

В ОБІЙМАХ МУЗ

УДК: 281 133. 1. 09

Динниченко Тетяна

«МОВА» МИСТЕЦТВА В РОМАНІ АНАТОЛЯ ФРАНСА «БОГИ ЖАДАЮТЬ»

Стаття присвячена дослідженню «мови» мистецтва в романі Анатолія Франса «Боги жадають» (“Les Dieux ont soif”, 1912). «Мова» мистецтва в даному творі є поліфункціональною. Автор розвідки виокремлює й аналізує парадигму її функцій в романі.

«Характеротворча» функція «мови» мистецтва слугує для характеристики головних і другорядних образів роману: живописні твори і розмови про них імпліцитно говорять про характери персонажів, їх життєві принципи, взаємовідносини між ними.

Особливу увагу автор статті приділяє аналізу «мови» мистецтва як інструменту психоаналітичного тлумачення образу головного героя-художника. Опис його живописних творів по хронологічній вертикалі свідчить про наявність певного комплексу, який поступово загострюється під впливом активізації колективного неусвідомленого в період Великої французької революції. Ключовим живописним образом до розуміння характеру цього персонажу автор вважає незавершений етюд на сюжет трагедії Еврипіда «Орест». Одержимість архетипом Рятівника призводить до роздвоєння особистості художника і перетворює милосердну людину на безжалісного суддю-вбивцю

«Мова» мистецтва в романі також слугує засобом «вербалізації» філософських поглядів письменника на «екзистенцію» людства в історії, на те, які шляхи до прогресу є прийнятними. Мистецькі образи творинь персонажа-ентузіаста й персонажа-скептика утворюють на сторінках роману імпліцитну дискусію ідей в контексті характерної для А. Франса категоріальної пари «Іронія – Утопія». Реальний гуманізм протиставляється ідеалістичному гуманізму. Письменник сугестує думку про неможливість і неприпустимість досягнення гуманістичного ідеалу шляхом антигуманним, через терор і насильство.

Ключові слова: «мова» мистецтва, живописний образ, герой-художник, колективне неусвідомлене, архетип, комплекс, іронія, утопія, ефект Бержсере.

Стаття посвящена исследованию «языка» искусства в романе Анатолія Франса «Боги жаждут» (“Les Dieux ont soif”, 1912). «Язык» искусства в данном произведении полифункционален. Автор статьи выделяет и анализирует парадигму его функций в романе.

«Характерообразующая» функция «языка» искусства служит для характеристики главных и второстепенных образов романа: живописные произведения и разговоры о них импліцитно говорят о характерах персонажей, их жизненных принципах, взаимоотношениях между ними.

Особенное внимание в статье автор уделяет анализу «языка» искусства как инструменту психоаналитического истолкования образа главного героя-художника. Описание его живописных произведений по хронологической вертикали свидетельствует о существовании определенного комплекса, постепенно заостряющегося под влиянием активизации коллективного бессознательного в период Великой Французской революции. Ключевым живописным образом для понимания характера этого персонажа автор считает незаконченный этюд на сюжет трагедии Еврипида «Орест». Одержимость

архетипом Спасителя приводит к раздвоению личности художника и превращает милосердного человека в безжалостного судью-убийцу.

«Язык» искусства в романе также служит способом «вербализации» философских воззрений писателя на «экзистенцию» человечества в истории, на то, какие пути к прогрессу являются приемлемыми. Образы искусства произведений персонажа-энтузиаста и персонажа-скептика создают на страницах романа имплицитную дискуссию идей в контексте характерной для А. Франса категорической пары «Ирония – Утопия». Реальный гуманизм противопоставляется идеалистическому гуманизму. Писатель суггестирует мысль о невозможности и недопустимости достижения гуманистического идеала антигуманным путем, посредством террора и насилия.

Ключевые слова: «язык» искусства, живописный образ, герой-художник, коллективное бессознательное, архетип, комплекс, ирония, утопия, эффект Бергер.

The article is devoted to the study of the “language” of art in the novel “The Gods Are Athirst” by Anatole France (“Les Dieux ont soif”, 1912). The “language” of art is polyfunctional in this work. The author of the article identifies and analyzes the paradigm of his functions in the novel. The “character-forming” function of the “language” of art serves to characterize the main and secondary images of the novel: picturesque works and conversations about them implicitly talk about the personages’ characters, their life principles, and the relationships between them.

The author pays special attention to the analysis of the “language” of art as an instrument of psychoanalytic interpretation of the image of the main hero-artist. Description of his picturesque works on a chronological axis testifies to the existence of a certain complex, gradually sharpened under the influence of the activation of the collective unconscious during the French Revolution. The author considers as the key picturesque way to understand the character of this personage, an unfinished sketch on the plot of Euripides tragedy “Orestes”. The obsession with the archetype of the Savior leads to a split personality of the artist and turns a merciful person into a ruthless killer judge.

The “language” of art in the novel also serves as a way to “verbalize”, the writer’s philosophical views of the “existence” of humanity in history, and for search, what pathways to progress are acceptable. The art images of the works of the personage-enthusiast and the personage-skeptic create an implicit discussion of ideas in the context of the characteristic categorical pair “Irony-Utopia” distinctive of A. France, on the pages of the novel. Real humanism is opposed to idealistic humanism. The writer suggests the idea of the impossibility and inadmissibility of achieving a humanistic ideal by inhumane means, through terror and violence.

Key-words: “language” of art, picturesque image, hero-artist, collective unconscious, archetype, complex, utopia, Bergere effect.

Тяжіння до синтезу різних мистецтв було характерне для модернізму, особливо яскраво воно проявилось в романах, де головними героями були митці. У ХХ ст. з’являється і термін для позначення жанрового різновиду такого роману – «роман про художника», що, своєю чергою, поділяється на роман про музиканта, скульптора, живописця, актора тощо [1, 310]. Попри те, що головний герой твору А. Франса «Боги жадають» («Les Dieux ont soif», 1912) – художник, цей роман навряд чи можна зарахувати до такого різновиду. У ньому не зображується «життя художника як творчість у хронотопі культури» і «голоси культури», хоча й відчутні, але не є «поетичними» [2, 128]. При цьому «мова» мистецтва відіграє у творі важливу роль. Метою нашої

розвідки є дослідження функцій «мови» мистецтва у романі А. Франса «Боги жадають».

С. Пригодій слушно зауважує: *«Якщо «мова» живопису та «мова» скульптури наявна в художньому тексті, то це передбачає, по-перше, мистецтвознавчий дискурс автора (героїв), по-друге, різноманітні імплікації та функціонування живописних і скульптурних образів у художньому творі»* [5, 158]. Щодо першої «вимоги», то Анатоль Франс отримав класичну освіту і, за характеристикою Ж. Леметра, був *«неймовірно освіченим літератором»* і *«витонченим інтелектуалом-ерудитом»* [6, 692], любив і прекрасно знав мистецтво. У романі «Боги жадають» письменник осмислює *«два його заповітних прагнення – жага справедливості і жага краси»* [4, 199]. Окрім того, головним персонажем його роману є художник, Еваріст Гамлен, що має певні уподобання в мистецтві, пов'язані з авторським світобаченням і політичними поглядами.

Одна з функцій «мови» мистецтва в романі, що лежить на поверхні – це створення «характеротворчих образів»: автор описує малюнки, ескізи, картини, які слугують розкриттю характерів персонажів [5, 163]. Приміром, сцена малювання компанії художників на пленері: *«Художники взялися до роботи і намагалися зобразити природу так, як вона їм уявлялася; але кожен сприймав її, наслідуючи манеру того чи іншого майстра. За якусь хвилину Філіпп Дюбуа накидав у душі Юбера Робера занедбану садибу, повалені дерева, пересохлий струмок. Еваріст Гамлен знаходив на берегах Іветти пейзажі Пуссена. Філіпп Демаї, заходившись біля голубника, трактував сюжет у жартівливій манері Калло і Дюлессі. Старий Бротто, схилившись до фламандців, старанно малював корову»* [7, 428]. Кількома штрихами, через малюнки та уподобання в мистецтві, письменник окреслює натуру кожного з художників: поверхневність і пристрасть до декоративності Дюбуа, цнотливість, піднесеність, тяжіння до простоти і ясності Гамлена, легкість, примхливість, захопленість життям Демаї, життєлюбність і «натуральність» Бротто.

У романі «Боги жадають» «мова» мистецтва також красномовно характеризує відношення персонажів один до одного, як-от у діалозі Гамлена й Елоді про візерунок для оздоблення на її шарфі. На думку Еваріста, візерунок, який вона намалювала, *«не досить простий, не досить строгий, у ньому відчувається надміру примхливий смак»*, *«банти, гірлянди нагадують нікчемний, заяложений стиль, що його так полюбили за останнього тирана»*. Він вважає, що *«прекрасна лише простота»*, радить *«використовувати мотиви етрусських ваз і фресок, знайдених у Геркуланумі»* і вишити шарф *«грецьким орнаментом, листям плюща, зміями чи перехрещеними стрілами»*. Те, що Гамлен додає далі: *«Тоді б він був би гідний спартанки... і вас»* сугестує образ його жіночого ідеалу, який він проектує на Елоді. При цьому Еваріст «зізнається» в симпатії до неї і «пропонує» компроміс: *«Зрештою, можна залишити і цей візерунок, але спростити його, надавши йому прямолінійності»*

[7, 371]. Поділяючи його смак, Елоді висловлює готовність змінитися заради стосунків із ним.

Функції «мови» мистецтва в романі не обмежуються загальною характеристикою персонажів та їх взаємин. Провокуючи читача на психоаналітичне тлумачення образу головного героя Еваріста Гамлена, мистецька мова стає інструментом осягнення метафізичного сенсу твору. Образ Еваріста втілює в концентрованому вигляді дію колективного неусвідомленого, яке, за К. Г. Юнгом, часто виражається в «політичній формі» [9, 209], що і виявилось під час Великої французької революції. Суб'єктивна психіка завжди тісно пов'язана з колективним неусвідомленим (вмістом його є колективні патерни – архетипи). Нерідко колективне неусвідомлене формує змісти, які «можуть опинитися у крайньому протиріччі з особистісною психологією індивіда» [9, 54]. Під час активізації «відповідного часові архетипу, назовні виринають приховані в ньому руйнівні й небезпечні сили, а людина зі своїми внутрішніми проблемами може стати його жертвою. Тоді особистий комплекс виявляється як специфічний зв'язківець між індивідуальним і колективним неусвідомленим...» [3, 134].

У романі А. Франса спостерігаємо, як досить «мирний» комплекс Гамлена поступово переростає в невроз. Ретроспекцією в цьому плані є його «дореволюційні» живописні полотна, що *«вкриті грубим шаром пилу... лежали стосами чи стояли, обернені до стіни»* у нього в майстерні. На них *«він, ідучи за модою, зображував любовні сцени, несміливим пензлем гладенько випикував спорожнілі сагайдаки, летючих птахів, ризиковані забави, мрії про щастя, високо підсмикував спіднички у гусятниць та квітчав трояндами перса пастушок. Але така манера аж ніяк не пасувала до його вдачі. Ці сцени, трактовані з холодним серцем, свідчили про непохитну цнотливість художника... Гамлен ніколи не славився як майстер еротичного жанру»* [7, 361]. Отже, цей живопис не відповідає його натурі, суперечить його Его – «комплексів даних, сконструйованому насамперед загальним знанням відносно свого тіла, свого існування й даними пам'яті...» [9, 17]. Це, радше, «живописна» експлікація його комплексу: він – добрий син, тихий, лагідний, жалісливий до чужих страждань юнак, що весь час повторює про себе катехізис, намагається бути як всі й освоїти «еротичний жанр». Його зовнішність також імпліцитно свідчить про «роздвоєння»: *«В двадцять років Еваріст мав поважне й чарівне обличчя; це була сувора й водночас жіночна врода, риси Мінерви»* [7, 366-367]. Мінерва – богиня війни та державної мудрості, яка відповідала грецькій Афіні, яка ототожнювалася з покровителькою ремесла й мистецтва.

Революція докорінно змінює Гамлена: тепер він – секретар Революційного трибуналу, і «Афіна» перетворюється на «Мінерву»: у недавніх своїх роботах він вбачає *«розпусту, породжену монархічним ладом, ганебні наслідки придворної розбещеності»*. Тепер *«громадянин вільного народу, він упевненими штрихами накидав вугіллям образу Свободи, Прав Людини, французьких Конституцій, республіканських Чеснот, народних*

Гераклів, що долають гідру Тиранії...». Найбільше полотно – «Тиран переслідуваний фуріями в пеклі» – займало половину майстерні своїми незакінченими, страшними, більшими за натуральну величину постатями та сплетінням зелених змій із гострими, загнутими, роздвоєними жалами» [7, 361-362]. Ці картини Гамлена відображають трансформацію його комплексу у зв'язку з активованим колективним неусвідомленим: «комплекс як основна складова індивідуальної психіки структурується... певною послідовністю пов'язаних між собою ідей та образів навколо центрального ядра, що виступає як архетип... архетип не може виявитися поза індивідуальною психікою» [3, 131]. Отже, архетип завжди виявляється через індивідуальний комплекс. У Гамлена комплекс «цноти і доброчесності» структурується навколо архетипу героя-Рятівника у двох іпостасях – борця за віру, який «проливає нечисту кров ворогів своєї вітчизни» (Республіки) [7, 509], і Героя, що рятує вітчизну від Дракона – «гідри Тиранії» [7, 362]. Нескінченне захоплення, з яким Гамлен вже понад півроку малює лише волонтерів, імпліцитно говорить про одержимість архетипом Рятівника.

Про прогресуюче розщеплення свідомості Гамлена свідчать і зміни, які відбуваються у сфері сексуальних почуттів, що майстерно передані А. Франсом «мовою» мистецтва. Гамлен, «поки Революція не зробила з нього героя, кохав, як і всі смертні, одну жінку – зовсім непримітне створіння, воротарку Академії» [7, 372]. Це почуття цілком відповідало його натурі й було радше людським співчуттям, коханням-жалістю. Активація колективного неусвідомленого пробудила в ньому дикі інстинкти: до Елоді він відчуває вже не кохання-жалість, а темний Ерос, і чим більше він перетворюється на кривавого месника, тим більш палкою, «фізичнішою» стає його пристрасть до неї. На словах Еваріст хоче бачити в громадянці Елоді «спартанку», а підсвідомо його притягує «діонісійська стихія» її натури: «Круглим веселим обличчям із трохи кирпатим носиком та випнутими вилицями, грубуватим і пристрастним, вона нагадувала Еварістові голову фавна Боргезе»... Її погляд, її дихання, трепетна плоть – усе в ній промовляло до серця й віщувало кохання. За прилавком крамниці вона здавалася німфою танцю, оперною вакханкою, в якій відібрали рисячу шкуру, тирс та плющовий вінок і якимось чудом зробили з неї скромну шарденівську господиню» [7, 370].

Ключем до розшифрування психічного комплексу Гамлена, що поступово перетворюється на невроз, є його етюд до картини «Електра біля ложа свого брата Ореста» на сюжет із трагедії Еврипіда. Недарма в ньому відчувається «значно більше талановитості й природності», і не випадково в «трагічній» голові Ореста «впадала в очі подібність до обличчя самого художника» [7, 362-363]. Еваріст пояснює свій задум: «Орест більше хвилює нас своєю скорботою, ніж шаленством. Яка жахлива доля! Спонукуваний синівською любов'ю, священним велінням, він вчинив злочин, у якому боги повинні його виправдати, та якого люди не простять йому ніколи. Щоб помститися за зневажену справедливість, він знехтував закони природи, став недолюдком, вирвав з груди власне серце. Він гордо несе тягар свого

страшного й справедливого злочину» [7, 403]. Цей етюд – підсвідоме «живописне» передбачення героєм своєї долі: він рухається до пекла. Мотив пекла весь час з'являється і в його творчості, і в житті. Згадаймо незакінчене полотно «Тиран переслідований фуріями в пеклі»: *«На передньому плані ліворуч стояв у своєму човні худий і лютий Харон – ефектно, добре прорисований шматок...»* [7, 362]. Харон у міфології – це, як відомо, провідник померлих душ до Аїду. Навіть у зовсім безхмарну мить життя, під час гри в фанти, Гамлен обирає для декламації *«місце, де змальовано, як Грібурден спускається в пекло»* [7, 434] з «Орлеанської діви» Вольтера.

У XXII главі роману незакінчений етюд до майбутньої картини стає реальністю, картину «дописує» саме життя: одного ранку, коли Еваріст прокинувся після чергового кошмару і знесилений лежав у ліжку, а Елоді ніжно, як сестра, дивилася на нього й хусточкою витирала з лоба холодний піт, *«він пригадав чудову сцену з Евріпідового “Ореста”, ту, що він використав у своєму етюді до картини, яка стала б, коли б він її закінчив, його шедевром... Він подумав: “Але ж я не батьковбивця. Навпаки, в пориві синівської любові я проливав нечисту кров ворогів своєї вітчизни”»* [7, 509]. Спуск у пекло добігає кінця: на початку революційного «шляху» Еварісту бачились *«титани, що з палаючих уламків старих світів споруджують мідну Діке, місто справедливості»* [7, 378], а останнє, що він бачить, це *«криваве лезо, що підносилось над юрбою на площі Революції»* [7, 529]. Трагедія Гамлена зумовлена «роздвоєнням» свідомості: одна особистість у ньому безмежно любить людей, друга – безжально вбиває їх, «винних» і «невинних». Милосердний (спочатку прізвище головного героя було Клеман – французькою буквально «милосердний») стає немилосердним, людяний стає недолюдком.

«Мова» мистецтва також евокує в романі філософські ідеї. Анатоль Франс, вихований на ідеях просвітників, вже не розділяє їх оптимістичної віри в майбутнє: людина початку XX століття накопичила достатньо історичного досвіду про численні трагічні і криваві події. До того ж письменник категорично не приймає насилля: вітаючи революції як позитивний фактор оновлення суспільства, він боїться несамовитих революційних поривів через пов'язані з ними прояви жорстокості і упевнений, що вони приречені на поразку, адже насилля ніколи не веде до щастя і добра. Так у свідомості Франса «виникає духовна пара: Іронія – Утопія» [4, 195]. В усіх романах митця, за спостереженням А. Моруа, «автор присутній у вигляді двох персонажів: наївного ентузіаста й скептика» [4, 196]. У романі «Боги жадають» ці персонажі – Еваріст Гамлен і Моріс Бротто. Перший вивищує себе над людством і «творить» історію, другий – є частиною людства, живе в історії і «спостерігає» за нею. Гамлен безкомпромісно намагається «переробити» життя, «створити» нових людей – *«духовно оновлених французів»* [7, 374] і не прощає жодного, хто не поділяє його уявлення про ідеал. Бротто – навпаки, повний співчуття до людей, приймає їх з усіма слабкостями; він послідовник філософії Просвітництва і вважає єдиним вчителем природу.

Ідеалістичний гуманізм Гамлена протиставляється реальному гуманізму Бротто. У цьому персонажі А. Франс з гіркою іронією «матеріалізує» свій улюблений особливий прийом – так званий «ефект Бержере», що «дозволяє неначе відсторонювати світ й перетворювати діючих осіб... на маріонеток» [4, 198]. Цей аристократ, у якого революція відібрала все, теж заробляє на життя «мистецтвом»: малює під брамами портрети перехожих, складає промови для народних представників, навчає танцювати молоденьких громадян. Але головним його заняттям (і засобом вижити) стає виготовлення маріонеток на продаж: *«роздобувши горнятко клейстеру, клубок шпагату, коробку акварельних фарб та обрізки картону, він майстрував картонних танцюристів і збував їх оптом крамарям...»* [7, 361]. Бротто малює не любовні сценки, не гідр Тиранії, не народних Гераклів, а традиційних персонажів народного французького лялькового театру – Арлекінів, Жілів, Скарамушів, Коленів й Колетт в манері Буше (стиль рококо). Його «мистецтво» – витончена іронічна філософська насмішка над одержимістю Гамлена – «творця» нового світу: *«Це картонні танцюристи. Я несу їх на вулицю Закону до торговця ляльками. Тут цілий народ; усі – мої творіння. Я наділив їх тлінною плоттю, що не знає ні радощів, ні страждань. Тільки не дарував їм здатності мислення, бо я бог добрий»* [7, 360]. Тобто він – гуманний «бог», який не жадає жертв і крові, а просто любить й жаліє людей. Серед бурхливих і небезпечних хвилювань і пристрастей свого часу Бротто – «епікуреєць», «скептик і трохи цинік» [8, 573] – зберігає розважливість і толерантність, залишається більшим гуманістом, ніж наївний і жорстокий ідеаліст Гамлен.

Звернення А. Франса до подій Великої французької революції в романі «Боги жадають» зумовлене роздумами автора про «екзистенцію» людства в історії. У смисловій зв'язці з цим твором, на думку літературознавців, знаходиться роман «Повстання ангелів», у якому ватажок повстанців Сатана бачить напередодні повстання пророчий сон: він перемагає «тиранію», проголошує себе богом і поступово забуває про любов і жалість до людей, справедливість та істину. Філософський висновок автора: не можливо змінити світ насильством; насилля породжує насилля, утворюється вічний коловорот (Герой, що долає Дракона, невідворотно сам стає Драконом). Найвищою істиною є не ідея, навіть найпрекрасніша, а гуманізм.

Таким чином, дослідження «мови» мистецтва в романі А. Франса «Боги жадають» дозволяє виявити такі її функції: вона є засобом характеристики персонажів, інструментом психоаналітичного аналізу образу головного героя, маніфестацією певних філософських ідей автора.

Список використаних джерел:

1. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Бернадська Н. І. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творения». Генезис и поэтика / Бочкарева Н. С. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2000. – 225 с.

3. Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Зборовська Н. В. – К. : «Академвидав», 2003. – 392 с. (Альма-матер).
4. Моруа А. Анатоль Франс, или юмор и чувство меры / Моруа А. // Литературные портреты; [пер. с франц.]. – М. : Прогресс, 1970. – С. 191-2009.
5. Пригодій С. «Мова» живопису та «мова» скульптури / Пригодій С. М., Горенко О. П. // Американський романтизм. Полікритика: Навч. посібник. – К. : Либідь, 2006. – 440 с. (С. 158-172)
6. Франс Анатоль / Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т 2: Л–Я / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – С. 691–695.
7. Франс А. Боги жадають / Франс А. Твори в п'яти томах, Т. 4; [переклад з французької]. – К. : Дніпро, 1977. – 590 с. (С. 353-536)
8. Шахова К. Боги жадають. Коментарі / Франс А. Твори в п'яти томах, Т. 4; [переклад з французької]. – К. : Дніпро, 1977. – С. 568 – 590.
9. Юнг К. Г. Аналитическая психология: теория и практика: Тавистокские лекции / [Пер. с нем. В. Зеленского] / Юнг К. Г. – СПб. : Издательский дом «Азбука-классика», 2007. – 240 с.