

ІНТЕРТЕКСТ ПОЕЗІЇ ШАРЛЯ БОДЛЕРА ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МОВА АВТОРСЬКОЇ ТИПОЛОГІЇ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

Гальчук О. В.

ВСТУП

Запропоноване дослідження присвячене темі, у якій поєднуються актуальні для літературознавства останніх десятиліть аспекти, а саме питання міжлітературних і міжмистецьких зв'язків та художньої мови декларації національної, релігійної, культурної та інших типів ідентичностей. Саме знаковим текстам у світовій літературі відводиться важлива роль у формуванні і відтворенні такого складного соціокультурного феномена, як ідентичність. До таких текстів, безперечно, належить поезія Шарля Бодлера (1821–1867 роки). Основним положенням студії є переконання, що питання різних типів ідентичностей, які так чи так порушує у своїй творчості зачинатель французького поетичного модернізму, увиразнюються насамперед завдяки інтертекстуальності та інтермедіальності його лірики.

Серед різноманітних аспектів творчості Бодлера, що постають предметом наукових студій (проблематика його лірики, її читацька та науково-критична рецепція сучасниками і наступниками, особливості образу художнього світу чи ліричного героя тощо), міжтекстові й міжмистецькі зв'язки поезії як форма ідентифікації досі залишаються перспективними для дослідження.

В останні десятиліття дослідники творчості поета (С. Фокін¹, Є. Фонова²) аргументовано доводять, що Ш. Бодлер є зачинателем не тільки символізму, але й сюрреалізму, екзистенціалізму, абстракціонізму, одним словом, модернізму в усіх його різновидах. Отже, нашою метою є визначення відкритої до художніх експериментів лірики Ш. Бодлера явищем інтертекстуальності та інтермедіальності (надалі це стало характерним для всього модернізму

¹ Фокін С. Пассажи: Этюды о Бодлере. Санкт-Петербург : Machina, 2011. 224 с.

² Фонова Е. Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2009.

тенденцією) і «метамовою» авторської ідентифікації. Це зумовлює новизну запропонованої студії, оскільки спеціальних праць, присвячених системному аналізу інтертекстуальності як однієї з визначальних рис творчості Ш. Бодлера і її проєкції на різні типи ідентичностей, немає.

Щоб досягти поставленої мети, необхідно вирішити такі завдання:

- визначити типологію інтертекстів бодлерівської лірики і способи їхньої рецепції;
- охарактеризувати взаємозв'язок інтертекстуальності та проблематики лірики французького поета, зокрема проблем ідентичності;
- проаналізувати кореляцію традиційного та оригінального (авторського) в семантиці прецедентних образів і мотивів у творах Ш. Бодлера й окреслити основні тенденції його міфотворчості;
- означити роль інтертексту у формуванні ідентифікаційних кодів творчості Ш. Бодлера.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні комплексу наукових методів, основними з яких є історико-літературний (для визначення контексту творчості Ш. Бодлера) та компаративний (для зіставлення традиційного і авторського тлумачення прецедентних образів).

1. Світ як текст у творчості Шарля Бодлера і типологія ідентичностей

Останній поет-романтик і перший поет-символіст Шарль Бодлер продемонстрував послідовну і принципову текстуалізацію дійсності. Надалі це перетворилось на характерну для всієї модерністської літератури тенденцію. Основні причини активного залучення Ш. Бодлером «чужих» текстів у власний поетичний простір вбачаємо у прагненні запропонувати спосіб «втечі» від реальної дійсності в художню дійсність як більш «цілісну»; вступити в художню полеміку з традицією сприйняття прецедентних образів, переносячи їх у нові проблемно-тематичні контексти; сформуванню нової естетики, де прецедентні образи – це «метамова», у якій транслюється авторська філософія життя і творчості.

Про свої наміри творити нове «цілісне», бо лише таке, на думку поета, є життєздатним, мистецтво, у якому світ оприявлений і в

матеріальній формі, і в порухах духу, людських почуттів та інтелекту, Ш. Бодлер писав у статті «Школа язичників» (1852 рік). Це передбачало і суттєве оновлення принципів поетичної образності. По-перше, на відміну від поетів-парнасців, які орієнтувались насамперед на античне мистецтво, в орбіту своєї творчості Ш. Бодлер включав різні за генезою джерела інтертексту. У своїй рецепції класичної спадщини поет бачить скоріше запрошення до її трансформації і власної міфотворчості, оскільки у його розумінні сучасна краса – це не шляхетна простота і спокійна велич, як визначав свого часу характерні риси античної краси Й.І. Вінкельман. Вона складна, і її досконалість полягає у недосконалості. Поет називає її «дивною», «незвичною» (стаття «Всесвітня виставка 1855 року»). У вірші «Люблю я спогади про ті епохи голі...» він протиставляє голизу античних статуй як символу ідеалізованої старовини злиденній голизні сучасників. *«Поете, хочеш ти і в наші дні збагнуть / Природи людської величчя і можуть, / То йди на ті місця, де світять голизою / Мужчини і жінки! Картиною жахною / ти будеш вражений»*. Це, за його визначенням, *«краса знесилення»*, яка, проте, не перешкодить *«вклонятись юності прекрасній і святій, / Що має чистий зір, знадливиі стан і стрій»*³. Іншими словами, Ш. Бодлер прагне розширити і межі уявлень про красу, і перелік потенційних джерел для витворення особливої художньої мови поетичного твору. По-друге, «цілісне» мистецтво в уявленні Ш. Бодлера – це і звук, і колір, і запах в оболонці слова, оскільки лише синкретичне мистецтво здатне ословити сучасну красу, невіддільну від меланхолії, і всю гаму почуттів сучасника із сумнівами, стражданнями, скорботою. Отже, разом із різноманітними за походженням інтертекстемами Ш. Бодлер апелює до суміжних видів мистецтв як до втілення духовних основ і вічних вартостей людства. В такий спосіб він утверджує власну тезу, висловлену у славнозвісних «Відповідностях»: *«Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в могуть єдиного ества. / Ізрівноважують їх вимір і права / Взаємного зв'язку невидими закони»*⁴.

Бодлерівська концепція краси, обґрунтована в «Художнику сучасного життя» (1863 рік), так чи так відбиває риси авторської концепції запозичення та інтерпретації прецедентних образів і мотивів. У її основі, вважаємо, лежить відмова, на відміну від

³ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 41–42.

⁴ Ibid. С. 40.

класицистів, від одного (чи домінантного) джерела рецепції; вільне, іноді провокативне тлумачення традиційного змісту, аналогічне до художньої практики романтиків; активне авторське міфотворення і народження нових змістів як полеміка з об'єктивістським принципом зображення дійсності, питомим для реалістів.

З точки зору генези найбільш запитаними джерелами інтертекстуальності та інтермедіальності поезії Ш. Бодлера вважаємо біблійні і (ширше) християнські образи і мотиви, оприявлені в образах Старого і Нового Заповітів (*Бог, ангели, серафими, Херувим, Єва, Давид, Авель, Каїн, Сатана, Вельзевул, Геєна, демони, огненний плач, змій-спокусник, Мойсей, Діва, Христос, Лазар, Іуда, святий Петро*); середньовічної християнської образності (*еретик, Вічний Жид, вампіри, привиди, danse macabre*); назвах частин Старого Заповіту (*Творіння, Числа*). Серед мотивів, пов'язаних із біблійною символікою, найчастіше звучать богоборчі та апокаліптичні.

Друге джерело інтертекстем у Бодлеровій ліриці – античність. Її репрезентують міфічні образи і мотиви (*муза, Геракл, Трісмегіст, Кібела, Пан, Феб, Сізіф, Харон, Антісфен, німфи, Діана, Медуза Горгона, бочка Данайд, Ікар, Сирена, Стікс, Прозерпіна, Селена, Аврора, Ерот, Лета, титан Океан, Гермес, Мідас, Кіфера, Мегера, Ереб, Електра*), герої класичних тестів античної літератури (Гомерової «*Одіссеї*», Евріпідової «*Медей*»), текстові ремінісценції, імена реально-історичних персонажів античної доби (*Крез, Лайса, Епоніна, Есхіл, Овідій, Санфо, Платон, Антісфен*).

Третім простором художніх кодів, який формує інтертекстуальність творчості Ш. Бодлера, є твори світової літератури. Серед прецедентних (за Ю. Карауловим) образів літературного походження поет віддає перевагу персонажам французької класики (*Тартюф* зі «Скупого» і *Дон Жуан, Сганарель, камінний Командор, Ельвіра* з «Дон Жуана» Мольєра, герої «*Андромахи*» Ж. Расіна) та знаковим авторам і творам західноєвропейської літератури, таким як *леді Макбет* Шекспіра і персонажі «*Фауста*» Й.В. Гете.

Нарешті, четвертим джерелом потужної рецепції стає мистецька сфера практично у всіх її виявах, а саме музиці, живописі, скульптурі, танці, архітектурі.

Орієнтуючись на відому класифікацію Ж. Женетта⁵, сформульовану у праці «Палімпсести: література другого ступеня» (1982 рік),

⁵ Женнет Ж. Палімпсести: література во второй степени. Москва : Наука, 1982. С. 210–214.

стратегію Ш. Бодлера щодо оприявлення «тексту в тексті» можна відстежити на рівні основних класів інтертекстуальності. Щонайбільше представлена власне інтертекстуальність, тобто «співприсутність» в одному тексті образів, цитат, алюзій тощо з інших текстів. Також маємо приклади паратекстуальності, тобто твори, де заголовки містять ім'я (назву) прецедентного топосу («Хвора муза», «Продажна муза», «Дон Жуан у пеклі», «Смуток Селени», «Скарги Ікара», «Беатріче», «Амур і череп», «Авель і Каїн», «Зречення святого Петра», «Лесбос», «Лета») або відому цитату (“*Sed non satiata*” – «Втомлена, але не вгамована» (вислів Ювенала про розпусну імператрицю Мессаліну), «Геаутонтіморуменос» – «Той, хто сам себе катує» (грецький вислів, який став назвою однієї з комедій римського комедіографа Теренція), “*De profundis clamavi*” – біблійне «З глибин волаю», “*Moesta et erabunda*” – «Смутні й заблукані думки» тощо).

Архітекстуальність виявляється в експериментуванні Ш. Бодлера з традиційними для різних літературних епох жанровими формами. Так, вірш «Епіграф до засудженої книги» і короткий цикл «Написи» відсилають до традиції давньогрецької епіграфіки, виразні ознаки еклоги проступають у поезії «Красвид». Нерідко вказівка на жанр подається вже в назві, Слід згадати гімни («Хвальний гімн моїй Франсуазі», «Гімн», «Гімн красі»), мадригали («Сумний мадригал»), епітафія («Посмертний докір»), духовну поезію («Сповідь», «Спокута», «Молитва язичника», «Молитва»), послання («До жительки Малабару», «До перехожої», «До рудої жебрачки», «До мадонни»).

Позаяк певні жанрові канони, наприклад, гімнів і послань пародіюються Ш. Бодлером шляхом перекодування з високого регістру на низький та заміною фігури-адресата на «неестетичну», з точки зору класицистичної поетики, постать, то можемо говорити про пародіювання як оприявлення гіпертекстуальності.

Метатекстуальність представлена творами, у яких Ш. Бодлер розмірковує про специфіку сучасного мистецтва («Ідеал», «Люблю я спогади про ті епохи голі...», «Відповідності» тощо) та про долі власних творів (сонет «Епіграф до засудженої книги»). Таким чином, високий індекс інтертекстуальності поезії Ш. Бодлера підтверджується зразками практично всіх основних виявів міжтекстових зв'язків.

Вважаємо, що послідовна й концептуальна рецепція Ш. Бодлером прецедентних топосів передбачала і їхню інтерпретацію в

узвичасному значенні, і їхню трансформацію. Поет віддає перевагу останній і реалізує у три основні способи, які умовно можна позначити видозміною традиційного змісту інтертекстом шляхом «дописування», перекодування, комбінації різних за генезою традиційних образів і мотивів у межах одного твору.

Вибір того чи того способу і, відповідно, авторської стратегії щодо міжлітературних зв'язків зумовлений ідейно-проблематичним комплексом кожного окремого твору Ш. Бодлера і тематичним репертуаром усієї його творчості. При цьому слід врахувати, що про яку б тему чи мотив не йшлося, вони «перетікають» один в одного, сплітаючись, утворюють ідейно-змістові «ланцюги», взаємодоповнюються. Так, основна тема «Квітів зла», а саме гріховність людини і людства загалом, розкривається в унісон із темою смерті, самотності, кохання, пристрасті, конфлікту поета і натовпу, його богоборства, влади часу над людським життям, але перемоги над ним мистецтва. Цілісність цього тематичного репертуару забезпечується принципом його організації, тобто розвитком Ш. Бодлером такого художнього явища, як книга віршів. Продовжуючи традиції Петрарки («Канцоньєре»), де Белле («Співчуття»), Гюго («Осіннє листя», «Східні мотиви»), поет створює книгу, об'єднану спільністю тематики, чітко структурованою, із «драматичним» за типом розвитку сюжетом (від зав'язки, експозиції основних мотивів, їхньої розробки до кульмінації і фіналу). Окрім того, проживаючи у своїй поезії «між захопленням життям» і «жахом життя»⁶, як визначив свого часу тематичний діапазон Бодлерової творчості Г. Косіков, поет запрограмував, на нашу думку, свої «квіти зла» на художнє оприявлення різних типів ідентичностей.

Дослідники проблеми ідентичності наголошують на тому, що як соціокультурний феномен вона визначається в особистісних, соціальних і культурних аспектах⁷. Кожен із цих аспектів у ролі проблемно-тематичних комплексів висвітлюється в Бодлеровій поезії. Зазвичай тоді, коли йдеться про так звану сповідальну лірику чи про лірику як художню реакцію на «успіхи» чи «хвороби» часу (а твори Ш. Бодлера належать саме до такого типу поезії), то як

⁶ Косіков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». *Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники* / Ш. Бодлер. Москва, 1993. С. 5.

⁷ Соціокультурні ідентичності та практики. Київ: Інститут соціології НАН України, 2002. 315 с.

аксіому маємо вираження автором своєї тотожності, власної творчості і свого часу. Отже, вважаємо, що різні типи ідентичностей, художнє вираження яких можна побачити у творчості поета, складають дві групи.

Першу групу умовно називаємо «Я – свідок епохи кінця світу». Її складають такі типи ідентичностей, як цивілізаційна, соціальна, національна, релігійна. Друга група ідентичностей – «Я – проклятий поет» і «Я співець «квітів зла»» – зосереджена на питаннях особистісної та мистецької ідентифікації. Завдяки античному інтертексту та інтертекстам літературної і мистецької (музика, живопис, архітектура, танець) сфер Ш. Бодлер відтворює власний внутрішній світ і світ творчості та погляди на митця й мистецтво, притаманні добі декадансу. На перший погляд глибоко суб'єктивний, цей мистецький світ як альтернативний реальній дійсності корелює з поняттям «вічність».

Таким чином, авторське оприявлення ідентичностей виявляється безпосередньо пов'язаним із міжтекстовими зв'язками як рисою ідіостилу Ш. Бодлера, де різні за генезою інтертексти творять виразну текстуалізацію художньої дійсності. Про цю тенденцію високоякісної літератури свого часу говорив А. Нямцу, стверджуючи, що множинність смислів традиційних сюжетів у сполученні з відносною стабільністю провідних подієвих і семантичних домінант пояснює їхню здатність «вступати в процесі літературного функціонування в складні структурно-змістовні відносини, переплітатись, взаємопроникати і доповнювати одне одного <...>, зберігаючи активну спрямованість на пізнання людини, її соціального і особистого буття й навколишнього матеріального світу»⁸. Це спостереження підтверджує аналіз лірики Ш. Бодлера крізь подвійну призму, а саме інтертекстуальності та типології ідентичностей.

2. Інтертекстуальна особливість ідентифікації

«Я – свідок епохи *fin de siècle*»

У творах Ш. Бодлера, де, на нашу думку, оприявлюються цивілізаційна, соціальна, національна та релігійна ідентичності, домінує художній образ зовнішнього світу з конкретизованим часом і простором (сучасний поету Париж і його околиці), а завдяки

⁸ Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. Чернівці : Рута, 1997. С. 52.

зверненню переважно до біблійного інтертексту час митця набуває символічного характеру «доби переходу» загалом.

Саме біблійна (насамперед старозавітна) образність конструє образ епохи в поезії Ш. Бодлера як Апокаліптичної доби, де людство – Каїнові діти, гріховні від народження, і ті, що множать гріхи впродовж життя. Простором їхнього перебування є пекельне місто. Традиційні біблійні образи як втілення інфернального гріховного (*демони*, «*верховний Сатана*», *Смерть*, *холодна гадь*) разом із новітніми демонічними силами *Хандрою*, *Спліном* (Ш. Бодлер прописує їхні імена з великої літери) наповнюють урбаністичний простір, у якому люди (тут автор також іде за священним Писанням) «*затяті в злочині та підлі в каятті*» щодня будують собі «*шлях до пекла*» («До Читача»). Знаменно, що саме такою поезією Ш. Бодлер відкриває збірку «Квіти зла», не залишаючи читачеві сумнівів щодо своїх уявлень про сучасний йому світ і людину в ньому. На протилежному семантичному полюсі перебувають образи *Господа*, *Ангела*, *священних Легіонів*, які протиставляються Геєні і тим, хто приносять жертви ідолам. Так, у вірші «Благословення» народження проклятого поета – це боротьба добра і зла, які Ш. Бодлер позначає біблійними категоріями «Геєна» і «Ангел»: «*Так мати йде сама в огонь, на дно Геєни, / Так гріх роз'ятрюють нестримані слова. / Та Ангел береже дитя*»⁹. На «старозавітності» історичної ситуації акцентують увагу біблійні «*хліб і вино*», «*легіони*». Сучасне авторові людство – це язичники, які всупереч велінню Мойсея поклоняються Кумиру. Так, Ш. Бодлер озвучує характерні для декадансу настрої зневіри, втрати Бога. Частиною поетичного тексту є стилізація молитви, із якою ліричний герой звертається до Бога, усвідомлюючи, що порятунок полягає у Доброті, Людськості, Чеснотах.

Урбаністичні пейзажі пронизують міазми смерті у всіх її іпостасях. У Ш. Бодлера вони складають цілий арсенал образів, пов'язаних з актом смерті, атрибутами смерті: *холодний труп*, *голодна хробачня* («XXIV»), *кладовище*, *похоронний плач* («Поразка», «Хиренний чернець»), *труп коня* («Падло»), хвороби, «катастрофи» тіла. У цьому ряді також є танець смерті – “*danse macabre*”. В однойменному вірші «Танець смерті» Ш. Бодлер подає традиційне зображення смерті у вигляді кістяка («*стан її кощавий*», «*глибін її очей – пустельна тьма віддавна*», «*череп <...> на шії*

⁹ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 35.

кістяній похитується плавно», «ребра випнуті»), щоб акцентувати увагу на новій естетиці. Образ «прекрасного кістяка» є викликом-провокацією автора, який стверджує, що «безіменну я красу кістяву знаю, / Мені, видющому, смакуєш добре ти!». Водночас поет по-філософськи резюмує, що уникнути смерті не зможе ніхто («Ви, денді ваплені, змарнілі Антіної, / Плішивий сибарит і сивий ловелас! / Необоримий ритм заглади всеземної / У свій танечний круг затягує і вас!»¹⁰) і ніде, адже саме існування людства – це танець із прекрасною у своїй потворності смертю, у якому кружляє «сміхотне людство» від «Сени зимної до Гангу».

Біблійний мотив осудження гріха марнославства у вірші «Покара гордині» супроводжує авторський образ сучасника, який намарно звертає свій погляд в порожнє небо. Ліричний герой Ш. Бодлера називає себе «хиренним ченцем», який, на відміну від монахів-іконописців, не здатний писати «Святої Істини зображення ясні»¹¹ («Хиренний чернець»). Власна душа для нього – «гроби, кладовища похмури», отже, він лише мріє про створення нового «здорового» мистецтва.

Експресіонізм поета особливо виразний у сценах поєднання Танатосу і Еросу: «Коли я в ліжку був з єврейкою жахною, / Як мрець коло мерця, лежав у темніні»¹² у вірші «Коли я в ліжку...». В сонеті «Привид» натрапляємо на порівняння, де образ привида поєднується з алюзією на біблійного змія: «Впаду на тебе, як завія / Цілуноків, пестоцями змія студеного, неначе сніг, / Торкнуся до грудей твоїх»¹³. У такий спосіб поет дає визначення ліричному героєві-коханцю, акцентуючи увагу на семі «спокуса» завдяки зверненню до традиційної інтертекстеми. Загалом теми жінки і кохання Ш. Бодлер розвиває двопланово: жінка – це породження диявола, вампір, хижачка, яка і дає насолоду, і мучить. З іншого боку, жінка – Мадонна. Така ж двоплановість спостерігається в інтерпретації кохання, як, наприклад, у поезії «Флакон»: «Там піднімається із тліну, з порохнявин, / Мов Лазар, що встає, і роздирає саван, / І слухає своїх змертвілих костей хруп. / Кохання згірлого пахкий, чудовий труп»¹⁴. Несподіваний, на перший погляд, в інтимному контексті мотив воскреслого Лазаря цілком органічний

¹⁰ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 179–181.

¹¹ Ibid. С. 47.

¹² Ibid. С. 75.

¹³ Ibid. С. 119.

¹⁴ Ibid. С. 96.

у сприйнятті кохання кривавим двобоєм і водночас піднесенням почуттям, що зроджує світлі спомини. Біблійний інтертекст посилює цей ефект амбівалентності.

Ш. Бодлер нерідко поєднує в одному текстовому полі біблійний концепт з античним, підсилюючи образ першого новими змістовими нюансами. Так, у згаданому вірші «До читача», характеризуючи нового власителя світу Сатану, поет називає його прізвиськом давньогрецького бога Гермеса – Трісмегіст («Трісмегіст – верховний Сатана»¹⁵), тобто «тричі величніший». Таке прізвисько Гермес отримав як покровитель магії. Цей семантичний аспект автор розвиває в характеристиці Сатани: «С в хіміка того їдка речовина, / Що волі сталь міцну переробляє в пару», а закладене в імені число «три» виступає тут пародійною алюзією на сакральну в християнстві трійцю. Водночас у творі маємо розвиток традиції Данте зображувати людські гріхи в алегоричних образах хижаків: «Та між пантерами, шакалами, вовками / Серед потвор, які плазують і ричать, / І жаять нам на смерть, немов холодна гать, / В звіринці людських вад, що володіють нами»¹⁶. Ш. Бодлер іде далі, доповнюючи цей перелік новим, авторським, образом найстрашнішого звіра – Спліном, Хандрою. Отже, на основі осмисленого в дантівській традиції біблійного інтертексту Ш. Бодлер творить авторський міф про сучасність як нове середньовіччя, вибудовує регресивну модель цивілізації, яка рухається до свого кінця. Заявлена у вірші-зверненні до читача новітня міфологія автора визначає лейтмотив усієї поетичної збірки.

У Бодлеровій рецепції біблійних образів, особливо в циклі «Бунт», виразним є перекодування традиційного змісту. Свого часу Н. Фрай, аналізуючи основні тенденції в інтерпретації прецедентних образів поетами-романтиками, зазначав, що завдяки їхній творчості повертається великодушне співчуття до відкинутих, але принаймні квазітрагічних біблійних постатей, які можуть опинитись у вигнанні, проте залишаються законними спадкоємцями¹⁷. Із цього погляду статусом «романтичних» наділялись Каїн, Ізмаїл, Ісав, Саул, навіть сам Люцифер. Ш. Бодлер продовжує цю традицію: біблійні втілення зла у його поезії скоріше амбівалентні і

¹⁵ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 33.

¹⁶ Ibid. С. 34.

¹⁷ Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів : Літопис, 2010. 362 с.

перебувають між добром і злом, в умовному просторі болісних сумнівів, як і сам автор. Особливо в поезіях циклу «Бунт», а саме у «Зреченні святого Петра», «Авелі і Каїнові», «Літанії Сатані».

Якщо в інших поезіях ліричний герой Ш. Бодлера ототожнював себе з безіменним еретиком, то в «Зреченні святого Петра» він говорить від імені апостола, який аргументує своє відступництво. Автор зіставляє дві позиції, а саме байдужість Бога («*Як пересичений бенкетами тиран, / Він спить під ніжний звук стогань, / проклять мільйонів*») і смиренність покинутого ним на страждання Ісуса («*Ісусе, пригадай, як до його могуті / В оливковій саду молився ти, а він / Сміявся, чуючи заліза передзвін, / Як цвяхи в плоть твою кати вганяли люті*»). Обидві позиції для Петра є неприйнятними. Особливо він прагне досягнути, як після пережитого тріумфу (і тут Ш. Бодлер відтворює знакові події євангельської історії: в'їзд Ісуса в Єрусалим, вигнання гендлярів із храму, воскресіння з мертвих – «*як ти творив життя*») Ісус зміг не зневіритись, коли його розпинав натовп і не чув Бог-отець. У такій інтерпретації Ісуса впізнаються риси ключового для Ш. Бодлера образу «проклятого поета» – відкинутого і натовпом, і володарями світу, але переконаного у правильності вибраного шляху служіння Абсолюту. Можливо, окрім релігійної ідентичності, у цьому творі Ш. Бодлер порушує питання мистецької самототожності, вимагаючи від «проклятого поета» активно-войовничої дії, бунту: «*Якби ж я смерти міг з мечем на полі бою*». Таким бунтом він вважає також вчинок апостола Петра: «*Петро відріксь Христа... І добре він вчинив*»¹⁸. Ця поезія, на нашу думку, у своїй ідеї перегукується з пафосом «Втраченого раю» Дж. Мілтона, зокрема з думкою про повстання проти Авторитету як рушієм поступу людства.

Інтонаційно зі «Зреченням святого Петра» перегукується вірш «Авель і Каїн». Вибудовуючи антиномію «Улюбленець Бога Авель – проклятий Богом Каїн», Ш. Бодлер доходить парадоксального висновку, що рід Авеля не має майбутнього («*Роде Авеля, твій труп кривавий / Стане гноєм для родючих нив*»), тоді як для зневаженого роду Каїна відкривається перспектива кардинально змінити світ: «*Роде Каїна, своєї справи, / Як належить, ти ще не зробив! <...> Роде Каїна, здіймись до неба / І на грішну землю Бога*

¹⁸ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 212–213.

скинь!»¹⁹. Біблійні інтертекстами набувають у творі не лише філософського, але й виразного соціального змісту. Отже, саме Абель перетворюється на символ того багаття («*маєш все: худобу й сіножаті*», «*Родить навіть золото твоє*», «*...будуєш храми, / Віруєш, пасешся, наче кліц*»), якому Ш. Бодлер «відмовляє» в раю.

Кульмінацією циклу «Бунт» і богоборчих мотивів поезії Ш. Бодлера є «Літанії Сатані». Характеризуючи Сатану втіленням найвеличнішого бунту, поет наголошує на його долі вигнання («*О князю вигнання, кого робили злим, / Хто був подоланий, але встає міцним*») і оборонця всіх «*проклятих паріїв, що раю ждуть*». До таких ліричний герой зараховує і себе: рефрен «*О Сатано, рятуй мене в біді й нещасті!*» звучить новою молитвою до того, кого поет вважає милосерднішим і таким, хто «*надію породив, вродливицю безумну*»²⁰.

Авторською мотивацією до перекодування традиційних образів і мотивів і набуття ними вражаючих трансформацій є трагізм поетового світовідчуття. У цьому сенсі важко не погодитись із спостереженням І. Карабутенка щодо причин бодлерівського трагізму, в основі якого лежить «неможливість відповісти самому собі на основне питання: що є Добро і що є Зло. Бодлерівські бутади, блюзнірські вигуки, двозначні ствердження, які збивають з пантелику читачів, – від безсилля відповісти на це питання»²¹. Цикл «Бунт», побудований на переосмисленні біблійних концептів, є унаочненням авторових пошуків відповідей, які пізніше намагатиметься сформулювати Ф. Ніцше. Німецький філософ вважатиме, що поняття «добро» і «зло» втратили будь-яку субстанційність і стали словами, значення яких залежить від контексту. У своїй поезії Ш. Бодлер, випередивши Ф. Ніцше, розширив межі зла настільки, що охопив усі його форми і вияви, здійснивши таким чином спробу переоцінки християнського трактування зла. Одним із художніх унаочнень такої спроби вважаємо твори циклу «Бунт», у якому сконцентровані основні коди ідентифікації автора.

¹⁹ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 215.

²⁰ Ibid. С. 216.

²¹ Карабутенко І. Лабіринт бодлерівської естетики. *Поезії* / Ш. Бодлер. Київ : Дніпро, 1989. С. 270.

3. Авторське самовизначення «Я – проклятий поет» і «Я співець «квітів зла»» крізь призму інтертексту

Зосереджуючись на питаннях особистісної та мистецької ідентифікації, Ш. Бодлер відтворює власний внутрішній світ і світ творчості та погляди на митця і мистецтво, притаманні добі декадансу. У творах, пафос яких суголосний із такими типами ідентичностей, їхньою «метамовою» виступають інтертекстуальні (переважно античного походження) й інтермедіальні коди.

На противагу біблійному, який став домінуючим художнім підґрунтям для формулювання авторського уявлення про світ і людину, від якої відвернувся її Творець, античний інтертекст в інтерпретації Ш. Бодлера спрямований насамперед на пошуки мистецької ідентичності. Проте в розкритті одного з лейтмотивів своєї творчості – темі швидкоплинності часу – поет також звертається до художнього потенціалу античності. Так, на алюзію Сатурна як всепоглинаючого часу натрапляємо у вірші «Ворог»: *«час пожирає все, все оберта на порох!»*²². Обрисів золотого віку, ідилії, яку відбивають музика сфер у поєднанні з розкішними кольорами та душевною гармонією, набуває в авторському розумінні той особливий час, коли людина не несла тягар знань про світ (вірш «Передіснування»). Це перегукується з ідеями преромантиків, зокрема ідеєю В. Блейка про «невідання» як синонім «щастя» чи біблійного хронотопу «до вигнання з Едему». Аналогічне спостерігаємо у «Велетці», де минуле – це час народження великого (*«За тих часів, коли в могутньому пориві / Природа велетнів приводила на світ»*)²³, за яким ностальгує поет. Водночас у сонеті маємо алюзію на антиномію «природа як творець велетів – цивілізація, яка породжує пігмів», тоді як у вірші «Люблю я спогади...» («Відповідності», V) антитеза «минуле – теперішнє» вибудовується експліцитно і в розгорнутих метафорах «час фізичної і душевної гармонії – час руйнації тіла і душі». Минуле, за античною традицією, асоціюється із золотим віком, який минув, коли *«не вважала це Кібела, добра мати, / Що діти – то тягар, і їх не треба мати»*²⁴. Натомість теперішнє – залізний вік. Це вписується в контекст бодлерівської оцінки сучасності як етапу занепаду людства. Сучасність – залізний вік – оприявлюється у

²² Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 48.

²³ Ibid. С. 57.

²⁴ Ibid. С. 41.

відразливих тілесних образах: на відміну від античної ідеї гармонії зовнішнього і внутрішнього («*І розвивалися тіла міцні, здорові, / Шляхетні двигуни для праці і любові*»), погляд ліричного героя сфокусований на потворності жіночих тіл. При цьому з'являється характерна деталь з епітетом «залізний»: «*О тілеса драглисті, / Покручені, худі, обвислі, пухуристі, / Що бог наживи їх забив у колодки, / Запеленав дїтьми в залізні пелюшки!*»²⁵.

Для творчості Ш. Бодлера питомим є не тільки типове для неокласиків «Плеяди» сприйняття античності джерелом інтертекстуальності, але й сама концепція тлумачення античності. У вірші «Хвора муза» поет протиставляє музі сучасного мистецтва музу античну, яка асоціюється з моральним здоров'ям і гармонією: «*о, як хотів би я, щоб ти була здорова, / Щоб сильний дух тебе навіки полонив, / Щоб кров твоя текла, як та антична мова, / Де в ритмі хвиль живе могутності мотив*». У такий спосіб Ш. Бодлер говорить про калокагатію – основоположний принцип античної естетики. Водночас він транслює модерністське, ніцшеанське розуміння античного мистецтва як поєднання аполлонійського і діонісійського: «*Де в грі чергуються – то Феб, натхненник слова, / Отець пісень, то Пан, міцний володар жнив*»²⁶. Чи не найбільш послідовно позиція Ш. Бодлера щодо античного мистецтва, на нашу думку, оприявлюється в одному з так званих засуджених віршів «Квітів зла», у поезії «Лесбос». Образ острова, який вже в античності тлумачився островом митців, у Ш. Бодлера стає символічним хронотопом. У його характеристики поет озвучує ті ціннісні естетичні й моральні орієнтири, які формують ідеальну атмосферу для творчості, а саме панування чуттєвості («*Ти – грецьких любовців, латинських ігор Мати*»), «*владарство загадкове / Вигадливих утіх, і ласк, і жаготи*»), розкіш природи («*О теплий Лесбосе, в нічних свічадах зрима*»), абсолютна свобода, яка виражається і в піднесенні над міщанським осудом (у «Лесбосі» уособленням такого є філософ-мораліст Платон, який «*похмуро сунить брови*»), і над законами суспільства («*Що до законів нам, і правих, і неправих?*») – ставить риторичне питання ліричний герой). Ш. Бодлер зараховує себе до тих обраних, які творять мистецтво такого типу, як на легендарному Лесбосі: «*вибрано мене єдиного на світі – У віршах славити кохання грецьких дів*». Отже, він заявляє

²⁵ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 41.

²⁶ Ibid. С. 45.

про свою тотожність із поетами легендарної лесбоської поетичної школи, до якої належали Алкей і Сафо, а в міфологічному вимірі – Орфей, адже, за міфом, саме до Лесбосу припливла голова розтерзаного менадами поета. Звідси випливає закономірна увага Ш. Бодлера до постаті Сафо як до поетеси, з ім'ям якої асоціюється суперечлива оцінка сучасників і нащадків: від скандально-осудливої до захопливо-пафосної, а також високий ступінь сповідальності її творчості. Останнє Ш. Бодлер вважає свідченням таланту і мужності («*Закохана Сафо, о мужніх строф майстрине*»), а самогубство Сафо – подією, що наклала трагічну печать на Лесбос: «*Лесбос відтоді – оселя нарікання: / Хай славу острову співають навкруги, / Однак його п'янить щоночі крик страждання, / Яким відлунюють безлюдні береги*»²⁷. У такий спосіб Ш. Бодлер долучається до творення міфу про античне мистецтво у його аполлонійських і діонісійських координатах, де Ерос і Танатос – джерело натхнення і творчості, у якій поет бачить віддзеркалення власної.

У тлумаченні Ш. Бодлером музи нових часів бачимо перекодування традиційного змісту античної інтертекстами як реакцію на ідейно-естетичні виклики доби. Ця нова муза або *хвора* чи *вбога* («Хвора муза»), або *продажна* («Продажна муза»). Тут міфема музи опосередковано транслює авторську оцінку сучасного мистецтва як «мистецтва занепаду»: у її «*страшних очах / Похмуро палахтить ненависть і тривога*». Метафора продажності увиразнює характеристики музи, яка втратила віру («*співати мусиш ти мольби й псалми суворі, / Не віруючи в них, або юрбі на сміх*»), торгує власним тілом і подібна до «зголоднілої циркачки»²⁸. Аналогічне спостерігаємо у вірші «Відповідності, V», де *нові музи* вчать сучасників поета захоплюватись красою знесилення: «*Красоти, що про них не знали предки милі, – / Обличчя, згризені боліннями сердець; / Краса знесилення, сказати б, наш вінець*»²⁹.

У вірші «Поразка» Ш. Бодлер практично цитує відому античну сентенцію “*Vita brevis, ars longa*”: «*Хоч люди демонструють силу, – / Мистецтво – вічне, тлінний – час*»³⁰), підсилюючи її міфемою Сізіфа. У вірші «Краса», визначаючи естетичні параметри сучасного

²⁷ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 233–235.

²⁸ Ibid. С. 46.

²⁹ Ibid. С. 42.

³⁰ Ibid. С. 49.

мистецтва, поет апелює до традиційного в античності образу лебедя – міфологеми птаха, присвяченого богові Аполлону: «Я – білість лебедів і серце з кристалю»³¹. У «Квітах зла» є окремих дистих «Лебідь». У ньому не тільки щільно заповнений античними інтертекстами поетичний простір (завдяки ремінісценціям з Гомерового епосу і Овідія), але й запропонована інтерпретація образу лебедя, суголосна зі славнозвісним альбатросом з однойменного сонету: «Я бачив лебедя, який утік із кліті, / І сіпав лапами нестямно, й ледве тяг / Крило по каменю та по брукувіці збитій. / Над висохлим струмком розкривши дзьоба, птах / Всю біліну пір'їн занурював жаждиво / У порошок, мріючи про чисту гладь ставів»³². При цьому якщо в «Альбатросі» «тлом» є корабель з алегоричною командою-натопом, який змушує блазнювати альбатроса, то в «Лебеді» – гнітючий урбаністичний пейзаж «давнього Парижа»: «бараки, пустирища / Із купами жорстви й поламаних барил, / І груддя цегляне, й трава дедалі вища, / В калюжах – пліснява і цвіль камінних брил». Проте зі зміною декорацій незмінним залишається самовідчуття символічного орнітологічного персонажа. Як і альбатрос, лебідь гостро переживає відчуження, прагне втекти. Естетичний код цього образу заявлений в алюзії на «Метаморфози» Овідія («Здавалося, герой Овідія ожив, – / так поривався він туди, де в сьайві деннім / Блакиті вбивчої прозориться краса»), який у 7-й книзі поеми розповідає трагічну історію красеня Кікна, який перетворився на лебедя. Бодлер увиразнює характеристики цього міфологічного топосу, називаючи його вигнанцем-страдником, «величним і смішним». При цьому він доповнює образний ряд художніми топосами жінок, а саме вдови Гектора, Андромахи («твій <...> бран і скіння невеселе / У Пірровім ярмі») і уродженки однієї з африканських колоній, яка опинилась у Парижі («В думках я бачу знов сухотну негритьянку, / Що по грязюці йде, чекаючи, коли / Її пальми Африки проблиснуть наостанку / Крізь непрозорий мур паризької імлі»). Для обох образів спільними є семи «вигнанець» та «невільник». З огляду на присвяту Вікторові Гюго такий інтертекст «Лебедя» цілком вмотивований: він відповідає бажанню Ш. Бодлера висловити своє захоплення письменником, який на час написання «Квітів зла» і до смерті їхнього автора залишався у вигнанні, що

³¹ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 55.

³² Ibid. С. 162.

тривало вже майже двадцять років. Таким чином, прецедентні образи й мотиви зсотали символічний текст «Лебедя» як історії митця-вигнанця.

На нашу думку, рецепція античних концептів у Ш. Бодлера може відбуватися за принципом прочитання «другого ступеня», тобто як рецепція вже апробованого. Так, у зверненні до міфемі Селени в сонеті «Смуток Селени» вбачаємо продовження романтичної традиції, зокрема Дж. Кітса і його поеми «Ендіміон». Свого часу англійський романтик молодшої генерації (як пізніше і Ш. Бодлер) кинув естетичний виклик традиції, зосередивши увагу на тілесній красі. Дж. Кітс, переконаний у тому, що зображення прекраснотілесного і є завданням поезії, запропонував в «Ендіміоні» свою формулу мистецької творчості. Аналогічне бачимо в Ш. Бодлера: його Селена не тільки постає кризь призму тілесності й еротизму, але й перетворюється на музу для сучасного поета: *«Коли вона сльозу на темну землю ронить, / Поет, який не спить і дух від сну боронить, / Знаходить блискітку серед росистих трав»*³³. Таким чином, за бодлерівською «формулою», поет – це той, хто вибирує божественні сльози-вірші, зберігаючи (образ захованої сльози Селени, щоб *«її зір сонця не дістав»*) в них таємничий (сакральний) зміст для посвячених.

Ш. Бодлер звертається також до філософських ідей античності, перетворюючи їх на концепти поетичної філософичності. Так, у вірші «Відповідності», де поет озвучує цей основоположний для своєї естетики закон (за визначенням В. Беньяміна, «намагається прорватись за межі поняття «прекрасне»»³⁴), виразною є антична ідея одухотворення природи. Поет проголошує: *«Природа – храм живий»*³⁵. Красу природи в сонеті «Мандрівні цигани», як і в «Передіснуванні», Ш. Бодлер символічно змальовує як *«владарство зелені, квітучий край весни»*³⁶ – творіння «Кібели величавої». Краса природи і краса творчості в «Гімні краси» є єдиними в системі цінностей поета, що не викликають сумнівів у здатності протистояти владі часу і Фатуму, який *«наче пес, за покроком твоїм»*.

³³ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 121.

³⁴ Беньямин В. О некоторых мотивах Бодлера. *Синий диван*. 2002. № 1.

³⁵ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 40.

³⁶ Ibid. С. 51.

У рецепції античних образів, як і біблійних, спостерігається тенденція комбінування різних мотивів і різних за генезою прецедентних одиниць. Так, у творах любовної тематики, зокрема у вірші “*Sed non satiata*”, мотив любовної пристрасті автор транслює античними міфемами, які втілюють еротичне і танатологічне, такими як Стікс і Прозерпіна: «*Дев'ятикратно я, мов Стікс, не обійму, / Не виснажу тебе, розпуснице пригожа, / І Прозерпіною, що просяває тьму, / Не можу стати я у пеклі твого ложа!*»³⁷. В іншому творі – «Осінній сонет» – міфема Ерота з традиційними атрибутами (лук) і функціями (влада над почуттями, політ) є цілком органічною для мотиву непереможної сили кохання, употужненого типовим для Ш. Бодлера мотивом деструктивної ролі пристрасті: «*Летить невидимий Ерот / І напинає свій фатальний лук крилатий помалу; / А стрільнища його старого арсеналу – / Безумство, злочин, жах*»³⁸. В іншій поезії, у «Пісні полудні», топос німфи надає тексту, де відтворено розкоші літнього полудня і чуттєво-емоційний плану закоханих, рис ідилії з обрисами перлини любовної лірики Овідія – елегії «Полудень».

Загалом, розкриваючи тему кохання, Ш. Бодлер не раз вдається до характерних порівнянь на основі античних інтертекстем. Так, у сонеті «Сізіна», називаючи кохану «*воителькою ласкавою*», поет поряд із французькою історією шукає аналогії в міфології. Він згадує Теруань де Мерікур, учасницю взяття Бастилії, яка очолила «похід жінок за хлібом» («*вона в палати короля / Проводить босий люд, гукає без утину, / Махає шаблею і поглядом стріля*»), і богиню мисливства Діану, описуючи її стрімкий рух під час полювання. Спільною семою обох образів є «войовничість». Проте, на відміну від цих героїнь, кохана поета знає, що таке милосердя, вона «*на тих, хто моляться, меча не підіймає, <...> для серця гідного вона ще сльози має*»³⁹. Якщо в «Сізіні» йдеться про чесноти адресатки поезії, то в сонеті «До дами-креолки» згадка про Діану актуалізує зовнішню, естетичну характеристику: «*Поставою вона шляхетна, мов Діана, / І стан її, й хода – на вишуканий лад*»⁴⁰. Отже, Ш. Бодлер розкладає прецедентний образ на семантичні складники залежно від ідейного задуму і стилістичної функції.

³⁷ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 67.

³⁸ Ibid. С. 120.

³⁹ Ibid. С. 115.

⁴⁰ Ibid. С. 116.

Знаковий для Бодлера концепт проклятого поета (митця) знаходить оприявлення в авторській інтерпретації античного міфу про Ікара у творі «Скарги Ікара»: митець поклоняється красі, але, *«здивлений в незриму суть»*, гине. При цьому він усвідомлює, що його творчість не буде поцінована ні сучасниками, ні нащадками. Отже, маємо своєрідне дописування історії міфічного Ікара, який перетворюється на митця, талант якого невіддільний від смерті і забуття. Ікара можна вважати одним із варіантів *alter ego* поета. Водночас для самоозначення Ш. Бодлер звертається до реалонімів античності. Зокрема, його самопочуття самотності і відчуження перегукується з настроєм поета-вигнанця Овідія Назона: *«Я, мов Овідій, не заплачу за раєм Рима в чужині»* (вірш «Симпатичний жаж»).

У Ш. Бодлера натрапляємо на комбінування в одному тексті біблійних та античних інтертекстем. Наприклад, у «Гімні Красі», вибудовуючи антиномію «святе – грішне» в роздумах про сутність Прекрасного, поет одночасно послуговується образами, які символізують полярні уявлення про красу і добро «Діва – Сирена», «Бог, Херувим – Сатана»: *«Це байдуже, хто ти, чи Діва, чи Сирена, чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим»*.

Отже, завдяки античному інтертексту змодельований автором (на перший погляд, глибоко суб'єктивний) мистецький світ виступає альтернативним реальній дійсності і корелює з поняттям «вічність».

Щодо образів і мотивів літературного походження, то в інтерпретації Ш. Бодлера вони, потрапивши у новий контекст, також зазнають трансформацій. Так, у вірші «Дон Жуан у пеклі» маємо дописування сюжету, який у французькій літературі закріпився за ім'ям Мольєра, а саме донжуанівський сюжет. Дон Жуан Ш. Бодлера опиняється в новому хронотопі – не у християнському пеклі, а в античному Аїді, «заселеному» відповідними міфологічними персонажами. Так, перевізнику Харону Дон Жуан за античним звичаєм кидає обол, щоби потрапити в потойбіччя, а сам Харон порівнюється з філософом Антісфеном, засновником школи кініків. Поряд є тіні обманутих Дон Жуаном жінок, Камінного Командора, батька, Ельвіри і навіть слуги Сганареля. Таким чином, автор розгортає одну з «традиціоналізованих знакових репутацій» (А. Нямцу) персонажа-розпусника в сцену зустрічі Дон Жуана з ображеними ним чи з розчарованими в ньому. Це виливається в

мотив провини і покарання: «*Та Дон Жуан дививсь на хвилі за кормою, / І ні на кого він не звів очей своїх*»⁴¹. Цікаво, що А. Нямцу говорив про подібну інтерпретацію образу Дон Жуана як про властивість літератури ХХ століття, де «у своїх «зіткненнях» із жінками раніше непереможний спокусник Дон Жуан все частіше терпить поразки, причини яких зводяться не до фізичної немочі. Неспроможність Дон Жуана у низці випадків стверджується його колишніми або потенційними жертвами, для яких головним стає не примарний блиск традиційної репутації, а щирість і глибина почуттів, духовність у її різноманітних виявах»⁴². Ш. Бодлер в такий спосіб випереджує таку тенденцію «заперечення» незмінності донжуанівської моделі поведінки і світосприйняття.

У вірші «Ідеал» поет озвучує своє уявлення про жіночу красу і сучасним йому манірним панянкам протиставляє пристрасні жіночі типи В. Шекспіра (леді Макбет) та Есхіла. В іншому творі Ш. Бодлера, «Беатріче», не тільки оприявлюються в одному текстовому просторі два різні за походженням топоси, а саме Гамлета і Беатріче, але й маємо нівелювання традиційного змісту дантового символу божественної любові і віри. У вірші-монолозі ліричний герой, що, як і Данте в одному з кіл Пекла, забрів у край «пустельний і безводний», чує кпини демонів, які називають його божевільним Гамлетом. Найстрашніше, що серед них герой бачить «володарку з божистим сьйвом віч». На відміну від музи флорентійського вигнанця, Беатріче в Ш. Бодлера «над розпачем моїм сміялась разом з ними / І часом тішила їх ласками брудними»⁴³. Таким чином, відбувається десакралізація і деангелізація образу Беатріче, що вписується і в контекст авторської амбівалентної інтерпретації образу жінки, і в творчу полеміку з «авторитетами».

Протагоніст трагедії Й.В. Гете Фауст зринає в сонеті “*Sed non satiata*”, де поет висловлює захоплення вродою і темпераментом чорношкірої красуні (можливо, йдеться про Жанну Дюваль, креолку-балерину, коханку Бодлера, яку він називав «*чорною Венерою*»). При цьому Ш. Бодлер віддає перевагу античному інтертексту: топоси *Стікс*, *Прозерпіна*; назва сонету “*Sed non satiata*” («Але не вгамована») – це фрагмент цитати з Ювенала на

⁴¹ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 53.

⁴² Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. Чернівці : Рута, 1997. С. 20.

⁴³ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 207.

адресу імператриці Мессаліни, ім'я якої стало синонімом ненаситної розпусниці, але коли згадує батька коханої, то апелює до образу Фауста: *«Твій батько – мурин; він, як чорний Фавст савани, / Тобі вирізьблював з ебену гостру грудь»*. Тут Ш. Бодлер, вважаємо, співвідносить одну з характеристик гетівського героя як науковця-експериментатора з античним Пігмаліоном. У результаті цього бодлерівський Фауст постає творцем діонісійського Прекрасного (*«Чортище палахка з пекучими очима, Вгамуйся, не пали»*⁴⁴), яке лякає і захоплює поета. Таким чином, інтертекст літературного походження в Ш. Бодлера знає «дописування», стає основою для авторського міфу, у якому поет озвучує власні етичні та естетичні пріоритети.

На окрему увагу й системне дослідження заслуговує тема «Бодлер і мистецтво», адже точки дотику Ш. Бодлера з мистецьким світом не обмежуються взаємодією художніх кодів різних видів мистецтв у його поетичних текстах. Йдеться і про інтермедіальність творчості, і про інтермедіальність життя французького митця в широкому сенсі, адже Ш. Бодлер не тільки глибокий знавець Прекрасного: він належав до числа тих письменників, які поєднували поетичний талант і талант художника. Життя Ш. Бодлера було щент заповнене тісними взаєминами з художниками і композиторами, а кохання до акторки й балерини Жанни Дюваль стало драматичною сторінкою його біографії. Вагомою частиною його спадщини є критичні статті, огляди, есеї, присвячені мистецтву. Отже, у своїй студії обмежимося загальними спостереженнями щодо художньої мови авторського самовизначення, закованої в мистецьких (живописних) концептах-символах.

Глибоко символічно, що Ш. Бодлер одночасно дебютував як письменник, перекладач і мистецтвознавець. Перші публікації (*«Дамі креолці»*, *«Дон Жуан в пеклі»*, *«До жительки Малабару»*), що побачили світ у журналі *“Artiste”*, датовані 1843–1844 роками. У 1847 році була опублікована поема в прозі *«Фанфарло»*. Тоді ж з'явився переклад-адаптація оповідання Е.А. По *«Вбивство на вулиці Морг»* (пізніше, у 1856 році, переклади творів американського письменника, здійснені Ш. Бодлером, вийдуть окремим виданням). Як критик і мистецтвознавець Ш. Бодлер виступив у статтях *«Салон 1845 року»* і *«Салон 1846 року»*, поділившись своїми спостереженнями щодо виставок французьких художників.

⁴⁴ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 67.

Серед композиторів його улюбленими були К.М. фон Вебер, Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, але особливо він захоплювався Р. Вагнером. Поет першим відкрив для Франції талант цього композитора, присвятивши йому есеї «Ріхард Вагнер і «Тангейзер» у Парижі» (1861 рік). Саме увертюру до цього твору, за свідченнями очевидців, важкохворий Ш. Бодлер просив виконувати в останні дні свого життя. Поезія Ш. Бодлера щільно заповнена іменами митців, характеристиками їхньої творчої манери, назвами шедеврів. У його поетичних творах оживають сюжети гравюр чи живописних полотен і починають жити по-новому в новому контексті. Вибір того чи того імені/шедевр не випадковий, адже це підґрунтя і органічна частина його естетики, унаочнення власних зорових образів, живописна чи музична «репліка» у його розмові з читачем.

Виокремлюємо три форми оприявлення інтермедіальності в поезії Ш. Бодлера. Перша – це називання імені митця, щоб створити візуальну асоціацію задля підсилення й увиразнення образного ряду твору. Наприклад, у поезії «Сплін, LXXV («Не знаю, скільки я прожив тисячоліть...»))» ім'я художника і гравера доби рококо Франсуа Буше, одного з декораторів Версалю і автора численних пасторалей, не випадкове. Для Ш. Бодлера його мистецтво перебуває в низці тих образів-символів, які асоціюються зі старовиною, тому ліричний герой, розмірковуючи над життям, у якому залишилися лише спогади, співвідносить свої настрої з топосами «піраміда», «склеп», «забутий сфінкс» та старим будуаром, прикрашеним картинами, *«де блідного Буше пастушки й пастухи / З флакончиків сухих вдихають ще духи»*⁴⁵. Тут ім'я художника (Буше), зорові образи (пастухи і пастушки) і нюховий (парфуми на дні флаконів) витворюють синкретичний образ наївного, давнього, але безкровного для сучасності мистецтва. В іншому творі, сонеті «Ідеал», Ш. Бодлер, декларуючи свій ідеал жіночої краси, *«красуням із віньєток»*, блідим трояндам, протиставляє жінку, пристрась якої нагадує йому героїнь Шекспіра та Есхіла. Її зовнішність він візуалізує у відомій мармуровій статуй Мікеланджело Буонаротті, що зображує алегорію Ночі: *«дитя Буонаротті, Ноче, / Принаджує мене ество твоє жіноче, / Твоя до уст і ласк титанів звична плоть»*⁴⁶. Характерно, що «Ніч» Буонаротті – це атлетична жінка з атрибутами темряви, сну і

⁴⁵ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 132.

⁴⁶ Ibid. С. 56.

смерті, у якій мистецтвознавці вбачали втілення величі природи, божественного. Ще за життя великого скульптора і художника їй присвячували вірші. Для Ш. Бодлера вона є втіленням не манірної, штучної, а природної, отже, істинної краси.

Прикладом другої форми оприявлення інтермедіального (живописного) елементу в ліриці Ш. Бодлера вважаємо вірш «Маяки». Ця форма передбачає лаконічну і влучну характеристику творчої манери художника, такий собі культурологічний міні-коментар у тексті поетичного твору. І. Карабутенко зауважує, що «лише художник-професіонал міг помітити в інших живописцях і рисувальниках те, що помітив Бодлер у Гойї, Мане, Ропса, Делакруа, Гіса – одне слово, в усіх, про кого писав»⁴⁷. Глибокі знання історії мистецтва, витончений естетичний смак і вміння вихопити найважливіше у творчості іншого забезпечили віршу «Маяки» афористичність. Кожен зі згаданих митців (а це Рубенс, Леонардо да Вінчі, Рембрандт, Мікеланджело, Ватто, Гойя, Пюже, Делакруа) постає носієм індивідуального творчого почерку: «*Ти, Рубенс, – ліні сад, важка перина плоті, / Ти – буйнощі тілес, де не горить любов*», «*Ти, Мікеланджело, -- місцина, де Геракли / Навік з Христосами змішались*»⁴⁸. У традиційному для світової літератури топосі «життя-море» самі ці імена (ширше, мистецькі явища) є тими рятівними «маяками», які не дадуть людству згинуту у вирі морської стихії, тобто в хаосі сучасного життя на порозі «кінця світу».

Третя форма оприявлення живописного/скульптурного полягає в перенесенні образу чи сюжету з живописного полотна в поетичне, які нерідко постають у новому світлі. Такі твори можна сприймати як розгорнуті підписи під відомими картинами, де поет озвучує особисті симпатії до художників, захоплення їхніми картинами, у яких бачить споріднені з власною творчістю теми та ідеї. Це такі поезії Ш. Бодлера, як «На картину «Тассо у в'язниці» Ежена Делакруа», «До портрета Оноре Дом'є» (саме цьому художнику належить відома фраза про те, що Бодлер міг би стати великим художником, якщо б не обрав стати великим поетом), «Мандрівні цигани» (під враженням гравюри Жака Калло), «Мучениця. Малюнок невідомого автора». У деяких віршах картина, яка надихнула Ш. Бодлера, визначає також стиль поезії. Так,

⁴⁷ Карабутенко І. Лабіринт бодлерівської естетики. *Поезії / Ш. Бодлер*. Київ : Дніпро, 1989. С. 258.

⁴⁸ Бодлер Ш. *Поезії*. Київ : Дніпро, 1989. С. 43.

портрет героїні твору «До рудої жебрачки» пензля Еміля Деруа, який зберігається в Луврі, в однойменному вірші стилізований у дусі французької ренесансної поезії. Описуючи природню красу дівчини, Ш. Бодлер бачить її попри «*лахміття рване*» і уявляє, що саме така краса могла б надихнути сонети Белло і Ронсара. Однак у фіналі Ш. Бодлер «повертається» до реальності, зіштовхнувши два погляди на Прекрасне, а саме умовно-ренесансний і власний, який відкриває весь нужденний антураж навколо цієї краси: «*Але, жебраючи, йдеш ти, / Вбога, втомлена до решти; / Серед зимних роздоріж / Ти стоїш*» і «*без коштовного завою / Досконалою красою / Світиться твій стан тонкий / Раю мій!*»⁴⁹.

Великою є група поезій, які є візуалізацією картин, сюжети яких пов'язані зі смертю. Так, називаємо такі, як «Амур і череп» (за мотивами гравюри Г. Гольціуса), вірш «Кістяк-землероб», написаний під впливом гравюри Ганса Гольбейна Молодшого та ілюстрацій до «Анатомії» Андреаса Везалія. Віршем-ідентифікацією сучасного Бодлерові людства можна вважати твір «Сліпці», нав'язаний, імовірно, однойменною картиною Пітера Брейгеля Старшого. У вірші «Фантастична гравюра» міститься опис коронованого кістяка верхи на одному з коней Апокаліпсису. Цей біблійний сюжет був досить поширеним у середньовічному і бароковому живописі. Вірш є своєрідним поетичним підписом під малюнком англійського художника XVIII століття Мортімера «Кінь Блед, осідланий смертю». Як і у «Сліпцях», у «Фантастичній гравюрі» подається алегорія часу як *fin de siècle* і долі в ньому людини-сліпця.

Ш. Бодлера також надихає скульптура. Так, вірш «Маска» присвячений скульпторові Ернестові Крістофу. У ньому описано статую «Людської комедії» Крістофа, яка отримала назву «Маска». Вірш містить підзаголовок, у якому пояснюється, яку саме маску має на увазі Бодлер: «*Алегорична статуя в ренесансному стилі*». Провідний мотив твору – це мотив амбівалентності мистецтва. За зовнішньою привабливістю і величчю «*нема в тій жінці божества!*». На думку автора, маска оплакує власне життя, бо воно за визначенням сповнене страждань: «*Ридає, бо жила!*»⁵⁰. У вірші «Упам'ятку мені...» згадуються *Венера гіпсова*, *Помона* як зразки рукотворної людиною краси серед божественної краси – саду.

⁴⁹ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 161.

⁵⁰ Ibid. С. 59.

У вірші «Лола з Валенсії» у Ш. Бодлера, на відміну від статичної Лоли на картині Е. Мане, героїня танцює у звабливому танці. В такий спосіб з'являється ще один інтермедіальний мотив, втілений у топосі танцю. Як і Е. Мане, який у своїй «Лолі з Валенсії» хотів протиставити справжність іспанської танцівниці манірним аристократкам і багатим буржуа Франції, Ш. Бодлер увиразнює думку про занепад сучасної культури, який намагаються замаскувати під розквіт. На полотні Е. Мане Лола невисока на зріс і товста, одягнена в сценічний одяг – екзотичний для французького ока іспанський костюм. Однак портрет Лоли справив враження на публіку не тільки відступом від академічної манери виконання, але й завдяки своїй реалістичності і своєрідному виклику автора, який зобразив не аристократку, а танцівницю простого походження. Солідаризуючись з Е. Мане в ідейній інтерпретації, Ш. Бодлер у своїй «Лолі з Валенсії» віддає перевагу динаміці перед статикою, адже його красуня-танцівниця Лола зображена в русі, навколо неї вирує захоплений натовп. Однак це не поціновувачі мистецтва: публіку цікавить лише відверто-тілесний «зміст» виступу танцівниці: *«Серед таких красот, і цнот, і нагород / Я знаю, друзі: дух не спиниться ніколи. / Та як божественно у танцівниці Лоли / Рожевий зблискує і аспідний клейнод!»*⁵¹. Таким чином, трансформуючи сюжет живописного «тексту», саме натовп як споживач видовища і антагоніст митця постає об'єктом іронії Ш. Бодлера.

Загалом до топосу танцю поет звертається не раз. Насамперед автор має на меті увиразнити зміст поезій, присвячених розгортанню концептів тілесності. Актуалізуючи біблійну інтертекстуальність в образі танцю Саломеї і середньовічну традицію в *danse makabre*, Ш. Бодлер виходить на магістральну для усієї своєї творчості тему нерозривності Еросу і Танатосу. У віршах «Танець змії» і «Танець Смерті» топос танцю є центральним образом, тоді як у віршах «Старі жінки», «Сім старих», “*Sed non satiata*” – одним із мотивів для розгортання сатири на сучасне авторові суспільство або метафора. Так, Ш. Бодлер акцентує увагу на виродженні еротичного в порнографічне, а любовну пристрасть прирівнює до смерті у віршах “*Sed non satiata*” і «Танець змії». В обох є алюзія на біблійний мотив танцю Саломеї: *«Ти – сфінкс, що одягнув архангельську блакить; / Як поліровані агати, очі юні / Поблискують, але життя в них не бринить»*⁵²

⁵¹ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 248.

⁵² Ibid. С. 68.

(“Sed non satiata”). Однак завдяки візуалізації малюнку танцю, образній паралелі «жінка – змія» і характерній художній деталі, яка вказує на «ніжний» вік героїні («дитинна голова / Хитається твоя»⁵³), у «Танці змії» ця алюзія розгортається в цілісний концепт згубної, фатальної краси, яка відкидає мораль. Натомість у віршах «Старі жінки» і «Сім старих» танець є фрагментом авторської мозаїки «людина і світ». У «Старих жінках» сцена, де немічні старчихи, колись красуні («Були краснішими колись оці страхіття / Від чистих Епонін і від Лаїс палки»), танцюють від холоду на занедбаних вулицях Парижа, навіть авторові порівняння з пекельним балаганом або звіринцем: «Повзуть чи дріботять, маріонетки кволі, / Або ж нагадують поранених звірят, / Або ж в танок ідуть проти своєї волі, / Мов бубонцями біс бреньчить на власний лад»⁵⁴. Фактично це той самий танець смерті у виконанні ще живих людей, тоді як «пекельний кортеж» із семи жебраків (поезія «Сім старих») змушує танцювати душу самого ліричного героя. Однак це не радісний танець, а символічне відтворення порухів душі, що відчуває смертельну небезпеку: «Моя душа без щогл, як баржа, танцювала / Серед страхітливих хвиль, на безмірах морських»⁵⁵. Можливо, така інтерпретація топосу танцю зумовлена зміною, так би мовити, масштабу зображеного: якщо в «Старих жінках» акцент на втраченій красі і молодості, то в «Сімох старих» маємо збірний алегоричний образ семи смертних гріхів, які змушують ліричного героя особливо гостро відчувати наближення смерті. Отже, у своїй ідентифікації він, як істинний Поет, готовий відчувати і проживати біль і страхи всього людства. Власне, на такій властивості Бодлерової творчості наголошував Д. Наливайко: «Філософська ідея чи драматичне переживання знаходять у нього напрочуд повне втілення в образах, візуально виразних до скульптурності і водночас піднятих до висоти символу»⁵⁶.

ВИСНОВКИ

Отже, проаналізувавши поезію Ш. Бодлера крізь призму інтертекстуальності та проблеми ідентичності, доходимо таких висновків:

⁵³ Бодлер Ш. Поезії. Київ : Дніпро, 1989. С. 69.

⁵⁴ Ibid. С. 167.

⁵⁵ Ibid. С. 166.

⁵⁶ Наливайко Д. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту. Поезії / Ш. Бодлер. Київ : Дніпро, 1989. С. 29.

1) характерною рисою творчості Ш. Бодлера є виразна інтертекстуальність, її джерела – біблійна (ширше – християнська) образність, художня спадщина античності і твори західноєвропейської літератури, а також міжтекстовий зв'язок з іншими видами мистецтва;

2) інтертекст лірики Ш. Бодлера, оприявлений в усіх основних класах інтертекстуальності, спрямований на «охудожнення» різних типів ідентичностей, адже біблійний інтертекст є домінантним для вираження ідентифікації «Я – свідок епохи кінця світу», античний та літературного походження – авторської самототожності «Я – проклятий поет» і «Я співець «квітів зла»»;

3) у рецепційній стратегії Ш. Бодлера переважає авторська міфотворчість, зокрема перекодування традиційного змісту; дописування; комбінування різних за генезою художніх топосів у межах одного тексту;

4) інтертекстуальність та інтермедіальність текстів Бодлерової поезії є «метамовою» в діалозі автора зі світом у пошуках відповідей на питання «хто я?» і «хто ми?» у цьому часі і світі.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене аналізу творчості Шарля Бодлера крізь призму інтертекстуальності та інтермедіальності задля визначення різних типів ідентичностей, які актуалізує поет. Доведено, що запозичення та інтерпретація прецедентних образів і мотивів Ш. Бодлером має концептуальний характер, зумовлений прагненням поета сформувати нову естетику «цілісного» мистецтва, де трансформовані традиційні топоси є «метамовою» авторської філософії життя і творчості. Із погляду генези найбільш запитаними джерелами інтертекстуальності та інтермедіальності поезії Ш. Бодлера є біблійна (ширше – християнська) образність; антична художня традиція; західноєвропейська література; мистецька сфера. Аналіз міжтекстового й міжмистецького зв'язку поезії Ш. Бодлера уможливорює виокремлення двох груп ідентичностей. Першу групу, зорієнтовану на вираження цивілізаційної, соціальної, релігійної ідентичностей, репрезентують твори з художнім образом навколишнього світу. Її рисами є конкретизований час і простір, втілені переважно в урбаністичному топосі, який завдяки апеляції до біблійного інтертексту набуває символічного характеру «доби занепаду». Друга група ідентичностей зосереджена на питаннях особистісної та мистецької

ідентифікації. Її домінуючими художніми кодами є античний інтертекст та мистецька сфера. Відтворюючи власний внутрішній світ і мистецький світ, альтернативний реальній дійсності, а також такий, що корелює з поняттям «вічність», Ш. Бодлер виступає міфотворцем, вільно комбінуючи, перекодовуючи та інспіруючи нові змісти традиційних інтертекстем.

Література

1. Беньямин В. О некоторых мотивах Бодлера. *Синий диван*. 2002. № 1.
2. Бодлер Ш. Поезія. Київ : Дніпро, 1989. 358 с.
3. Женнет Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Москва : Наука, 1982. 372 с.
4. Косиков Г. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни». Цветы зла. Стихотворения в прозе. *Дневники. Ш. Бодлер*. Москва : Высшая школа, 1993. С. 5–40.
5. Карабутенко І. Лабіринт бодлерівської естетики. Поезії / Ш. Бодлер. Київ : Дніпро, 1989. С. 255–286.
6. Наливайко С. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту. Поезії / Ш. Бодлер. Київ : Дніпро, 1989. С. 5–30.
7. Нямцу А. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. Чернівці : Рута, 1997. 223 с.
8. Соціокультурні ідентичності та практики. Київ : Інститут соціології НАН України, 2002. 315 с.
9. Фокин С. Пассажи: Этюды о Бодлере. Санкт-Петербург : Machina, 2011. 224 с.
10. Фонова Е. Восприятие Ш. Бодлера во Франции, Бельгии и России в эпоху символизма : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2009.
11. Фрай Н. Великий код: Біблія і література. Львів : Літопис, 362 с.

Information about the author:

Halchuk Oksana Vasylivna,

Doctor of Philological Sciences, Assistant Professor,

Professor at the World Literature Department,

Boris Grinchenko Kyiv University

13-b, Marshal Tymoshenko str., Kyiv, 04212, Ukraine