

Реферат на тему: "Французький класичний реалізм в літературі"

Тематично-літературні

Реферат на тему:

Французький класичний реалізм
в літературі

Формування французького романтизму є пов'язаним з важливими історичними подіями, які відбувалися у Франції у XIX ст. Липнева революція 1830 р. набула значення вирішальної літературної віхи. Гюґо писав: "Коли-небудь липень 1830 року буде визнано датою настільки ж літературною, як і політичною". Три дні на барикадах билися дрібні буржуа, ремісники, робочі, студенти, однак перемогу на режимом Реставрації використали крупні буржуа й банкіри. Стендаль сказав про результати революції 1830 р.: "Банк став на чолі держави". Країною почав правити "король банкірів" Луї-Філіпп. Але надалі виявилось: буржуа стали іншими. Якщо під час Великої Французької революції кінця XVIII ст. всі простолюдини загалом відстоювали право на гідність, то тепер вони розслоїлися на бідних і багатих. Задовільнення інтересів однієї половини неминуче вели до пригноблення іншої. Країна рухалась до революції 1848 р.

Період 1830 — 1848 рр. був надзвичайно цікавим з точки зору розвитку літератури. Незадоволення більшої частини населення результатами революції 1830 вилилось на сторінки преси (адже після 1830 вона, нарешті, стала вільною). Журнал "Карикатура", де працювали знамениті художники Ш.Філіпон та О.Дом'є, створив сатиричний символ "банкірського правління". Ним стала груша. Адже голова Луї-Філіппа нагадувала саме цей плід. Там же виник образ Свободи, простої жінки на ім'я Франсуаза Ліберте. Саме її зобразив Делакура на своїй знаменитій картині "Свобода на барикадах" (1831).

Журналістика починає усвідомлювати себе "четвертою владою". Журналісти, письменники, поети безжально бичують новий режим. Народний поет Беранже зі сторінок преси висміює своїх друзів, з якими колись разом бився на барикадах. Тепер вони стали міністрами і перетворилися на нових гнобителів народу.

Реалізм розвився у Франції паралельно з романтизмом. Різні напрями не заперечували, а взаємно збагачували одне одного.

Одним з основних джерел розвитку французького романтизму стали так звані "фізіології": портрети крамаря, ремісника і т. д., з детальними описами кварталів, де вони мешкали. Фізіології створювались на подобу біологічних описів тварин. Письменники використовували досягнення романтиків, які відкрили явище колориту (неповторності). Вони передавали специфічні риси, які були притаманними певній соціальній персоні та місцю її проживання. "Фізіології" мали великий вплив на становлення реалізму Бальзака.

Деякі моменти перейшли до класичного французького реалізму із класицистичної

спадщини. Наприклад, характерна для класичної трагедії боротьба між двома пристрастями. У Стендаля душа Сореля розривається між честолюбством й коханням; у Бальзака — в душі Растіньяка відбувається конфлікт між моральним обов'язком й честолюбством. Деякі характери Бальзака є побудованими за принципом домінанти однієї пристрасті (класицистичний закон однолінійного характеру). Наприклад, у Гобсека — це накопичення, в батька Горіо — батьківство. Але реалістичний характер, безумовно, є багатішим, ніж класицистичний.

Література революційної епохи була спрямованою на аналіз суспільства. "Поетичним правосуддям" займалися і романтики, і реалісти. Але робили вони це різними шляхами. Літературознавець Сент-Бьов дотепно охарактеризував різницю, яка існувала між романтичним і реалістичним соціальним аналізом: "Це вже не поет, який делікатно стягує покрови з інтимних таємниць, це — лікар, який без сорому дивиться на найінтимніші хвороби своїх пацієнтів".

"Жив, любив, страждав", — написано на надмогильному пам'ятнику Анрі-Марі Бейля, який творив під псевдонімом Стендаль. Із 1800 до 1812 він служив сублейтенантом в армії Наполеону. Разом і іншими "орлами" пройшов Італію, Берлін, Відень, Москву. Після падіння Наполеону не зміг існувати у Франції епохи Реставрації і поїхав до Італії, де приймав участь у боротьбі карбонаріїв, товаришував із Байроном, у 1821 р. повернувся до Франції, а після перемоги республіканців, у 1831 р. отримав посаду італійського консула і до кінця життя мешкав в Італії, яка приваблювала його набагато більше, ніж Франція.

Вже перші кроки Бейля — письменника ("Життєпис Гайдна, Моцарта і Метастазіо" (1814), "Історія живопису Італії" (1817) "Рим, Неаполь, Флоренція" (1817), "Прогулянки Римом" (1829), демонструють особливості його творчої особистості. Його цікавить суспільство і неординарна особистість на фоні суспільства. Стендаль мав цікаву особливість стилю: розповідаючи про усе руйнуючи пристрасті, він завжди звертається до максимально холодного, точного, синтаксично правильного мовлення, створюючи таким чином дивний ефект поєднання бурного темпераменту і холодного аналізу. (Письменник згадував, що перед тим, як сісти за роботу, він читав карний кодекс, щоб максимально налаштувати себе на "холодний стиль"). Тому твори Стендаля не захоплюють, вони вимагають детального, навіть дисциплінованого читання.

Стендаль вважав себе романтиком, і його творчість є реалізмом, тісно пов'язаним із романтизмом. Колись революційна Франція відштовхувала його. Він не бачив там справжніх характерів, а бачив анемічних, застиглих у сліпій покорі істот. Тому і вчинив "романтичну втечу" до Італії, яка відставала від Франції у плані соціально-економічного розвитку, але зберігала характери, нехай протиречні, жорстокі, але живі. Той, хто на початку життя зіткнувся з колосальним вибухом французької революції і наполеонівських походів, не міг примиритися із буденністю. Його приваблювали величні особистості Наполеону, пап і князів часів Ренесансу. Їх, безумовно, не можна вважати моральними взірцями: Наполеон знищив своїх колишніх товаришів по боротьбі

за ідеали свободи, коли вони занурились у кровопролиття, і призначив себе імператором Франції. І Стендаль засудив його. Але на фоні нікчемних Бурбонів, які повернулися до влади за часи Реставрації, постать "маленького капрала" виглядала величною, і Стендаль цінував у ньому не самодержця, а республіканського генерала. В Бонапарті, також, як і в характерах часів Ренесансу, йому імпонувала пристрасть, яку Стендаль— письменник цінував вище за все.

Трактат "Расін і Шекспір" (1825) став настільною книгою для багатьох письменників ХІХ ст. Осмисляючи шлях розвитку французької літератури, Стендаль нібито включається у суперечку між "старими" і "новими" і пропонує Франції шекспірівський шлях розвитку. Класицизм, корифеєм якого вважався Расін, Стендаль називає "мистецтвом прадідів" і протиставить йому шекспірівську спрямованість на живе, реальне життя, на неповторність певного історичного відрізка, який проживає нація.

Роман "Арманс, або Сцени із життя паризького салону 1827 р." (1827) можна вважати твором романтизму. Він не мав успіху. Але точна посилка на час і місце є симптоматичною. "Арманс" можна вважати пробою пера, підготовкою до епохального полотна "Червоного і Чорного".

Роман "Червоне і Чорне" (1831) народився від газетної хроніки про карний злочин. Цікаво, що злочинів, подібних тому, що скоїв Жюльєн Сорель, у Франції періоду Реставрації відбулося декілька. Хлопці (збереглися імена Берте, Лаффарга) заради кар'єри і місця у суспільстві йшли на вбивство, на зраду, на обман, і це були не жалюгідні, а досить сильні особистості. Суди на злочинцями широко висвітлювала преса і часто інтепретувала їх як типовий приклад низької моралі плебеїв, які, мовляв, народжуються із прихильністю до злочинної діяльності. Республіканця і наполеонівського солдата, який писав під псевдонімом "барон де Стендаль, кавалерійський офіцер", глибоко обурювали подібні тлумачення, і він створив роман, в центр якого поставив простолюдина із гарячою кров'ю (Червоне), який народився в епоху, коли старі форми життя знову повернулися на арену, в мертвий сезон епохи Реставрації (Чорне). Згідно з думкою Горького, Стендаль підняв "досить буденний карний злочин на рівень історико-філософського дослідження суспільного устрою на початку ХІХ ст." Судову хроніку Стендаль перетворив на "хроніку ХІХ ст.", показав провінційні Вер'єр і Безансон, аристократичний Париж через їхніх типових представників, а ланкою, яка пов'язує між собою окремі картини суспільства став Жюльєн Сорель та його доля. Вся суть Франції епохи Реставрації втілюється в його короткому житті. Трагедія життя Сореля полягає в тому, що він народився не в свій час. І тут можна згадати концепцію людини, яка існувала в творчості Ж. — Ж. Руссо і відобразилась в його "Сповіді". Згідно із поглядами Руссо (а для республіканця Стендаля Руссо був величезним авторитетом) людина народжується із певним духовним ядром, яке надається від Бога і складає безсмертну душу. Ядро не змінюється, ані за життя однієї людини, ані за життя всіх тих людей, які стають його носіями на протязі розвитку історії. А от оболонка ядра змінюється постійно, в

залежності від обставин, в яких опиняються люди. Концепція Руссо яскраво підтверджується романом Стендаля. Якби Жюльєн народився в епоху Наполеону, він міг би стати генералом або пером Франції, завдяки природному таланту і безпримірній хоробрості. Але він народився в епоху Реставрації, яка перехресчує усі його природні здібності і прирікає його на залежне існування через плебейське походження. Тому і кипить кров Сореля, тому і ховає він під матрацом портрет Наполеону, за який його можуть вигнати із роялістського дому Реналів. Схильність Сореля до ризику, взагалі, не може не викликати поваги. Ця людина не знає страху. Але на що є спрямованою сила його характеру? На те, щоб вабити і зачаровувати жінок. І якщо роман з мадам де Реналь виникає спочатку через честолюбство хлопця-простолюдина, якому приємно закохати в себе даму із суспільства, перед яким його родичі повинні ламати капелюхи, то роман з Матільдою де Реналь є вже справжньою грою із долею. Шлюб з Матільдою міг би надати Сорелю усе: можливість увійти у вище середовище, кар'єру, гроші. І читача захоплює ця смертельна гра двох сильних і талановитих особистостей, які не люблять одне одного, але голови згодні віддати за перемогу одне над іншим. С початку Сорель може здаватися справжнім кар'єристом: він прагне грошей, слави, страждає він прихованого, але розриваючого його із середини гонору. Але ми, знаючи, завдяки Стендалю, про все що відбувається в його душі, чомусь поважаємо його. Чому? Тому що у Жюльєні не має холодного розрахунку, тому що всі його вчинки говорять про гарячу душу, тому що він людина пристрасі. Він бажав закохати у себе мадам де Реналь, то й сам закохався, він мріяв використати Матільду, але їхні відносини переросли у справжній двобій двох гордих душ, двобій двох індивідуальностей. Саме пристрась і жива кров згубили Жюльєна, тому що народився він в епоху, яку автор оцінює як епоху, коли добре може існувати тільки труп на кладовищі. Промова Сореля під час суду є одночасно і кульмінацією і розв'язкою роману. Він в цей час схожий на рицаря, який тривалий час штурмував фортецю, а коли перемогу було вже майже досягнуто, повернувся і пішов із думкою: "а навіщо мені ця фортеця потрібна?" Коротке життя Сореля пройшло в полюванні за щастям, яке він розумів як реалізацію своїх честолюбних комплексів. Але коли Матільда зробила усе, щоб врятувати його, коли "такому принадному юнаку", портрети якого продають на вулицях у вигляді вітанок, потрібно просто сидіти, мовчати і чекати оплесків і ридання експансивних жінок під час його звільнення у залі суду (який не випадково відбувається у театрі), він неочікувано просить слова і говорить правду. Про те, що він є сином теслі із села, про те, що сільський священник із благодійних цілей допоміг йому отримати гарну освіту, про те, як він зрозумів, що якою б не була освіта, без зв'язків і післяреволюційної Франції ніяк не пробитися. Він не виправдовується. Йому смішно те, що його збираються помилувати. "Я посягнув на життя жінки, яка заслуговує тільки поваги. Я заздалегідь обдумав мій злочин і намагався вчинити його", — кидає Сорель у зал, і тим самим сам собі підписує смертний вирок. Він сміливо йде назустріч долі, іронізує на лавці підсудних над суспільством, до якого належать присяжні ("суспільство, яке називають вищим"), він знімає маску, повертається до своєї природи. Він сам відправив

себе на гільотину, розірвавши зв'язки із суспільством, яке намагається його судити. Епіграф, який письменник надав роману про долю Сореля ("Правда, гірка правда") узято із останньої промови республіканця Дантона у Конвенті, після якої його було засуджено на смерть. Але Сореля не слід повністю ототожнювати із діячами Великої Французької революції, так само, як маркіза де ля Моля не слід ототожнювати із силами реакції. Кожен із них: І Жюльєн, і маркіз, і мадам де Реналь, і старий янсеніст абат Пірар, виступають неповторними, сповненими протиріч особистостями. Особливо цікавим є характер Матільди де ля Моль, який називають "італійським" і порівнюють із цілою низкою "італійських характерів", яка існує в творчості Стендаля. Тут можна згадати героїню новели "Ваніна Ваніні" (1829), а також героїв "Скрині й привида" (1830), "Любовного напою" (1830) та ін. "Італійський характер" не можна вважати моральним. Його носії мають бурхливий, нерозсудливий характер, який може штовхнути, навіть, і на злочин. Але "італійський характер" є саме характером, який цікаво сприймати, і який протистоїть облудництву ті анемії почуттів.

у 1834 — 1836 рр. Стендаль створює роман "Люс'єн Левен" ("Червоне і біле"). Люс'єн — характер частково автобіографічний. Він у багатьох моментах повторює вчинки Анрі Бейля під час влади Наполеону у Франції. Так само, як колись Бейль, Левен спостерігає Францію "на видиханні" революції, коли красиві ідеї перетворюються на бажання побільш урвати від республіканського пирога. Використання мотиву "роману дороги" надає автору можливість показати широку панораму суспільства часів Липневої Монархії. Стендаль не дописав цей твір до кінця з невідомих причин.

у 1839 р. виходить у світ роман "Пармський монастир", дія якого проходить у Ломбардії (Північна Італія) у 1796 р., під час наполеонівських походів. "Монастир" прославився як друге велике творіння Стендаля і як твір, і якому вперше в історії світової літератури війну було вперше показано із суто реалістичних позицій. Л.Толстой, автор "Севастопольських оповідань", "Війни і миру", "Хаджі Мурата ", говорив: "Я більш, ніж хто-небудь інший, багато чим є зобов'язаний Стендалю. Він навчив мене розуміти війну. Хто до нього описав війну такою, якою вона є насправді?". Е.Хемінгуей теж бачив війну і теж показав її в своїх антивоєнних романах як брудну і важку буденність, яка знищує все живе, і він сказав про автора "Пармського монастирю" так: "Стендаль бачив війну, і Наполеон вчив його писати. Він учив тоді всіх, але більше ніхто не навчився".

Оноре де Бальзак (справжнє прізвище Бальса) почав писати трохи пізніше за Стендаля. Він почав писати романи заради заробітку, покинувши нудну роботу в адвокатській конторі. І дуже швидко здивував світ абсолютною зрілістю свого стилю. "Останній шуан, або Бретань у 1800 р." (1829) і "Сцени приватного життя" (1830), навіть, викликали думку: після цих творів Бальзак вже більше не ріс як художник, а просто випускав в світ один твір за іншим, за два тижні створюючи черговий роман. Як би там не було, "Останній шуан" — перший твір Бальзака, підписаний його справжнім ім'ям, вбирає в себе всі складові творчості письменника, який почав як автор суто комерційних романів про вампірів ("Бірагська спадкоємиця", "Арденський вікарій",

"Столітній старець") і раптом вирішив створити серйозний роман. В учителя собі Бальзак обрав Скотта і Купера. У Скотта його приваблював історичний підхід до життя, але не задовольняли тьмяність і схематизм характерів. Молодий письменник вирішує піти у своїй творчості шляхом Скотта, але показувати читачам не стільки моральний взірець у душі власного етичного ідеалу (як це робив Скотт), а живописати пристрасть, без якої не існує по-справжньому геніального творіння. Взагалі, ставлення до пристрасті у Бальзака було протирічним: "вбивство пристрастей означало б вбивство суспільства", — говорив він; і додавав: "пристрасть є крайністю, вона є злом". Тобто Бальзак в повній мірі усвідомлював гріховність своїх персонажів, але і не думав відмовлятися від художнього аналізу гріху, який його дуже цікавив і, практично, складав основу його творчості. Романтик Мюссе говорив про свою націленість на вивчення зла. І в тому, як Бальзак цікавиться людськими пороками, безумовно, відчувається певна доля романтичного мислення, яке було притаманним великому реалісту завжди. Але людський порок Бальзак, на відміну від романтиків, розумів не як зло онтологічне, а як породження певної історичної епохи, певного відрізка існування країни, суспільства. Тобто порок для Бальзака є явищем набагато більш реальнішим і зрозумілішим, ніж для романтиків. Світ романів Бальзака несе в собі чітку визначеність матеріального світу. Приватне життя є дуже тісно пов'язаним із життям офіційним, тому що великі політичні рішення не з неба спускаються, а осмислюються і обговорюються у вітальнях і нотаріальних конторах, в будуарах співачок, стикаються із особистими і сімейними відносинами. Соціум є дослідженим в романах Бальзака настільки детально, що, навіть, сучасні економісти та соціологи вивчають стан суспільства за його романами. Бальзак показував взаємодію між людьми не на фоні Бога, як це робив Шекспір, він показував взаємодію між людьми на фоні економічних відносин. Суспільство в нього виступає у вигляді живої істоти, єдиного живого організму. Ця істота постійно рухається, змінюється, як античний Протей, але суть її залишається незмінною: сильніші поїдають слабкіших. Звідси й парадоксальність політичних поглядів Бальзака: глобальний реаліст ніколи не приховував своїх роялістських симпатій і іронізував над революційними ідеалами. В нарисі "Дві зустрічі за один рік" (1831) Бальзак нешанобливо відгукнувся на революцію 1830 р. і на її досягнення: " Після бійки настає перемога, після перемоги настає розподіл; і тоді переможців виявляється набагато більше ніж тих, кого бачили на барикадах". Подібне ставлення до людей взагалі є характерним для письменника, який вивчав людство так, як біологи вивчають тваринний світ.

однією із найсерйозніших пристрастей Бальзака, починаючи з дитячих років, була філософія. У шкільному віці він трохи не збожеволів, коли у католицькому пансіоні познайомився із старовинною монастирською бібліотекою. Він не почав серйозну письменницьку працю, поки не простудіював праці всіх більш менш видатних філософів старих і нових часів. Тому і виникли "Філософські етюди" (1830 — 1837), які можна вважати не тільки художніми творами, а і досить серйозними філософськими працями. До "Філософських етюдів" належить і роман "Шагренева шкіра", фантастичний і

одночасно глибоко реалістичний. Фантастика, взагалі, є явищем характерним для "Філософських етюдів". Вона грає роль *deus ex machine*, тобто виконує функцію центральної сюжетної посилки. Як, наприклад, шматок давньої, напівзруйнованої шкіри, яка випадково дістається бідному студенту Валантену в лавці антиквара. Вкритий давніми письменами шматок шагрени виконує всі бажання свого володаря, але при цьому стискається і тим самим скорочує життя "щасливчика". "Шагренева шкіра", як і багато інших романів Бальзака, є присвяченою темі "втрачених ілюзій". Усі бажання Рафаеля було виконано. Він міг купити все: жінок, коштовні речі, вишукане оточення, він не мав тільки природного життя, природної молодості, природного кохання, і тому не мав сенсу жити. Коли Рафаель знає, що став спадкоємцем шести мільйонів, і бачить, що шагренева шкіра знову поменшала, прискорюючи його старість і смерть, Бальзак відмічає: "Світ належав йому, він міг все — і не хотів вже нічого". "Втраченими ілюзіями" можна вважати і пошуки штучного алмазу, в жертву яким Вальтасар Клаас приносить власну дружину і дітей ("Пошуки Абсолюту"), і створення супер-витвору мистецтва, яке набуває значення маніакальної пристрасті для художника Френхофера і втілюється у "хаотичному поєднанні мазків".

Бальзак говорив, що дядя Тобі із роману Л.Стерна "Тристрам Шенді" став для нього взірцем того, як потрібно ліпити характер. Дядя Тобі був диваком, в нього був "коник" — він не хотів одружуватися. Характери бальзаківських героїв — Гранде ("Євгенія Гранде"), Гобсек ("Гобсек"), Горіо ("Батько Горіо") побудовані за принципом "коника". У Гранде таким коником (або манією) є накопичення грошей і коштовностей, у Гобсека — збагачення власних банкових рахунків, в батька Горіо — батьківство, служіння дочкам, які вимагають все більше грошей.

Бальзак охарактеризував повість "Євгенія Гранде" як буржуазну трагедію "без отрути, без кінжалу, без пролиття крові, але для діючих осіб більш жорстоку, ніж всі драми, які відбувалися в знаменитому роді Атридів". Влади грошей Бальзак боявся більше, ніж влади феодалів. На королівство він дивився, як на єдину сім'ю, в якій король є батьком, і де існує природний стан речей. Що до правління банкірів, яке почалося після революції 1830 р., то тут Бальзак побачив серйозну загрозу для усього живого на землі, тому що відчув залізну і холодну руку грошових інтересів. А владу грошей, яку він викривав постійно, Бальзак ототожнював із владою диявола і протиставив її владі Бога, природному ходу речей. І тут з Бальзаком важко не погодитися. Хоча погляди Бальзака на суспільство, які він висловлював в статтях і листах, не завжди можна сприймати серйозно. Адже він вважав, що людство є своєрідною фауною, із своїми породами, видами та підвидами. Тому і цінував аристократів як представників кращої породи, яка нібито вивелась на основу культивування духовності, яка нехтує користю і нищим розрахунком. Бальзак в пресі підтримував нікчемних Бурбонів як "менше зло" і пропагандував елітарну державу, в якій сословні привілегії будуть недоторканими, а виборче право буде розповсюджуватися тільки на тих, хто має гроші, розум і талант. Бальзак, навіть, виправдовував кріпацтво, яке бачив в Україні, і яким захоплювався. Погляди Стендаля,

який цінував культуру аристократів тільки на рівні естетики, виглядають у цьому випадку набагато більш справедливими.

Бальзак не сприймав ніяких революційних виступів. Під час революції 1830 р. він не перервав відпочинку у провінції і не поїхав до Парижу. В романі "Селяни", висловлюючи співчуття до тих, хто є "великим через своє важке життя", Бальзак говорить про революціонерів: "Ми поетизували злочинців, ми милувалися катами, і ми майже створили кумира з пролетаря!" Але не випадково говорять: реалізм Бальзака виявився розумнішим за самого Бальзака. Мудрим є той, хто оцінює людину не згідно з її політичними поглядами, а згідно з її моральними якостями. І в творах Бальзака, завдяки намаганням об'єктивного зображення життя, ми бачимо чесних республіканців — Мішеля Крет'єна ("Втрачені ілюзії"), Нізрона ("Селяни"). Але головним об'єктом вивчення творчості Бальзака є не вони, а найголовніша сила сьогодення часу — буржуа, ті самі "ангели грошей", які набули значення головної рухаючої сили прогресу і нрави якої викривав Бальзак, викривав детально і не метушливо, на подібну біолога, який досліджує поведінку певного підвиду тварин. "В комерції мес'є Гранде був схожий на тигра або на боа: він вмів залягти, звернутися у клубок, довго придивлятися до своєї здобичі, а потім ринутися на неї; роззяваючи пастку свого гаманця, він ковтав чергову долю еку і знову вкладався, як удав, який переварює їжу; все це робив він спокійно, холодно, методично". Збільшення капіталу виглядає в характері Гранде чимсь на подібну інстинкту: перед смертю він "страшним рухом" хапає золотий хрест священника, який схилився над непритомною людиною. Інший "рицар грошей" — Гобсек — набуває значення єдиного бога, в який вірить сучасний світ. Вираз "гроші правлять світом" яскраво реалізується у повісті "Гобсек" (1835). Маленька, непримітна, на перший погляд, людина, тримає в своїх руках весь Париж. Гобсек карає й милує, він є по-своєму справедливим: може довести майже до самогубства, того, хто нехтує благочестям і через це влізає у борги (графиня де Ресто), а може і відпустити чисту і просту душу, яка працює день і ніч, і опиняється в боргах не через власні гріхи, а через складні соціальні умови (білошвейка Вогник).

люди знищили старого Бога, який керував феодальним світом і призначав королів, і створили нового бога, Ідола Грошей, від імені якого правлять світом Гобсек, Гранде, і видатний злочинець, "Наполеон каторги", Жак Коллен (він же — Вотрен, він же — іспанський абат Карлос Еррера). Жак Коллен під різними іменами діє в романах "Батько Горіо", "Втрачені ілюзії", "Блиск і злидні куртизанок", у п'єсі "Вотрен". Коллен — характер титанічний. Його нібито витесано із цілої скельної брилі. І результати його діяльності теж є титанічними: він знищує навкруги себе всі прояви моральності і перетворює душі людей на пустелі.

Бальзак любив повторювати: "Самим істориком повинно бути французьке суспільство. Мені залишається лише служити його секретарем." Ці слова вказують на матеріал, на об'єкт вивчення творчості Бальзака, але замовчують засоби його обробки, які "секретарськими" не можна назвати. З одного боку Бальзак спирався в ході створення образів на те, що бачив у реальному житті (імена практично усіх героїв його

творів можна знайти у газетах того часу), але на основі матеріалу життя він виводив певні закони, за якими існувало (та й, на жаль, існує суспільство). Він робив це не як вчений, а як художник. Тому такого значення набуває в його творчості прийом типізації (від грецької *typos* — відбиток). Типовий образ має конкретне оформлення (зовнішність, характер, доля), але одночасно він втілює певну тенденцію, яка існує в суспільстві на певному історичному відрізку. Бальзак створював типові образи порізно. Він міг бути націленим тільки на типовість, як наприклад, у "Монографії про рантьє", а міг загострювати окремі риси характеру або створювати загострені ситуації, як наприклад, у повістях "Євгенія Гранде" і "Гобсек". Ось наприклад опис типового рантьє: "Практично всі особі цієї породи мають на озброєнні тростину або табакерку... Подібно усім особам із роду "людина" (ссавці), він має сім клапанів на обличчі і, скоріше за все, володіє повною кістковою системою... Його обличчя бліде і часто має форму цибулини, воно не має характерності, що і є його характерною ознакою". А от набитий зіпсованими консервами, ніколи не топлений камін в будинку мільйонера-Гобсека, безумовно, є рисою загостреною, але саме ця загостреність підкреслює типовість, викриває тенденцію, яка існує в реальності, граничним виразом якої виступає Гобсек.

у 1834 — 1836 рр. Бальзак видає 12-томне зібрання власних творів, яке отримує назву "Етюди про нрави XIX століття". А у 1840-1841 рр. визріває рішення про узагальнення всієї творчої діяльності Бальзака під назвою "Людської комедії", яку часто називають "комедією грошей". Взаємовідносини між людьми у Бальзака переважно визначаються грошовими стосунками, але не тільки вони цікавили автора "Людської комедії", який розділив свій гігантський труд на наступні розділи: "Етюди про нрави", "Фізіологічні етюди" і "Аналітичні етюди". "Етюди про нрави" в свою чергу розділяються на "Сцени приватного життя", "Сцени провінційного життя", "Сцени політичного життя", "Сцени воєнного життя", "Сцени сільського життя". Таким чином перед нами предстає величезний вся Франція, ми бачимо величезну панораму життя, величезний живий організм, який постійно рухається за рахунок безупинного руху його окремих органів. Відчуття постійного руху і єдності, синтетичності картини виникає за рахунок персонажів, що повертаються. Наприклад, Люс'єна Шардона ми вперше зустрінемо у "Втрачених ілюзіях", і там він буде намагатися підкорити Париж, а у "Блиску і злиднях куртизанок" ми побачимо Люс'єна Шардона, якого підкорив Париж і перетворив на покірливе знаряддя диявольського честолюбства абата Еррери-Вотрена (іще один наскрізний персонаж). У романі "Батько Горіо" ми вперше зустрічаємось із Растіньяком, добрим хлопцем, який приїхав до Парижу отримувати освіту. І Париж надав йому освіту — простий і чесний хлопець перетворився на багача і члена кабінету міністрів, він підкорив Париж, зрозумів його закони і викликав його на двобій. Растіньяк переміг Париж, але знищив себе самого. Він свідомо вбив в собі хлопця із провінції, який любив працювати на винограднику і мріяв отримати юридичну освіту, щоб поліпшити життя своїх матері й сестри. Наївний провінціал перетворився на бездушного егоїста, тому що інакше в Парижі не вижити. Растіньяк пройшов через

різні романи "Людської комедії" і набув значення символу кар'єризму і горезвісної "соціальної успішності". Максим де Трай, родина де Ресто постійно виникають на сторінках різних творів, і в нас виникає враження про відсутність крапок наприкінці окремих романів. Ми читаємо не зібрання творів, ми роздивляємось величезну панораму життя. "Людська комедія" є яскравим прикладом саморозвитку твору мистецтва, який ніколи не зменшує величі твору, а навпаки — надає йому величі чогось наданого від Природи. Саме такою могутньою, набагато перевищуючою особистість автора, і є геніальна творчість Бальзака.

Проспер Меріме, ніколи не мав такої слави і авторитету, як Стендаль або Бальзак. Але це не зменшує значення його творчості. Художній розвиток Меріме виявився найтіснішим образом пов'язаним із ходом суспільного життя його країни, хоча сам письменник не намагався цей зв'язок публічно обґрунтувати або публіцистично задекларувати. Важливу роль у творчому становленні Меріме зіграло його знайомство із Стендалем у 1822 р. Стендаль затяг Меріме до лав республіканців, заволік своїм бойовим духом, непримиримим ставленням до режиму Реставрації.

у 1827 р. Меріме видав збірку "Гузла, або Збірка іллірійських пісень, записаних у Далмації, Боснії, Хорватії та Герцеговині", яка нібито носила яскраво виражений романтичний характер. Насправді збірка уявляла собою знування над романтичними цінностями: тільки одна сербська пісня була насправді фольклорною, інші 28 були створені самим Меріме і видані за фольклорні. Дивує те, що Пушкін, Міцкевич і ціла купа вчених німців сприйняла збірку серйозно: в Німеччині були захищені дисертації, Пушкін і Міцкевич переклали низку пісень як фольклорних, без посилок на Меріме. У 1835 р. Пушкін звернувся до професора Соболевського, який особисто знав Меріме, із проханням з'ясувати ситуацію. Меріме прислав до Росії листа із вибаченнями і пояснив: " "Гузлу" я написав по двом причинах, — по-перше, я хотів посміятися над "місцевим колоритом", в який ми сліпо вдарилися". Інший мотив виявився зовсім тривіальним: нестача грошей. Меріме вибачився і здивувався тим, що Пушкін попався. Так звані фольклорні балади несуть в собі іронічний підтекст, який важко не побачити.

у 1825 р. Меріме видав збірку "Театр Клари Гасуль", яка уявляла собою нову містифікацію. Тепер Меріме ховався за іменем вигаданої іспанської письменниці і театральної діячки. Нібито іспанські п'єси дивують вмінням Меріме проникати в душу іншого народу. Іспанія стала для Меріме одним із естетичних орієнтирів ще із 1820-х рр. і набула особливого значення для його творчості. Французькому класицизму, який ще панував в ті часи на паризькій сцені, вироджуючись і навіваючи нудоту, Меріме противопоставив живий, несучий сильний заряд ренесансної естетики, іспанський театр. Меріме, взагалі, протиставив раціональну і цинічну Францію стихійній і "підсвідомій" Іспанії.

у 1825 р., в трактаті "Расін і Шекспір" Стендаль висунув перед французькою літературою завдання створення національних історичних жанрів, які, завдяки Шекспіру і Скотту були вже давно розроблені у Британії, але, через позаісторичність і космополітизм класицизму були практично відсутніми у Франції. На заклик Стендаля

відгукнувся Гюго ("Собор Паризької Богоматері"), де Вінї ("Сен-П'єр") та ін. Меріме у 20-х — 30-х рр. створює історичну драму "Жакерія", дія якої проходить на фоні селянського повстання XIV ст., і історичний роман "Хроніка часів Карла IX" (релігійні громадянські війни XVI ст.). Революційні погляди письменника проступають особливо сильно у другому творі. Меріме показує, як церква перетворила націю на банду вбивць, адже не особисто Карл IX, Катерина Медичі та герцог де Гіз вирізали нещасних гугенотів під час Варфоломійської ночі. Це робили пересічні французи під впливом церкви, яка перетворила Бернара де Мержи (головний герой роману) на братовбивцю-Каїна.

після революції 1830 р. велика кількість республіканців отримала державні посади. Стендаль почав служити консулом в Італії, Меріме зайняв посаду головного інспектора історичних пам'яток Франції. Він виконував цю місію на протязі більш, ніж 20 рр., і зробив чимало корисного. Йому вдалося врятувати від руйнування багато архітектурних пам'яток, церков, скульптур, фресок. Він багато зробив для поширення інтересу до мистецтва середньовічної Франції, видав цілу низку археологічних, історичних та мистецтвознавчих праць. Служба вимагала стільки часу, що письменник практично не мав можливості займатися художньою літературою. Тому після 1830 р. із його творчості зникає крупна літературна форма (роман, драма). Він звертається до жанру новели. Кожний такий твір Меріме довго обмислює, і тільки потім переносить на папір. Новелістика Меріме зберігає тісний зв'язок із романтичною традицією. Це проявляється на рівні екзотики ("Таманго"), зображення звичаїв людей, із віддалених від цивілізаторських центрів країн ("Матео Фальконе", "Коломба", "Кармен", "Здобуття редуту"), інтерес до проявів ірраціонального, містичного начала в дійсності ("Видіння Карла IX", "Венера Ільська", "Локіс"), аналіз непояснених душевних спонукань ("Партія у триктрак"), віддзеркалення колориту і духу напружених історичних епох ("Федеріго", "Душі чистилища"), показ спустошеності духовного життя своїх сучасників ("Етруська ваза", "Подвійна помилка"), увага до долі людей "дна" ("Арсена Гійо"). Однак, романтична тематика у творах Меріме, як правило, вирішується у реалістичному ключі. Наприклад, в новелі "Таманго" (1829) надано реалістичну картину работоргівлі, проти якої виступали демократично налаштовані люди на початку XIX ст. Про те, що Меріме надає саме реалістичну картину, свідчить порівняння його новели із романами романтиків Бічер-Стоу ("Хатина дяді Тома"), Гюго ("Бюг-Жаргаль"), які є присвяченими такій же проблемі. В творах романтиків чорношкірі втілюють суб'єктивні авторські уявлення, намагання довести — раби-негри є такими ж дітьми божими, як і білі. Тому в творах романтиків чорношкірі нерідко подаються у гранично ідеалізованому вигляді. Меріме, як усі реалісти говорить "гірку правду". Він не ідеалізує мешканців Африки, показуючи, як торговельник рабами капітан Леду вимінює людей на пляшки й намисто. Чорношкірі вожді торгують власними підданими, тому що брязкітки, які їм пропонує Леду, для них є набагато ціннішими, ніж люди. Але картина сліпого і одночасно величного пориву невольників до свободи, безумовно є сповненою романтики. Картина божевільного кораблю,

захопленого неграми, який, як Летучій Голландець, стихійно носить океанськими просторами, надала, як і вся новела натхнення Рембо на створення поезії "П'яний корабель", в якій безглузде і безпорадне людство, п'яне від власних пристрастей, узагальнюється в образі безпритульного корабля. Романтичний і реалістичний плани зштовхуються також в новелі "Кармен", де Меріме надає реалістичне осмислення суті бродячого народу циган і автохтонних басків і одночасно створює один із найромантичніших у світовій літературі образів — образ Кармен. В "Матео Фальконе" виключна подія (вбивство батьком малолітнього сина) осмислюється з реалістично-історичних позицій. Віддалені від цивілізації корсиканці цінують честь роду набагато вище, ніж життя окремих людей. Реалістичне забарвлення творам Меріме надає і особлива манера розповіді — підкреслено об'єктивна, безособова, протилежна суб'єктивній, пристрасній манері романтиків. Меріме не тільки створює образну картину, він досліджує національний характер, звичаї, менталітет циган ("Кармен"), африканців ("Таманго"), росіян ("Здобуття редути"), досліджує досить холодно, пропускаючи життєвий матеріал через свою холоднувату, іронічну свідомість. Стиль Меріме не мириться із сентиментами, пристрасті навіть найпристрасніших своїх персонажів він ніколи не розписує докладно, віддаючи перевагу короткому жесту або вчинку. Особливу роль в композиції новел Меріме грає оповідач. Він приходить із звичайного, цивілізованого світу і бачить картини, які є цілком протилежними тому, до чого він звик.

антитеза між раціональною і буденною свідомістю оповідача і стихійністю його персонажів привела Меріме до створення форми еліпсу. Еліпс передбачає наявність двох центрів, в новелах Меріме "Подвійна помилка", "Душі чистилища", "Венера Ільська", "Коломба", "Арсена Гійо", "Кармен" ми бачимо два сюжетних центра, які створюють єдиний твір.

Меріме увійшов в історію світової культури не тільки як письменник, а і як історик ("Історія козацтва" та ін. твори), літературний критик, перекладач. Особливо цікавими для нас є його зв'язки із східнослов'янською культурою. Володіючи російською мовою, Меріме вивчав в оригіналі і перекладав твори Пушкіна, Гоголя, Тургенєва, популяризував російську і українську культуру у Франції.

з іменем Гюстава Флобера є пов'язаним другий етап розвитку реалізму. Сам він вважав себе учнем Бальзака, і, насправді — його творчість є тісно пов'язаною із реалістичними прийомами, характерними для класичних реалістів першої хвилі. Це і зосередженість на тенденціях, які існують в суспільстві, і осмислення руху історії через показ долі окремих особистостей, але Флобер жив вже в іншу епоху — епоху соціальної і економічної стабільності, коли влада грошей вже нікого не дивувала, коли література кінцево розділилася на елітарну(художню) й масову (комерційно спрямовану). Реалізм продовжує існувати, але стає іншим: на зміну глобальним узагальненням приходить дослідження приватних, домашніх, інтимних випадків, характери героїв стають більш дрібними і звичайними. Франція періоду трьох революцій, барикадних бійок на вулицях Парижу, часів величезного зльоту людського духу відходить у минуле.

З'являється Франція буржуазна, меркантильна, торговельно-промислова. Цікаво, що Флобер, Бодлер, поети-парнасці (Леконт де Ліль, Теофіль Готье та ін.) із здивуванням бачать: ті, що були рабами, рабами і залишились, не дивлячись на величезний героїзм і на численні людські втрати. Так у творчості Флобера зароджується фаталізм. Він писав: "Мій фаталізм ствердився кінцево. Я заперечую особисту свободу, тому що я не відчуває себе вільним; що ж до людства, то почитайте історію і ви побачите, що з ним не завжди відбувається те, що воно бажає". Великі лозунги Великої революції — Свобода, Рівність, Братерство — перетворились на парламентські кліше, якими спекулювали парламентські белькотники. Звідси походить недовіра Флобера до будь якого суспільного руху, хоча він і не заперечував республіканські цінності і називав себе "скептичним і розлюченим республіканцем". Його концепція особистості близько підходить до точки зору Шекспіра на людину, яку англійський драматург називав "двоногою твариною". Флобер стверджував: "Політичний стан країни підтвердив мої старі апріорні погляди про двоногу безпір'яну тварину, яку я вважаю шулікою і індиком одночасно".

він народився неподалік від Руану, у маєтку свого батька Ашиля Флобера, головного лікаря міської лікарні і талановитого хірурга. Ашіль Флобер колись мав чудову практику в Парижі, але залишив столицю заради спокою і служіння науці. Син такого кроку спочатку зрозуміти не міг і вирушив до Парижського університету. Він мріяв про кар'єру столичного юриста. Але столичне життя поступово переконало його: вчинок батька, який замість грошей і зв'язків столичної практики обрав можливість цікавої професійної праці у Руані, був глибоко гідним. Гюстав Флобер залишає Париж і назавжди оселяється у родинному маєтку Круассе. Там він збирає величезну бібліотеку, робить Круассе осередком культурного життя Франції. Флобер ніде не служив, не робив кар'єри, неохоче залишав свій затишний маєток. Інколи їздив до Парижу, інколи мандрував (Греція, Єгипет, країни Сходу), але усі його поїздки були пов'язаними із творчістю. Мандри були потрібними для вдосконалення знань про Давній Світ під час написання роману "Саламбо", до Парижу викликали теж різні письменницькі справи. Свій спосіб життя Флобер називав Вежею із Слонової Кістки: "Нехай собі стверджується Імперія, закриємо свої двері, піднімося на самий верх нашої вежі із словою кістки, на найостаннішу площадку, як можна ближче до Нього. Правда, там інколи буває холоднувато. Та хіба не все одне? Там ти бачиш блискаючі зірки і не чуєш індиків". Індик, для французів, — алегорія дурості. Втеча від індиків складала сенс життя Флобера. Нехай індик ганяється за щастям, кар'єрою, грошима. Флоберу усі ці марення не були потрібні. Він нехтував ними заради Краси і Мистецтва (ці слова Флобер завжди писав з великої літери). Служіння Красі і Мистецтву Флобер не уявляв без затишку і спокою: "Щастя — обман, пошуки якого спричиняють всі життєві бідування. Зате існує безтурботний спокій, який є схожим на щастя, він, навіть кращий за нього".

Флобер не поважав сучасного людства і говорив, що воно скоро вершину Олімпу засадить картоплею. Принципи прагматизму були абсолютно протилежними його

натурі. На письменництво він дивився, як на покликання і дуже високо ставив таку якість, як майстерність. Тут Флобер був цілком протилежним Бальзаку, який нерідко ліпив свої романи наспіх. За все життя Флобер написав п'ять творів ("Мадам Боварі" (1856), "Саламбо" (1862), "Виховання почуттів" (1869), "Спокуса святого Антонія" (1872), "Проста душа" (1876), незакінчений роман "Бувар і Пекюше" писав до самої смерті). Він постійно повертався до написаного, знову і знову переробляючи його, вдосконалюючи свій стиль, намагаючись довести його до досконалості. Ідеальним витвором мистецтва Флобер вважав стіну афінського акрополю, просто стіну, на якій нічого не написано і не намальовано. Але, як зізнавався Флобер, він не міг відірвати від неї очей, настільки ідеально був обточеним камінь, настільки досконало були пригнаними одна до одної плити. Флобер мріяв створити книгу "ні про що", яка трималась би у свідомості людей тільки силою стилю, як наша планета тримається у космосі силою гравітації, яку не можна побачити. Він мріяв створити щось повністю протилежне масовій літературі, яка приваблює читачів лихо закрученим сюжетом або скандальною інтригою. Він мріяв про книгу, в якій би майже не було сюжету, книгу про буденне життя, яке б осмислилося на рівні історії або епопеї. Естетична позиція Флобера принципово відрізнялась від звичних вимог до епічного твору тим, що звичайно епик (письменник) розповідає. Флобер шукав "філософський камінь" у мистецтві і намагався не розповідати, а створювати картини, які б не просто зображували певні моменти життя, а надавали б можливість зазирнути у глибину життя, у ті його моменти, які є непомітними для звичайного погляду. А от щоб зробити свій твір максимально глибоким, письменник повинен розповідати не про себе, а про зовнішній світ. "... чим більш особистого існує в нашій творчості, тим вона є слабкішою", — стверджував він. Флобер цінував літературу "стильну", незалежно від того, про що вона розповідала. "Перше кохання", "Напередодні" І.Тургенєва, "Війна і мир" Л.Толстого, "Жерміні Ласерте" братів Гонкурів, "Падіння Плассана", "Нана" Золя його цілком задовольняли.

роман "Мадам Боварі" з'явився у 1856 р. і відразу ж став новим словом у європейському мистецтві. Таким чином літературних творів ще ніхто не писав. Знамените ствердження Флобера "Мадам Боварі — це я!" здивувало спеціалістів. Іпполіт Тен, навіть, провів анкетування Флобера з цього приводу, яке залишається одним із найцікавіших документів, що стосуються природи художньої творчості.

роман, який писався "сірим по сірому" передає бачення світу Емми Боварі, тому ми співчуваємо героїні, жаліємо її. Сам Флобер ставився до Емми іронічно, бачив її обмеженість і егоїзм. Але під час створення твору перевтілювався на неї, причому перевтілювався до такого ступеню, що під час написання сцени отруєння і смерті Емми сам відчув ознаки отруєння миш'яком, в нього навіть з'явилися небезпечні симптоми, і йому викликали карету швидкої допомоги. Точка зору Емми на світ є цілком протилежної світогляду письменника: те, що в Емми викликає огиду, наприклад сільське життя, Флобер дуже любив; література, якою зачитується "учениця Ламартина", нічого, окрім іронії у письменника не викликає. У роману нібито існує два

автори — Гюстав Флобер і сама Емма, яка інколи може переконати нас у своїй правоті. Композиція роману теж дивує: ми прочитали вже півкнижки, а ніякої мадам Боварі перед нами не з'являється. Чому ж тоді роман має таку назву? І чому ми так довго вивчаємо життя Шарля Боварі, майбутнього чоловіка Емми, який ще не зустрівся із нею? Роман Еммою не починається і Еммою не закінчується. У фіналі письменник детально і іронічно розповідає про успіхи революціонера-кар'єріста аптекаря Оме, які відбулися тоді, коли Емми вже не існувало на цьому світі. Відповідь надає підзаголовок роману — "провінційні звичаї". Письменник пише роман не стільки про пересічну жінку Емму Боварі, яка глупо прожила життя і глупо, хоча і трагічно, його закінчила. Флобер пише про Францію, про її долю, про її суть, яку може показати тільки провінція. Столиці завжди є космополітичними. Таким чином картина пересічного життя набуває якості багатовимірності, надає читачу можливість зазирнути у глибину життя. Емма, красива, елегантна, емоційна до екзальтованості, узагальнює в собі Францію, з її трьома революціями, які Флобер вважав облудою. Так само, як Емма нищить життя своєї патріархальної родини, повірив у "романи-обмани", так само Франція знищила саму себе, повірив у "ідеї-обмани". Емма вчиняє жорстоко і одночасно наївно, і ми не помічаємо її жорстокості, тому що її наївність чарує нас. Емма руйнує життя Шарля і Берти, але і сама при цьому страждає, і ми співчуваємо "нещасній", тому що свідомість саме Емми опинається на авансцені, а сам автор залишається десь дуже далеко, подібно богам, які створили людство і спостерігають за його помилками, перебуваючи на дев'ятому небі. Шарль, сільський лікар, є людиною звичайною. "Молодим дубком" іменує його автор. Але він по-справжньому кохає Емму, і тільки він, той кого вона зраджувала, обкрадала, кому постійно брехала, залишається поряд у скрутну годину. Емма це розуміє, але занадто пізно, вижити вона вже не зможе.

— роман Сервантеса "Дон Кіхот" породив термін "донкіхотство", роман Флобера "Мадам Боварі" породив термін "боваризм". "Донкіхотство" й "боваризм" мають загальні риси: обидва ці явища є пов'язаними із відірваністю мрії від реальності. Але Дон Кіхот, не дивлячись на всі свої помилки, викликає у людства глибоку повагу завдяки своїй сліпій вірі у добро. Реальне життя постійно намагається зруйнувати цю віру, але Дон Кіхот обирає шлях добровільного божевілля, і не дивлячись на всі перешкоди, йде своєю дорогою добра, намагаючись змінити життя людей на краще. Мадам Боварі теж існує у світі мрій і відвертається від реального життя. Але всі її мрії є зосередженими на ній самій: от вона на тропічному острові серед екзотичної природи палає палким коханням; а от вона ж у Парижі, у великосвітському салоні, одягнена у дуже дорогу кашемірову сукню блакитного кольору, спілкується із мешканцями Сент-Жерменського передмістя (аристократичний район у Парижі); от вона у шотландському котеджі обперлась об перила вишуканим жестом і слухає поетичний шурхіт листя і чекає свого коханого, який, одягнений бездоганно, пішов на полювання. "Красиве кохання" й "високодуховне існування" у свідомості Емми є переплеченими із англійськими мереживами і дорогими лимонами. Цей набір фальшивих красивостей і поєднання непок'єднуваного привели до викривленого сприйняття реального світу, який

зараз має назву "комплексу боваризму". "Комплекс боваризму" — річ небезпечна. Він не дає людині можливості бути щасливою, дякувати Богу, за те, що він дав. "Комплекс боваризму" завжди є пов'язаним із егоїстичним спрямуванням особистості, яка вважає себе кращою за інших, і вірить у те, що вона є вартою кращого, ніж має зараз. Подібні люди часто перетворюють життя своїх близьких на нестерпне страждання, роблять їх жертвами свого честолюбства. "Боваризм" є явищем, протилежним християнському погляду на життя, тому і попадає Емма у пастку диявола, стає жертвою лихваря Леру, який цинічно пропонує жінці, все життя якої складалося із служіння "красі" і "духовності", розплатитися за борг сексом. "Мене можна погубити, але не можна купити", — розпрямивши спину відповідає Емма і відмовляється від пропозиції. І от тут настає прозріння. Адже цинік Леру просто назвав речі своїми іменами: у маленькому містечку всі давно знають, чому дружина лікаря так часто їздить до Руану, і давно вже називають речі своїми іменами. Емма розуміє, що все її життя вже давно перетворилося на зливу неправду, що низькопробному життю вона протиставила низькопробні ідеали, не розуміючи їхньої низькопробності. І тому вона йде із життя. Йде хаотично, задихаючись від неправди, від образи, від розчарування. Сцену смерті Емми було сприйнято сучасниками на рівні естетизації безобразного. Публікацію роману вирішено було заборонити. Флобера звинуватили у тому, що він намагався представити французькій публіці твір, який тримав в собі "бездну хтивості" поряд з "бездною неподобства". Суд відбувся у Парижі. Права Флобера захищав адвокат Сенар. Тому роман, який все ж таки вийшов у світ після юридичної перемоги Флобера, отримав присвячення захиснику Сенару. Процес мав підтекст: деякі читачі зрозуміли, що в образі не вірної дружини Флобер вивів власне розуміння французької історії. Звинувачували його і в надмірно безобразному зображенні образу сліпого жебрака, в якому бачили естетизацію неподобства. Образ каліки, насправді, лякає буквально фізіологічним зображенням потворності. Але в романі Флобера каліка-сліпець набуває символічного значення. Емма зустрічається з ним по дорозі із Руану, коли повертається після зустрічі з черговим коханцем. Сліпець співає народну пісню про дівчинку та її мрію. А потім вже вмираюча Емма почує ту ж саму пісню під вікнами свого будинку і розсміється на смертному ліжку таким страшним сміхом, що перелякає оточуючих. Каліка буде судитися із учнем просвітиків аптекарем Оме, який безсоромно обдурить його, пообіцявши вилікувати, але каліка залишиться сліпим. І от що дивно: пронирливий Оме виграє процес, тому що людина, яка підробила результати виборів у демократичній країні, виграє у цій країні будь який процес. Сліпець — це і двійник Емми, і глибоко песимістичний символ, який втілює вічний потяг людства до поліпшення свого життя.

— сірість сучасної Флоберу Франції настільки втомила письменника, що він вирішив поринути у III ст. до н. е., у час Пунічних війн, коли доживав свої останні часи дивний народ фінікійців. Доживав красиво й пишно, не чекаючи римського розгрому Карфагену. Так виник роман "Саламбо". Для вірного зображення життя і побуту фінікійців Флоберу прийшлося перечитати більш, ніж 1000 томів спеціальної

літератури, і він робив це із насолодою, тому що давно вже не існуючий Карфаген, від якого залишилися тільки видатні твори мистецтва, подобався йому набагато більше, ніж час позитивізму. Роман в плані структури наслідує В.Скотта. Історія давнього світу, історичні особистості виступають лише фоном подій. В центрі стоїть вигадана історія двох молодих коханців: Саламбо, дочки карфагенського аристократа, і Мато, воїна-найманця. Саламбо виступає повною протилежністю Еммі Боварі. Емма не стільки любила, скільки хотіла мати коханця, і чекала такої любові, про яку прочитала у книжках. Саламбо навіть не називає своє почуття до Мато, настільки природним є воно. Саламбо просто вмирає після смерті коханого, втрачаючи сенс життя.

— в романі "Виховання почуттів" Флобер знову повертається до сучасності. І показує духовну спустошеність свого покоління. Фредерік Моро є частково автобіографічним персонажем. Також, як і Флобер, він не може робити кар'єру, забуваючи про мораль. Найяскравішою подією свого життя Фредерік і його товариші вважають той вечір, коли вони зібралися піти до публічного будинку і не змогли зайти усередину будинку. Публічний будинок носив назву "установи Турчанки". Текст роману поступово підводить до думки: продажна установа Турчанки виступає символом Франції. Тому Фредерік і друзі згадують нібито незначну подію із погордою — вони не схотіли стати постійними відвідувачами сучасної меркантильної Франції.

— "Спокусу святого Антонія" Флобер закінчив писати у 1856 р., але довго не наважувався видати цей твір. Поки у 1872 р. І.Тургенєв не примусив його зробити це. Книгу було сприйнято на рівні скандалу. М.Горький назвав її "ударом у дзвін скептицизму". Проте антисоціальний, підкреслено естетизований твір був із захопленням зустрітий парнасцями, Теном, Ренаном.

— у 1876 р. Флобер написав повість "Проста душа". Сам він писав про неї: "Проста душа — це не більш, ніж історія непомітної, бідної, селянської дівчини, богомольної і містично настроєної, відданої без усілякої екзальтованості і ніжної, як свіжий хліб. Вона послідовно любить чоловіка, дітей своєї господарки, племінника, старця, за яким опікується, потім папу. Коли папу гине, вона замовляє його чучело і, вмираючи, плутає його із святим духом. В цьому немає ніякої іронії, хоча так можна подумати, навпаки — все це дуже сумно в дуже серйозно". "Просту душу" Флобер створив як пам'ятник Жорж Санд, з якою товаришував і яка постійно заохочувала його створити щось для народу і про народ. Соціально налаштована Жорж Санд не могла примиритися із тим, що художник такого рівня існує тільки у світі форми, стилю, і запобігає будь яких звернень до проблем нерівності, несправедливості, які панують у суспільстві. І Флобер створив повість про виключно добру людину з нерозвинутим розумом, показав сумну історію життя людини із народу. Це його бачення проблеми, на яке він мав право. Флобер не визнавав дидактизму в літературі, яка на його думку повинна бути тільки мистецтвом, тому "Проста душа" не стільки налаштовує суспільство на певне ідею, скільки надає імпресіоністичну картину життя жінки з народу. Але за імпресіоністичністю флоберівських картин проглядає не очікуваний для утопічних соціалістів (Гюґо, Жорж Санд, Е.Сю) погляд на природу народу, який

страждає тільки від фізичних (голод, холод) незручностей, а духовне його життя є настільки обмеженим, що проблеми нерівності взагалі не проникають в його свідомість, і страждає він від них набагато менше, ніж ті, хто за ним турбується.

— останній, незакінчений роман Флобера, "Бювар і Пекюше", присвячено проблемі, яку письменник ставив ще у "Спокусі святого Антонія". Це проблема недосконалості людського розуму. "Бювар і Пекюше" присвячено дилетантизму в науці і тим трагічним наслідкам, до яких він може призвести. Ця проблема завжди турбувала Флобера, який, згідно із спогадами Мопассана, розбирався в медицині, математиці, історії на рівні професорів. Із проблемою профанації науки був пов'язаний і образ аптекаря Оме.

— творчість Флобера мала величезний вплив на світову літературу (Тургенєв, Мопассан, брати Гонкури, Чехов, Пруст).

— ... Шарль Бодлер починає ряд "проклятих поетів" у Франції. Пізніше до нього приєднуються Верлен і Рембо. Останній, який взагалі не визнавав ніяких авторитетів і попередників скаже: "Бодлер — король поетів, справжній Бог". Їх називали "жахливими дітьми", цих напівбожевільних людей, які лякали сучасну їм Францію антисоціальною і аморальною своїх книжок і дивувала світ силою своєї поезії.

— творчість Бодлера не можна розглядати у відриві від діяльності групи "Парнас". Після революції 1848 р. французький романтизм розділився на "романтизм для людей", лозунгом якого став принцип, сформульований В.Гюґо: "Мистецтво заради Прогресу", і "чисте мистецтво" або "Мистецтво заради Мистецтва". До другого напрямку примикали поети Леконт де Ліль, Теофіль Гот'є, Жозе-Марія де Ередіа. Вони і створили об'єднання "Парнас" і почали випускати альманах "Сучасний Парнас" (1866, 1871, 1876). Сама назва угруповання (Парнас — гора в Греції, де за легендами жили німфи на чолі із покровителем мистецтв Аполлоном) говорить про бажання поетів відокремитися від життєвої метушні і від проблем буденності. Епоху прагматизму, яка прийшла на зміну епосі революції, вони вважали ворогом мистецтва і стверджували абсолютну свободу художника від потреб натовпу, не виключаючи моралі і релігій. Будь яка тенденційність, на їхню думку, є протилежною природі мистецтва, тому вони рішуче відвертались від будь яких соціальних проблем, не бажаючи перетворювати таїнство поезії на плакат. Фундатор "чистого мистецтва", Теофіль Гот'є, стверджував: "Прекрасним є тільки те, що нікому і нічому не служить; все корисне — потворне". Його збірка "Емалі й камеї" (1852) підтверджує цей лозунг. Важко сказати, про що вона; можна тільки ствердити — про щось прекрасне. Поезія "Симфонія у білому мажорі" передає гру півтонів, об'єднує в єдине ціле музику, колір і слово і створює унікальний поетичний живопис. Леконт де Ліль у "Варварських поемах" (1878) реальну дійсність інакше, як "темне існування" не називав, а земну кулю порівнював із тупим і ненаситним звіром, який кружляє своєю безглуздою орбітою. Леконт де Ліль прославився як письменник-аніمالіст. Створювати скульптурні портрети екзотичних тварин ("Слони") йому подобалось набагато більше, ніж мати справи з людьми.

— скептицизм і ненависть парнасців до вульгарного у своїй прагматичності світу розділяли Бодлер і Флобер. Лідер романтичного руху "мистецтво заради Прогресу",

Гюго, не сприймав їхньої естетичної платформи, але шанував як видатних художників та із співчуттям ставився до їхнього конфлікту із утилітарним світом.

— Шарля Бодлера бачили на паризьких барикадах у 1848 р. Революція прилучила його можливістю зруйнувати старий світ. Пізніше Бодлер згадував: "...моє сп'яніння 1848 року. Чим воно було? Смаком до помсти. Єдина утіха від руйнування. Літературне сп'яніння." Уділом Бодлера стала безмежна самотність посередині держави, яка "проходила фазу вульгарності". Не варто сприймати участь Бодлера у вуличних бійках під час революції серйозно. "Сучасна шваль уселяє в мене жах", — скаже він під час перемоги у Франції демократії. Соціум, взагалі, був ворогом Бодлера, ворогом його похмурої і чудернацької поезії.

— основні особливості стилю Бодлера формувалися під сильним впливом поезії Е. По, в якому поет знайшов рідну собі душу. Американець По раніше, ніж француз Бодлер, відчув страшну для мистецтва силу утилітарно налаштованої маси, відчув і сприйняв дійсність як Ад. Таким же шляхом пішов Бодлер. Його "Квіти зла" і "Біблія пороку" (яку і досі не дозволено публікувати у більшості країн світу) відтворюють кола Аду сучасної дійсності. Книгу присвячено Леконту де Лілю. Таким чином Бодлер висловлює свою естетичну позицію, яку у більш розширеному вигляді він розкрив у теоретичних працях "Естетичні пам'ятки" і "Романтичне мистецтво". Вступ, написаний у вигляді поетичної передумови, розкриває ідейний зміст збірки. Бодлер порівнює докори совісті, які люди відчують від гріхів, що творяться свідомо ("розбій") і безсвідомо ("дурість"), із укусами вошей. Людство, подібно жебракам-волоцюгам, тупо годує собою кровожерливу совість. Бодлер закликає звільнитися від обману добродійності, яку він знецінює, правда, на заміну добродійності він не пропонує нічого, окрім своїх талановитих віршів.

— "Квіти зла" складаються із наступних розділів: "Сплін та ідеал", "Паризькі картини", "Вино", "Квіти зла", "Заколот", "Смерть". Вся книга відтворює духовний шлях поета, його "віру, вивернуту навиворіт". Епіграф, узятий із творчості одного із найтрагічніших поетів Франції, гугенота XVII ст., Агріппи де Обін'є, який загинув під час релігійної війни, знову відвертає читача від обличчя благочестя і нагадує про гріхи церкви. Агріппа де Обін'є відстоював право людини на самостійне мислення, на власну точку зору, і Бодлер у "Квітах зла" показує власне бачення світу, не боячись засудження публіки і образи суспільної моралі. "Сплін та ідеал" присвячено естетичним поглядам поета, який констатує фатальну антитетичність реального світу і мистецтва. У поезії "Альбатрос" Бодлер порівнює художника із птахом, прекрасним у повітрі і незграбним на землі. "Цар небесної лазурі" на землі перетворюється на об'єкт знущань для матросів, що втратили від неробства здоровий глузд. Так само поет залишається осміяним й "проклятим" на землі, розмах його крил натовп не бачить, тому що не дивиться на небо, спрямовуючи свої очі на землю. В образі альбатроса, який набув значення емблеми творчості Бодлера, відчувається зв'язок із спадщиною англійського романтика Кольріджа, в поемі якого "Сказання про старого мореплавця" теж є сцена із моряками і альбатросом, якого один із матросів вбиває від безглуздя і

тим самим прирікає себе і своїх товаришів на страшну кару Природи. Альбатрос, птиця, яка не в'є гнізд і практично ніколи не сідає на землю, навіть під час бурі залишаючись у повітрі, пройде також через творчість Чехова (п'єса "Чайка"), Горького ("Буревісник"). Бодлер нібито приєднується до загальносвітового символу художника, його служінню Мистецтву і трагедії його існування.

— Бодлер повністю заперечував можливість раціонального сприйняття поезії. Поет для нього — жрець, який у храмі Мистецтва сприймає "уривки таємничих фраз" ("Відповідності"). Коли, пізніше, у Франції та Бельгії зародиться символізм, Метерлінк, Верлен, Малларме будуть вважати Бодлера "батьком" свого мистецтва. Їхня віра у непізнаність світу силою людського розуму буде цілком збігатися із впевненістю у теж саме романтиків (Шеллінг, Гофман, Шатобріан, Мюссе) і Бодлера, якого Флобер вважав поетом, що поновлює романтизм. В сонеті "Красота" Бодлер розповідає про своє бачення краси, яка виступає у нього у вигляді "сфінксу загадкового". Поет, подібно хлопчику Каю, якого у казці Андерсена зачарувала Снігова Королева, один раз зазирнувши в очі Краси, навіки залишається бранцем, полоненим "сяянням вічності". Гімни мистецтву різко змінюються на цикл поезій, присвячених Жанні Дюваль (№ 22-39). "Мій бог, мій Вельзевул", — називає її поет ("Одержимий"). Поезія "Волосся" перетворює волосся коханої жінки на "чорне море, сповнене мріями", де поет бачить "щогли, вогні, вітрила"... Поезія "Пададь", можливо, є найнезвичнішою любовною поезією у світі. Картина трупі кобили, який розкладається, пожираємий "хмарою мух" і купою хропаків, які копошаться у череві мертвої, наче "чорна слизота", присвячується Бодлером коханий жінці. Теж саме чекає незабаром її прекрасне тіло. Хоча естетизуючи потворне, поет допускає, що і, гніючи, тіло Жанни буде прекрасним. Трупні плями на ньому будуть подібними "великим квітам". Хропаки будуть не тільки їсти плоть прекрасної Жанни, а і не втримаються від поцілунку, вони будуть цілувати труп "у темряві сирій". Коли тілесна краса Жанни давно вже не буде існувати, поезії про неї залишаться, тільки поет зможе зберегти "і форму, і безсмертний лад". Смерть, взагалі, була завсідником поезії Бодлера. Він то змальовує власні похорони ("Похорон проклятого поета"), то говорить, що він вже давно помер, і близьким людям тільки здається, що він є живим ("Веселий мертвяк").

— ліричний герой Бодлера нагадує неприкаяну душу, яка вештається світом і ніде не може знайти притулку. Християнських цінностей для цієї проклятої душі не існує. "Не бажаю!" — відповідає похмура душа на вимоги любити людей ("Нескорений").

— Бодлер вважав любов до природи ознакою тупості. Тому в його творчості є практично відсутніми пейзажні картини. Бодлер зображує ландшафт Парижу у циклі "Паризькі картини", який він особливо любив спостерігати з маленького віконця мансарди, звідки відкривався вид на "крівлі міста, шпилі церков, щогли дзвіниць в мареві з копоти і пилу ". Навіть лебідь, якого важко уявити поза водою і повітрям, у Бодлера вмирає на вулицях Парижу ("Лебідь").

— Бог для Бодлера завжди був синонімом тиранії, тому своїм вчителем і патроном Бодлер обрав Сатану. В епіграфі до основного розділу збірки, який надав назву всій

книзі, Бодлер звертається до можливого читача із попередженням: якщо він не є знайомим із Сатаною, йому краще не брати в руки цієї книги, тому що він нічого в ній не зрозуміє ("Епіграф до засудженої книги"). Поет, всі книги якого були забороненими, навіть у вільнолюбній Франції, у "Квітах зла" нібито припиняє браваду і зненацька просить в читача просто пожаліти його, і раптом знову відокремлюється від усього людського, відмовляючись від прощення і проклинаючи людство: "Жалій мене... І проклят будь!" В розділі "Заколот" Бодлер приєднується до байронічної традиції, причисляючи себе до братів Каїна і проклинаючи як нечисленних Авелів, що нагадують йому усім задоволених "лісних клопів", так і несправедливого Бога. Він призиває усіх скривджених піднятися на небо і скинути "неправого Бога" ("Авель і Каїн"). Поезія лякає своєю безвихідністю — на небо залізти не можна і скинути Бога, якого Бодлер вважає "неправим", теж не можна.

— Бодлер культивував епатаж як засіб помсти "буржуазії", яку він ненавидів. Стилiстичний прийом оксюмору, як поєднання непокєднуваного, виконував у нього функції засобу, яким поет намагався "вдарити цей байдужий світ по мозку". Квіти в нього, замість того, щоб виливати чудові аромати, божеволіють від злостивості. Бог стає "неправим", поет — "проклятим" і т. д. Через це його поезія лякає і одночасно приваблює своєю незвичністю.

— Бодлер прожив усього 46 років. Зазнавши усі засоби сп'яніння, він помер, за виразом Горького "залишивши Франції свої похмурі, отруйні, сповнені холодного відчаю поезії".