка ліричних мініатюр «**Емалі і камеї»** (1852) носить таку «ювелірну» назву. Поет працював над нею протягом двадцяти років, відточуючи філігранну форму до стану, близького до синтезу поезії і живопису, або навіть прикладного мистецтва (не випадково молодий Готьє починав як живописець). Увага зупиняється на, неначебто, незначних речах: на маргаритці, із краплями тремтячої на ній роси, на димку, що підіймається над селянським будинком, на картині, що зображає єгипетську селянку. Причому це далеко не реальні предмети. Це природа, трансформована, перетворена на рівні живописного віддзеркалення. Віртуозність зображення вражає: ми не чуємо голосу людини, ми чуємо голос речей і як би розмовляємо із ними. Єдиний настрій, пануючий в «Емалях і камеях», - це настрій безтурботно спокійного споглядання. Сучасники визначили унікальний жанр віршів збірки словосполученням «словесний живопис». Готьє називали «живописцем», що «заблукав в літературі», і, дійсно: його творчі установки дуже близькі живопису, домінуючим відчуттям життя є відчуття зорове. Форма, колір, світлотінь, як предмети зображення, грають для нього першорядне значення. Естетизований предмет служить основою для культурних відсилань, асоціацій, ремінісценцій. Загалом, - виконує роль своєрідної призми, крізь яку поет дивиться на оточуючу дійсність, помічаючи в ній лише те, що може пропустити ця націлене на досконалість скло. У вірші **«Мистецтво»** (1850 – 1851) поет напряму ставить перед собою задачу **«**висікання», і порівнює свою словесну творчість із роботою медальєра (художника, що виготовляє форми для чеканки медалей і монет). В цьому порівнянні укладено багато: художній світ Готьє не містить в собі жодного зайвого штриха. Кожна, навіть найдрібніша деталь, служать єдиному формальному ключу. Творча манера Готьє нагадує вільне фланірування, незацікавлений погляд, який утілюється у вишуканих формах. Його ліричний герой – одинак в натовпі, утримуючий дистанцію, необхідну для споглядання.

В літературу Готьє привів його однокласник **Жерар де Нерваль** (Nerval), поет і письменник романтичного *двосвіття*, що виявилось в «**Маленьких одах»** (1830 – 1835) дуже гостро. Світ мистецтва і світ «торжествуючого крамаря», для Нерваля, - речі прямо протилежні. Конфлікт із світом закінчився для цього художника повним відходом від реальності, безумством і самогубством. Художній світ Нерваля – це світ потойбічних бачень і галюцинацій, химерних міфологічних асоціацій, що втілилися у витонченій гротесковій образності. Збірка сонетів «**Химери»** (1854) повністю виправдовує свій заголовок. В ній неподільно царюють чудовиська, закуті в бездоганну поетичну форму. Автобіографічна новела «**Аврелія, або Мрія і життя»** (1855) відображає багато моментів життя автора: його трагічне і високе відчуття до актриси Женні Колон, його шалений світ, де реальність переплітається з вигадкою, і відділити одне від другого не представляється можливим. Але песимізм Нерваля не схожий на *«байронічний»* протест. Ніякої активної дії трагізм Нерваля не передбачає, художник просто намагається сховатися від пригноблюючої його дійсності, наприклад, в східному мистецтві. Нерваль чудово знав арабську мову і здійснив подорож, результатом якої стали пронизані міфологічними мотивами «**Сцени східного життя»** (1846 -1851). Схід притягував Нерваля своєю нераціональністю, казковістю, яскравими фарбами і таємничими легендами. Після повернення до Франції письменник абсолютно не торкається актуальної тематики. Збірка нарисів **«Ясновидці»** (1852) і збірка повістей «**Дочки вогню»** (1854) присвячені несвідомому життю душі. Фантасмагоричні твори Нерваля зіграли в 20 столітті значну роль. В пору становлення *сюрреалізму* *А.Бретон, Л. Арагон, П. Елюар* підняли спадщину Нерваля на щит і проголосили його одним з передвісників мистецтва підсвідомості.

1. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. - М.: Худ. лит., 1970. - С. 102. [↑](#footnote-ref-1)
2. Датський філософ, теолог і письменник, Серен К’єркегор, жив в епоху романтизму. З 1843 по 1845 рр. виходили його основні праці, дух яких походить напряму від романтичної теорії. [↑](#footnote-ref-2)
3. переклад наш [↑](#footnote-ref-3)
4. див. с. 54 - 55 [↑](#footnote-ref-4)
5. позначення «проклятий поет» вперше зустрічається в творчості Ш. Бодлера, а у 1884 р. П. Верлен назве свою книгу літературно-критичних статей «Прокляті поети» [↑](#footnote-ref-5)