

ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА ШАРЛЯ БОДЛЕРА У ПЕРСПЕКТИВІ ЧАСУ

У статті, спираючись на наріжні ідеї спадщини Ш. Бодлера — видатного французького поета та теоретика мистецтва, — проаналізовано співвіднесеність його позиції з філософсько-естетичними та мистецтвознавчими орієнтирами французької гуманістики середини XIX століття. Показано, що у перспективі часу наукові розвідки Ш. Бодлера не втратили ані актуальності, ані теоретичної значущості.

Ключові слова: теоретична спадщина, поезія, живопис, «синтез мистецтв», «еклектика», «фальсифікація почуття».

In article, pushing off from the basic ideas of heritage of Sh. Bodler — prominent French poet and theorist of art — correlation of his position is analysed with the philosophical-aesthetic and study of art referens points of European humanistics of middle of XIX of century. It is shown that in a temporal prospect the scientific searces of Sh. Bodler saved both actuality and theoretical value.

Keywords: theoretical heritage, poetry, painting, «synthesis of arts», «eclectic», «falsification of feelings».

В статье, отталкиваясь от краеугольных идей наследия Ш. Бодлера — выдающегося французского поэта и теоретика искусства — проанализировано соотношение его позиции с философско-эстетическими и искусствоведческими ориентирами европейской гуманитаристики середины XIX столетия. Показано, что во временной перспективе научные искания Ш. Бодлера сохранили как актуальность, так и теоретическое значение.

Ключевые слова: теоретическое наследие, поэзия, живопись, «синтез искусств», «эклектика», «фальсификация чувств».

У сучасній українській гуманістиці достатньо ґрунтовно опрацьовані філософсько-естетичні та мистецтвознавчі тенденції розвитку європейської культури другої половини XIX — початку XX ст. Водночас — в умовах поточного століття — актуалізується проблема спадкоємності, завдяки якій певні зразки тогочасного європейського культуротворення виявляються «задіяними» у сучасному теоретичному та художньому процесах. Відтак перед українською гуманістикою постає завдання проаналізувати й оцінити минулий європейський досвід у перспективі часу, наголошуючи на його позитивних чи негативних наслідках.

На нашу думку, у контексті означеного, доцільно сфокусувати увагу як на постаті Шарля П'єра Бодлера (1821–1867) — видатного поета, есеїста, критика, теоретика мистецтва, перекладача, який у середині XIX ст. обґрунтував засадні принципи естетики декадансу і стояв біля витоків

французького символізму, — так і на його теоретичній спадщині, наріжні проблеми якої вже більш ніж півтора століття виконують функцію структурної складової європейського культурного простору.

Дослідницький інтерес до доробку цієї непересічної особистості живиться, передусім, багатоаспектністю проблем, підґрунтям яких виступали вкрай суперечливі естетико-художні тенденції у розвитку французького образотворчого мистецтва. Сучасна гуманістика, аналізуючи спадщину Бодлера, або виявляє нові аспекти в його наукових розвідках, або пропонує авторські інтерпретації, здавалося б, уже сталих позицій. Оскільки і постать класика французької літератури, і його спадщина — практично — постійно наявні в логіці розвитку гуманітарного знання, аргументуємо власну позицію щодо актуальності його естетико-мистецтвознавчих шукань у перспективі часу.

Спираючись на вимоги біографічного методу Ш. О. Сент-Бьова (1804–1869), — відпрацювання ним наріжних принципів «біографізму» (поняття, яким здебільшого оперують українські науковці) збіглося з життям Бодлера, — особливу увагу звернемо на постать Франсуа Бодлера — батька поета, — селянина за походженням, який був професіональним художником, а пізніше зробив блискучу кар'єру в добу наполеонівських війн, здобувши статус сенатора.

Як зазначає літературознавець М. Латишев, «у рік народження сина йому (Франсуа Бодлеру — О. О.) виповнилося шістьдесят два роки, а <...> дружині було всього двадцять сім. Пізніше Бодлер пояснював власну природну хворобливість цією різницею у віці своїх батьків» (1, 324). Переважна більшість біографів Бодлера віддають належне батькові майбутнього поета, який з перших років життя долучив сина до живопису. Ф. Бодлер помер, коли Шарлеві виповнилося шість, проте саме ці роки виявилися найщасливішими у родинному житті майбутнього класика французької літератури. Другий шлюб матері з генералом Опіком — людиною похилого віку — «наклав тяжкий відбиток на характер Шарля, котрий в дитинстві та юності всупереч думкам вітчима чи матері <...> робив вчинки, що шокували суспільство» (1, 324).

Закладений батьком інтерес до мистецтва, впродовж усіх наступних десятиліть короткого бодлерівського життя, наснажував його зацікавленість художньою творчістю: Бодлер професійно займався живописом, а написана ним низка автопортретів має самоцінне значення. Важливий «емпатійний простір» у процесі вироблення майбутнім поетом специфічного світоставлення створила і музика, що нею поет відверто захоплювався. Якщо в особистісному аспекті він був прихильником Вебера, Бетховена і Ліста, то в історико-культурному плані найвище цінував творчість видатного німецького композитора Ріхарда Вагнера (1813–1883), багато зробивши задля популяризації його творів серед французької музичної еліти. Бодлер, як відомо, є автором есе «Ріхард Вагнер і “Тангейзер” у Парижі» (1861), що лежить у полі розвідок сучасного мистецтвознавства. Однак поступово всі художні уподобання Бодлера сфокусувалися навколо живопису, а згодом і поезії, яка виявилася настільки самобутньою та відповідною вимогам часу, що забезпечила йому гідне місце у когорті видатних французьких поетів.

Від середини 40-х років XIX ст., визнавши живопис і літературу своїми професійними пріоритетами, Бодлер стає у певних колах досить ві-

домим критиком, поступово опановуючи засади теоретичного осмислення творчого процесу, передусім в образотворчому мистецтві. Теоретична спадщина майбутнього поета почала формуватися завдяки аналізу ним феномена синтезу мистецтв, оскільки інтерес до природи різних видів був тим підґрунтям, на якому «будувалася» його подальша естетико-мистецтвознавча проблематика. Обриси синтезу мистецтв простежуються вже у перших критичних статтях Бодлера, котрі оприлюднюються у журналах «Salon-45» «Salon-46». Слід зауважити, що і сама проблема, і дослідницькі підходи її опрацювання мали суто авторський характер та були позначені науковою новизною і спиралися на два принципові положення:

1. З'ясування як можливості «синтезу мистецтв», так і виявлення його естетико-художнього потенціалу.

2. Обґрунтування принципу «correspondances» — відповідність, — що його слід шукати між різними видами мистецтва.

Ці ідеї, — вкрай важливі щодо розуміння естетико-мистецтвознавчої позиції Ш. Бодлера, — не лише близькі одна одній і мають розглядатись у безпосередньому зв'язку, а й яскраво концептуалізуються передусім у тій моделі поезії символізму, що безпосередньо кореспондується з прізвиськом Стефана Малларме (1842–1898) — поета та критика, який сьогодні атрибутується як очільник французького символізму.

Малларме, під впливом низки ідей Бодлера, досить активно експериментував із «зоровими враженнями», «словотворенням», «ритмічними поемами у прозі» та «поетичним інструменталізмом». Саме Малларме є автором першого вірша, створеного без будь-яких ознак пунктуації, що, вочевидь, демонструє приклад творчості за принципом «потoku свідомості». Складні у формотворчому плані твори Малларме писалися «задля обраних», оскільки він — так само, як і Бодлер — вкрай зневажливо ставився до інтелектуальних можливостей широкої аудиторії.

Показово, що у першій половині XX ст., цю позицію поетів не лише підтримує, а й розвине та конкретизує у своєму творі «Тропізми» (1939) яскрава представниця школи «нового роману» Наталі Саррот (1900–1999). Так, у найбільш скандальному «Тропізмі XI» письменниця вкрай різко висловлювалася з приводу інтелектуальних прагнень пересічної людини. Вона, зокрема, порівнює свою героїню, яка здійснює естетичне самовдосконалення, із мокрицею: «Ніщо <...> не мало б від неї вислизнути: картинні галереї, нові книги <...> Вона

почала з “Анналів”, тепер наближалася до Андре Жіда. <...> Вона нишпорили по всьому цьому <...>, усе обмацувала своїми пальцями <...> І таких як вона було багато — зголоднілих паразитів, п’явок <...>, котрі мусолили сторінки Рембо, тягли сік із Малларме, передавали з рук у руки “Улісса” або “Нотатки” Мальте Лаурідса Брігге, плямуючи їх своїм огидним розумінням» (2, 67–69).

Експерименти Малларме на теренах французької поезії продовжив Рауль Гіль (1862–1925), який, з одного боку, вважав себе «поетом-інструменталістом», а з іншого — розробляв та поглиблював ідею «синтезу мистецтв», закладені Бодлером. Так, Гіль наполягав на необхідності «структурувати синтез», який може мати «зовнішній» зріз — взаємодія різних видів мистецтва, та «внутрішній» — засоби міжвидової виразності, й саме він є автором поняття «трансформізм», що відбивало можливість гармонізації усіх аспектів синтезу.

На межі XIX — XX ст., коли почне формуватися європейський авангардизм, ціла низка літературних експериментів С. Малларме та Р. Гіля буде запозичена італійськими футуристами і французькими кубофутуристами. Вочевидь, теоретичний ланцюг «Бодлер — Малларме — Гіль — авангардизм» заслуговує на подальше опрацювання, що дасть змогу зробити остаточні наголоси у діалозі культур XIX — XX ст.

У естетичних розвідках Ш. Бодлера і ідею «синтезу», й ідею «відповідності», котрі «супроводжують» можливу взаємодію різних видів мистецтва в одному творі, слід вважати, безперечно, новаторськими, адже в роки його життя і творчості до ідеї «синтезу мистецтв» ставилися, в кращому разі, іронічно. Така позиція значною мірою спиралася на досить упереджену оцінку можливості взаємодії видів мистецтва, що її на німецьких теоретичних теренах бачимо в розробках І. Канта (1724–1804) та І. Гете (1749–1832), а на французьких — у розвідках видатного письменника і теоретика мистецтва Г. Флобера (1821–1880).

Як відомо, «руйнувати» критичність щодо означеної ідеї почали Р. Вагнер та Ш. Бодлер. Сьогодні безсумнівне захоплення викликає їхнє прогностичне бачення тенденцій розвитку мистецтва, адже на межі XIX — XX ст. проблема «синтезу» сприймається як наріжна у тогочасному мистецтвознавстві завдяки блискучим теоретико-практичним відкриттям О. Скрябіна, В. Кандинського, К. Малевича, М. Чюрльоніса, А. Шенберга, П. Клея, Ж. Кокто. Принагідно завважимо, що в сучасній українській гуманістиці проблема «синтезу мистецтв» постійно наявна у дослідницькому полі, що підтверджує її

невичерпний теоретичний потенціал, естетико-мистецтвознавчу значущість та відповідність логіці розвитку мистецтва в умовах XXI ст.

Поштовхом до опрацювання Ш. Бодлером питання «синтезу», яке окремими пасажами представлене у кількох його працях, була різко критична оцінка ним стану французького мистецтва першої половини XIX ст., адже, на думку поета, «... кожне з мистецтв у силу їх фатального загального зубожіння намагається досягнути на права сусіда: живописці вводять у свої картини музикальну гаму, скульптори — колір у скульптуру, літератори — пластичні засоби у літературу...» (3, 243).

Процитований нами фрагмент чітко окреслює роль «синтезу» як чинника, що, з одного боку, здатний допомогти і допомагає мистецтву подолати «загальне зубожіння», а з іншого — є одним з тих вимірів, котрий спрямовує увагу на інші, важливі, теоретичні питання. Констатуючи факти експерименту на теренах «синтезу» у творчості французьких митців, Ш. Бодлер не робить жодних висновків, оскільки використовує означену проблему як дотичну до з’ясування суті «еклектики» та «фальсифікації почуття» — ще двох зрізів його теоретичної спадщини, котрі варті прискіпливої уваги сучасного інтерпретатора бодлерівських ідей.

На нашу думку, задля об’єктивної оцінки специфічної манери Ш. Бодлера здійснювати теоретичне дослідження, слід пам’ятати, що він формулює значно більше проблем, ніж здатний їх обґрунтувати. Намагаючись сьогодні — у перспективі часу — реконструювати логіку міркувань митця, будь-який науковець хоча і зіткнеться з низкою перепон, все ж віддасть належне його інтелекту, широті теоретичних інтересів, сміливим аналогіям, почуттю гумору, відвертості, а — подекуди — й несподіваності висновків.

За всієї суперечності ідей, які привертали увагу Ш. Бодлера, він, вочевидь, володів «інстинктом» (це поняття неодноразово трапляється в його працях) щодо естетико-мистецтвознавчого прогнозування. Згодом безпомилковість його «інстинкту» виявиться на рівні відпрацювання жанрів образотворчого мистецтва, порівняльного аналізу живописця і ремісника, вироблення власного ставлення до фотографії, що вперше була представлена французьким глядачам у 1839 році; осмислення проблеми «зображального», яка є вагомою естетико-культурологічною складовою в умовах кінця XX — початку XXI ст., коли певні види мистецтва почали свідомо трансформуватися окремими митцями у мистецьку діяльність. Означений процес відбитий у розвідках сучасних українських естетиків та культурологів,

що актуалізувало творчо-пошукову роль «зображального» у різних видах мистецтва.

Наголошуючи на значенні теоретичної спадщини Ш. Бодлера слід, насамперед, звернути увагу ще на один парадокс, а саме — він значно активніше працював як теоретик, і — формально — його наукові розвідки більш об'ємні та вагомі, ніж дві збірки поезій — «Квіти зла» (1857) та «Паризький сплін» (1860), котрі, власне, і зробили його великим поетом.

На нашу думку, опрацювання теоретичної спадщини Ш. Бодлера постійно повертає дослідника до, так би мовити, хронології певних подій у його житті, а саме: приблизно десять років (1845–1857) він повільно, але неухильно утверджується як художній критик і теоретик, а від 1857 року про нього переважно говорять як про поета.

Слід зазначити, що напередодні оприлюднення першого видання «Квітів зла», митець постійно обертався в середовищі паризької богеми, завдяки якій у життя Ш. Бодлера увійшли троє близьких людей, які вірили в його талант поета і живописця: танцівниця-креолка Жанна Дюваль (1820–1862), яка вважається музою митця і якій він присвячував вірші та живописні портрети; поет, драматург, критик Теодор де Банвіль (1823–1891) і художник Еміль Деруа (1821–1867). Мати та вітчим робили все можливе, аби вирвати Ш. Бодлера із літературно-мистецького середовища, і вимагали від нього здобути хоча б якийсь рівень юридичної освіти. Вони ж влаштували синові поїздку до Індії, проте «сум по залишеній батьківщині примусив його повернутися до Парижа, однак пізніше вплив Сходу на творчість поета буде очевидним та виразним» (1, 324).

На нашу думку, 1857 рік — рік публікації «Квітів зла» — слід оцінювати як злам у життєво-творчій ситуації Ш. Бодлера, адже ця поетична збірка мала, беззаперечний, хоча і дещо своєрідний резонанс. Так, на його творчість звернули увагу представники французької інтелектуальної еліти, зокрема, очільник академії Ш.-О. Сент-Бьов, котрий відверто захоплювався віршами поета, пропонуючи себе на роль його друга, покровителя та наставника. Водночас збірка поезій була піддана судовому переслідуванню: «Автора книги та її видавців оштрафували, а з самої книжки суд постановив вилучити шість, найбільш аморальних на його думку віршів» (1, 325).

Судовий процес над збіркою «Квіти зла», з одного боку, сприяв популярності 36-річного поета, а, з іншого — вплинув, як певна пересторога, на його нових друзів і прихильників. Видатний французький письменник Марсель Пруст (1871–1922) у статтях

«Сент-Бьов і Бодлер» та «Кінець Бодлера» скрупульозно реконструює вельми показові приклади морально-психологічних вагань Ш.-О. Сент-Бьова щодо оцінки пошуків Ш. Бодлера.

Автор «біографічного методу» зрозумів «Квіти зла», високо оцінивши і їх неординарність, і їх національно-культурну значущість, проте суд, який розпочався у Парижі, — у разі програшу Бодлера — міг вплинути на престиж самого академіка. Слід визнати, що власну хитку і вкрай компромісну позицію Сент-Бьов через кілька років дещо скорегував листом, зверненим до матері поета з приводу його смерті. Як відзначав М. Пруст, «... Сент-Бьов — один з тих, хто завдяки своєму блискучому розуму все ж краще інших зрозумів Бодлера. Того, хто усе своє життя боровся із злиднями та наклепами, після смерті так очорнили в очах його матері, зобразивши збоченцем і божевільним, що вона невимовно зраділа, отримавши лист Сент-Бьова, де про її сина говорилося як про розумну й добру людину» (4, 79). Як відомо, від 1864 року, Бодлер, який — окрім низки важких недугів — страждав і від наркотичної залежності, жив у Бельгії. Поет був, по суті, абсолютно самотнім, переживаючи «часті напади нестерпної нервової хвороби, яка закінчилася паралічем й втратою пам'яті. Мати перевезла його до Парижа, де Бодлер і помер 1 вересня 1867 року» (1, 326).

Слід наголосити, що у межах даної статті нас цікавить період 1846–1847 рр., коли критичні статті, присвячені — переважно — проблемам історії та теорії образотворчого мистецтва, починають визнаватися фахівцями як самостійна складова теоретичної спадщини митця. Віддаючи належне розвідкам французького науковця П.-Ж. Кастекса (P.-G. Castex), який першим звернув увагу на самоцінність художньо-критичної позиції Ш. Бодлера, літературознавець В. Мільчина наголошує, що «критика Бодлера — цілісна і оригінальна система, яка протистоїть як заяложеному дидактизму, так і ствердженню повної незалежності мистецтва від моралі. Завдяки цьому статті Бодлера мають усі підстави називатися пам'ятником естетичної думки, який навіть більше, ніж через сто років після створення, не втратив актуальності» (5, 394).

Поділяючи означену оцінку художньо-критичних нарисів Ш. Бодлера, артикулюємо дещо інше — адже він був чи не першим французьким теоретиком середини XIX ст., хто орієнтувався на традиції свого видатного співвітчизника Дені Дідро (1713–1784), який (окрім просвітницько-пізнавальної та виховної функцій) опікувався критикою як сферою саме теоретичного опанування природи

мистецтва. Через більш ніж півстоліття Бодлер остаточно уникає у своїх художньо-критичних статтях і нарисах описовості, заперечує «рецензійність» художньої критики, досить вдало використовує потенціал аналогії між літературними та живописними сюжетами і закладає підвалини сучасного розуміння цілей й завдань професії критика.

Слід зазначити, що саме Ш. Бодлер почав окреслювати засади «персоналізованого» підходу до поточного творчого процесу, а відтак — у його критичних статтях представлені постаті живописців різної спрямованості — Е. Делакруа, О. Домьє, Ежені Готье, В. Франсуа-Ксав'є, А. Шеффер, О. Верне, Б. Фостен, котрі хоч часом і належали до шкіл протилежної художньої спрямованості та неоднозначно оцінювали національні традиції, проте — сукупно — формували європейський культурний простір.

Сьогодні ми маємо змогу оперувати значним масивом художньо-критичних праць Бодлера, котрі дають змогу зосередити увагу на тих аспектах, які допомагають сучасним фахівцям тлумачити окремі його ідеї в контексті естетичної теорії. У цьому плані на особливу увагу заслуговує аналіз поетом проблеми жанру в живописові, пояснення сутності романтизму, порівняльний аналіз художньої школи і ремісництва.

Окрім означеного, Ш. Бодлер намагається виокремити і визначити зміст таких понять як «еклектика», «еклектизм», «героїзм», «шаблон», «модель», «сумнів», «ідеал», «краса», «прекрасне», «почуття». Водночас у матеріалах «Salon-46» він «працював» не лише з останнім поняттям, а й запровадив несподівану і вкрай цікаву для розгляду формально-логічну структуру «фальсифікатори почуття». Навіть побіжний аналіз понятійно-категоріального «забезпечення» теоретичних розвідок Ш. Бодлера, дає підстави говорити про його намагання охопити досить широку «гуманітарну» площину, адже використані ним у низці статей поняття своїм змістом відповідають філософському (еклектика, шаблон), естетичному (ідеал, краса), психологічному (почуття, ява), етичному (героїзм, сумнів) типам гуманітарного знання.

Аж ніяк не переоцінюючи і штучно не осучаснюючи творчо-пошукові розвідки Бодлера, все ж визнаємо й позитивно оцінимо його тяжіння до міждисциплінарного відтворення культуротворчих процесів, свідком яких він був. Ще раз віддамо належне інстинктові видатного поета, але факт залишається фактом: приблизно за сімдесят років до появи терміна «культурологія», Ш. Бодлер, по суті, оперує тими засадними принципами — міждисциплінарність, персоналізація, біографізм, —

які на межі XX–XXI ст. визначатимуть специфіку культурологічного підходу.

Аналіз й оцінка усіх прикладів трансформації понять, які використовує Ш. Бодлер, у сферу конкретного типу гуманітарного знання, потребує ретельної дослідницької роботи, проте на деяких з них ми вважаємо за необхідне зупинитися. Як відомо, серед статей, які були оприлюднені в журналі «Salon-46», феномену «еклектика» присвячені статті XII «Про еклектизм і про сумніви» та XIV «Про еклектиків». Перш, ніж реконструювати й оцінити позицію Бодлера стосовно необхідності оперування поняттям «еклектика» в процесі аналізу французького образотворчого мистецтва, слід наголосити, що воно було сформовано давньогрецькою філософією і має достатньо насичену історію функціонування на теренах гуманітарного знання.

Поняття «еклектика» — від грецьк. *eklektikos* — здатність вибирати — вводилося в теоретичний ужиток задля констатації права будь-якого теоретика поєднувати те, що поєднувати не слід. Подібне право закріплювалося за філософією, якій дозволялося «комбінувати» поняття, риси, явища, елементи (6). Згодом, саме цей термін широко експлуатувався задля оцінки архітектурних споруд, передусім щодо процесу створення славетних європейських соборів.

Архітектура — вкрай складний вид мистецтва, де художнє начало поєднувалося з науково-технічним, а скульптура, орган, вітражі, фрески виступали невід'ємними складовими загального естетичного «вирішення» споруди. Подібна «еклектичність» оцінювалася, як правило, позитивно, приблизно так само, як сьогодні оцінюється «еклектичність» постмодерністських творів. Спираючись на статті Ш. Бодлера, важко збагнути, наскільки чітко він уявляв початкове значення цього поняття, адже — в його інтерпретації — воно містить у собі суцільно негативне значення.

На нашу думку, дискусійним є сам підхід Ш. Бодлера до пояснення феномену «еклектика — еклектизм» через залучення поняття «сумнів»: вочевидь, таким чином він намагався створити філософсько-етичну площину задля його аналізу й трансформації у сферу образотворчого мистецтва. Наразі такий дослідницький прийом себе не виправдав. Врешті-решт вийшло, що «еклектик» — це не той митець, котрий «комбінує» свої твори з різних — на його думку — вдалих елементів живописних робіт інших, а той, хто «завжди ставив себе вище попередніх течій на тих засадах, що, зважаючи на... час появи, мав можливість оглянути найвіддаленіші обрії» (3,110).

На тлі сучасного рівня теоретичного опрацювання проблеми «еклектика-еклектизм», розмірковування Ш. Бодлера стосовно означеного кола питань викликають неабиякий інтерес. По-перше, виокремимо його переконання, що серед різних видів мистецтва саме живопис може бути найбільш еклектичним, оскільки в кожному конкретному полотні досить легко «розчиняється» кілька творчих манер, а по-друге, наголосимо на елементах ремісництва, на які він звертає увагу. Оскільки еклектик «користується» творчістю кількох інших митців, він, на думку Ш. Бодлера, позбавляється «індивідуальності», що призводить до дуже прикрих наслідків, а саме: «Твір еклектика не затримується в пам'яті» (3, 110).

Спроби Ш. Бодлера активізувати зміст «сумніву» як поняття, що «поглиблює» уявлення про еклектиків та еклектизм, спираються на фактор «природи», адже «перше завдання художника — підміна природи людиною і бунт проти деспотизму природи». Акцентуація на можливому «деспотизмі природи», яка обмежує творчі обриси живописця, примушуючи його «рухатися за природою» чи копіювати її, наявні у бодлерівських статтях 1846 року, хоча за рік до того пейзажі Каміля Коро (1796–1875), творчість котрого помітно вплине на формування імпресіонізму, не лише сприймалися майбутнім поетом із захопленням, а й стимулювали до з'ясування різниці між «завершеним» і «досконалим» мистецьким твором, оскільки, на думку Ш. Бодлера, «досконале може і не бути завершеним...» (3, 42–43).

Відтак у творчості Коро, котрого Бодлер зараховує до «великих майстрів», природа є помічником живописця, а у творчості еклектиків — деспотом. Ці, безперечно, цікаві й важливі розмисли Бодлера — як і деякі інші «інстинктивні» прориви цього теоретика, — значно випередили свій час, адже естетичні аспекти природи будуть з'ясовані лише у 70–80-х роках ХХ ст., коли вони трансформуються в об'єктно-суб'єктний контекст: природа об'єктивна, а її оціночний аспект — в процесі освоєння та взаємодії — визначає людина. Природа не була ані деспотом, ані ворогом для живописців-еклектиків, просто низький рівень їх професіоналізму, погане знання «ремесла» не створили творчої ситуації щодо діалогу «живописець — природа», як це сталося у випадку К. Кора: еклектики можуть створити «завершене» полотно, але — при цьому — ніколи не досягають «досконалості».

Рухаючись за розміркуваннями Ш. Бодлера, можна дійти висновку, що саме сумнів у власних професійних можливостях «спонукає деяких митців слізно волати до всіх інших видів мистецтва.

Спроби застосування засобів виразності, які суперечать одне одному, привнесення елементів одного роду мистецтва в інший, штучне введення поезії, філософії і почуття в живопис — словом, усе це сучасне зубожіння є вада, невід'ємна від еклектизму» (3, 110).

Слід визнати, що, окрім спроб теоретичного осмислення «еклектизму», які, на нашу думку, навіть для середини ХІХ ст. мають дещо строкатий характер, Бодлер робить несподіваний крок, оприлюднюючи прізвища тих, хто — згідно з його теорією — належить до еклектиків. Так, на його думку, Папеті пише твори «винятково неприємного вигляду — «Солон, котрий диктує закони»; Глез — експонує картини «пересічні стилем і плутані композиційно»; Мату — надає постатям на полотні «неприродних вигинів шиї та рук»; Шенавар — живописець. за визначенням Ш. Бодлера, «освічений та ретельний, робить драматичну помилку, намагаючись змагатися з Мікеланджело; Гінье — свідомо поєднує в таких своїх картинах, як «Кондотьєри після пограбування» та «Ксеркс», творчу манеру одразу двох живописців — Сальваторе і Декана; Жигу і Брюн — полотна першого, навіть у пору його розквіту, нагадували «збільшені ілюстрації», а роботи Брюна позбавлені душі, не мають ані недоліків, ані досягнень, «нагадуючи братів Карраччі та інших пізніх еклектиків». Подібні тенденції Ш. Бодлер фіксує і в творах Бара та Біара, котрих — без жодних сумнівів — зараховує до еклектиків (3, 114–115).

Ми цілком свідомо відтворили прізвища усіх живописців — еклектиків, які названі Ш. Бодлером, адже його або принциповість, або нерозважливість призвели до, вочевидь, драматичної ситуації, а саме: за своїм обсягом стаття «Про еклектиків» не перевищує двох сторінок, через які видатний критик отримав одразу дев'ять ворогів. Адже звинувачення, висунуті проти відомих тогочасних живописців, ніхто з них, природно, не сприйняв і Ш. Бодлера не пробачив, а відтак — маємо можливість укотре переконатися у слушності біографічного методу Ш. О. Сент-Бьова, в якому, зокрема, йшлося про необхідність обов'язкового урахування ворожого оточення для розуміння специфіки естетико-художнього і морального-психологічного простору митця.

Вже було зазначено, що серед понять, якими у своїх критичних розвідках оперує Ш. Бодлер, інтерес викликає не стільки поняття «почуття» — дотичне, передусім, до психології та естетики, — скільки його трансформація у сферу творчості Арі Шеффера (1795–1858) — живописця, котрий працював переважно в історичному жанрі. Полотна

Шеффера — достатньо відомого тогочасного майстра — кваліфікуються критиком як «фальсифікація почуття», а сам А. Шеффер починає виступати в ролі їх «фальсифікатора». Наразі наголосимо, що постановка цієї проблеми є принципово новаторською не тільки для французької, але й європейської гуманістики, а це актуалізує процедуру співвіднесення поняття «фальсифікація» з тим змістом, який в нього вкладав Ш. Бодлер.

Слід визнати, що словниковий запас Бодлера-поета був значно ширшим, ніж той, яким оперували європейські науковці середини XIX ст., а це і спонукає, так би мовити, перевіряти чи контролювати ті слова або терміни, які майбутній видатний поет «підказує» критику-початківцю, оскільки фундамент своєї блискучої критичної спадщини заклала 25-річна людина, котра до того ж не мала ані літературної, ані художньої освіти.

Поняття «фальсифікація» — від лат. *falsificare* — підробка, свідоме спотворення фактів — доволі активно використовується в гуманітарних науках, зокрема, в історії та політології. Наразі, в сучасному мистецтвознавстві ним оперують — переважно — в кримінальному контексті, маючи на увазі підробку робіт на теренах образотворчого мистецтва (7).

Ш. Бодлер, звертаючись до історичних полотен Шеффера, вкотре використовує потенціал синтезу мистецтв, порівнюючи специфіку прояву «поетичного почуття» у живописі та поезії. Зокрема він відзначав: «Поетичність має приходити природно, виникаючи внаслідок самого живопису; адже поетичне почуття дримає в душі глядача і геній художника полягає в здатності розбудити його. Головне у живописі — колір та форма; живопис і поезія близькі один одній рівно настільки, наскільки сама поезія здатна викликати в душі читача живописні образи» (3, 111). Водночас, Ш. Бодлер, котрий — ще раз це акцентуємо — стане видатним французьким поетом, спираючись на той саме «інстинкт», до якого він неодноразово звертався, відчуває «безглуздість» спроб окремих живописців «ілюструвати» літературний текст, адже це нагадуватиме «танцівника, що виконує алгебраїчні па» (3, 111).

Принагідно зазначимо, що у статтях Ш. Бодлера, присвячених конкретній темі, блискавично виникають якісь — вкрай важливі й теоретично перспективні — супутні ідеї, сміливі аналогії, на які він пізніше не звертає жодної уваги. Так, в контекст аналізу «поетичності» живопису і поезії Ш. Бодлер включає кілька речень, зміст яких міг би просунути психологічно-естетичний орієнтир у досить продуктивному напрямі: «... великі митці, підкорюючись безпомилковому інстинкту, беруть у поетів тільки

надзвичайно мальовничі зорові образи. Ось чому Шекспір їм ближче, ніж Аріосто» (3, 111).

Слід визнати, що, по-перше, ідея «зорових образів» для теорії середини XIX ст. є принципово новою, а по-друге, самоцінне значення міг би мати порівняльний аналіз тих естетико-художніх засобів, які у творчому процесі використовували два драматурги доби Відродження: англієць В. Шекспір (1564–1616) та італієць — Л. Аріосто (1474–1533). Отже, Ш. Бодлер лише заявляє ці ідеї, не фіксуючи їх і не повертаючись до них задля більш ґрунтовного опрацювання, і у його текстах таких теоретичних «перлин» можна виявити чимало. На нашу думку, їх слід фіксувати, робити об'єктом теоретичного аналізу, керуючись при цьому принципом «у перспективі часу».

Повертаючись до розгляду бодлерівської тези щодо «фальсифікаторів почуття», слід визнати, що він щедрий на епітети, аби «розповісти читачам», який у А. Шеффера «жалюгідний, тужливий, невизначений і брудний» живопис. Такий живопис і «фальсифікує почуття», а «почуття», на думку Бодлера, сприяють цьому, оскільки вони — за своєю природою — не тільки різноманітні, а й нестабільно-плинні. Як Шеффера, так і інших «фальсифікаторів почуття» він вважає кепськими живописцями, «інакше вони знайшли б своїм здібностям інше застосування в мистецтві» (3, 112).

Як ми вже зазначали, серед переліку почуттів, на яких Ш. Бодлер наголошував у процесі своїх наукових розвідок, наявні краса та прекрасне. Працюючи ж над проблемою «фальсифікації почуття» теоретик виокремлює поняття «красивість», яке дотичне до поведінки окремих «фальсифікаторів», котрі, за словами Бодлера, «ганяються за красою», своєрідною трансформацією якої є сентиментальність. Незважаючи на різко негативне ставлення до зразків подібного живопису, Ш. Бодлер все ж досить чітко структурує «сентиментальні твори» за принципом: «плаксиве обурення бідних проти багатих — це жанр викривальний; іноді вони (живописці — *О. О.*) позичають сюжети з народної мудрості — це жанр афористичний; іноді сюжет береться з творів пана Буйї або Бернарде-на де Сен-П'єра — це жанр моралізаторський» (3, 113).

У процитованому фрагменті Ш. Бодлер, посилюючись, як вважають літературознавці, на ролі, що їх виконував французький актор Жане-Нікола Буйї (1763–1842) та на роман-ідилію «Поль і Вірґінія» (1787) Бернарде-на де Сен-П'єра Жака-Анрі (1737–1814), іронізує із сентименталізму, який, на його думку, вичерпав себе і окрім моралізаторства

ні на що не здатний. Відтак усе, що створюється в контексті вимог сентименталізму, має в середині XIX ст. оцінюватися як «фальсифікація почуттів». Наразі, Бодлер іронічно ставиться і до тієї частини французьких глядачів, котрі позитивно оцінюють творчість «фальсифікаторів»: «Скільки праці й хитрощів вкладають французи в те, щоб самих себе ввести в оману! Книжки, картини, романи — що тільки не використовує, чим тільки не гребує цей чарівний народ, коли він хоче *ошукати самого себе*» (3, 113).

Нормативи статті не дають нам змогу проаналізувати інші творчо-пошукові надбання Ш. Бодлера і накреслити шляхи взаємодії, а подекуди і взаємовпливу теоретичних ідей на тематичну спрямованість його поезії, оскільки, як вже було зазначено, його діяльність як теоретика та критика значно випереджала процес створення самобутньої бодлерівської поезії, а отже — у перспективі часу, — вочевидь, відкриватимуться невичерпні можливості для подальшої дослідницької роботи.

Джерела та література

1. Латышев М. Вехи жизни и творчества Ш. Бодлера / М. Латышев. Шарль Бодлер. Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве. Москва : ЗАО Изд-во «ЭКМО-Пресс», 1998. С. 324–326.
2. Саррот Н. Тропизмы ; [пер. с фр. Л. Зониной, Г. Косикова, И. Кудесовой ; вступ. ст. А. Таганова] / Н. Саррот.

- Тропизмы. Эра подозрения. Санкт-Петербург : Изд-во «Полиформ-Талбури», 2000. С. 13–132.
3. Бодлер Ш. Об искусстве ; [пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман ; предисл. В. Левика ; послес. В. Мильчиной]. Москва: Искусство, 1986. С. 243–248.
 4. Пруст М. Против Сент-Бёва. Статьи и эссе ; [пер. с фр. Т. В. Чугуновой ; вступ. ст. А. Д. Михайлова ; коммент. О. В. Смолицкой, Т. В. Чугуновой]. Москва : ЧеРо, 1999. 224 с. : ил.
 5. Мильчина В. Послесловие / В. Мильчина. Бодлер Шарль. Об искусстве ; [пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман ; предисл. В. Левика ; послесл. В. Мильчиной]. Москва : Искусство, 1986. С. 394–429.
 6. Эклектика. URL: https://dic.academic.ru/dic.nst/enc_culture/1154/Эклектика.
 7. Фальсификация. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/19906>

References

1. Latyishev M. (1998). Landmarks of life and work of Sh. Bodler / M. Latyishev. Sharl Bodler. Flowers of evil : Poem s. Articles about an art (pp. 324-326). Moscow : ZAO Izd-vo «EKSMO-Press» [in Russian].
2. Sarrot N. (2000). Tropizmyi / N. Sarrot. Tropizmyi. Suspicion's era (pp. 13-132). Sankt-Peterburg : Izd-vo «Polinform-Talburi» [in Russian].
3. Bodler Sh. (1986). About an art (pp. 243-248). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Prust M. (1999). Against Sant-Byov. Articles and essay. Moscow : CheRo [in Russian].
5. Milchina V. (1986). Afterword / V. Milchina. Bodler Sharl. Ob iskusstve. (pp. 394-429) Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Eclectic. Retrieved from: https://dic.academic.ru/dic.nst/enc_culture/1154/Eklektika [in Russian].
7. Falsification. Retrieved from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/19906> [in Russian].