


УДК 821.133.1.09

## ТРАГІЧНИЙ БЛАЗЕНЬ ФРАНЦУЗЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЯК ТОПОС ІДЕНТИЧНОСТІ (З ХУДОЖНЬОГО ДОСВІДУ ВІКТОРА ГЮГО І ПОЛЯ ВЕРЛЕНА)

Оксана Гальчук

Київський університет імені Бориса Грінченка  
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна  
 <https://orcid.org/0000-0002-3676-7356>  
o.halchuk@kubg.edu.ua

Як реалізація невичерпного у своїх значеннях архетипу символ залишається актуальним об'єктом наукових досліджень. Особливо коли йдеться про символи, мовою яких розмовляють різні національні культури. До таких належить образ трагічного блазня, активним зверненням до якого позначені доба романтизму і рубежу XIX–XX ст. Інтерес до їхніх художньо-естетичних систем, множинність інтерпретацій архесимволів та специфіка їх авторських і національних оприявнень у літературі зумовлюють актуальність цієї студії. Предметом дослідження є особливості функціонування образу трагічного блазня у французьких письменників, чия творчість значною мірою є маркером здобутків романтизму (Віктор Гюго) і доби порубіжжя (Поль Верлен). У роботі застосовані такі наукові методи, як історико-літературний, порівняльно-типологічний, архетипний. Їхній потенціал дав змогу розглянути особливості функціонування образу трагічного блазня крізь призму ідентичності. Широкий контекст висвітлення цієї проблеми уможливив вирішення низки завдань: окреслити витоки формування художнього образу трагічного блазня; визначити чинники його актуалізації у творах романтизму і модернізму та проаналізувати авторські варіанти інтерпретації. У цьому новизна запропонованої студії. Результатами дослідження є такі висновки: у французькій літературі романтизму і символізму за умови такого спільного для їхньої естетики ідейно-художнього підґрунтя, як індивідуалізм, у романтика Гюго трагічний блазень — це гротесковий знак доби, символ невирішеності владою комплексу соціальних проблем. Натомість символіст Верлен, не відкидаючи важливості дослідження соціальних аспектів буття, сприймає трагічного блазня як alter ego сучасного митця й людини доби взагалі, надаючи перевагу естетичним і філософським пріоритетам. Особливістю модерністської інтерпретації є високий потенціал автобіографічного змісту образу трагічного блазня. Він функціонує і як ліричний герой та маска автоліричного персонажа. У літературних містифікаціях це персонаж під подвійною маскою, в обраній митцем стратегії реалізації життєвого сценарію — у формі вдоволеної асоціальності, епатажу, примітивізму як імітації творчості, автопародії. Перспективними є подальші дослідження образу трагічного блазня в різних національних літературах як можливості для письменників глузливо продемонструвати «виворіт» суспільного і світового ладу. Тоді як трагічний акцент цього образу — продовження традиції сприймати власну творчість маніфестом «ненавидячої любові» до свого часу, батьківщини і світу.

*Ключові слова:* трагічний блазень; інтерпретація; архетип; романтизм; символізм; модернізм; символ.

Кожна історико-літературна доба пропонує свої знакові образи, від імені яких промовляють автор і його персонажі. Дистанція між ними майже завжди умовна, а діапазон образних утілень наводить на думку, що за будь-якої спроби укласти їхню типологію матимемо справу з варіаціями укорінених в архетипно-міфологічне підґрунтя емблем. Особливо цікавлять топоси, у дефініції яких можна скористатись формулою Н. Фрая, що називав архетипом «літературний символ чи блок символів, які повсякчас використовуються в літературі і, в такий спосіб, стають загальноприйнятими» (2009, с. 245). Із-поміж таких архесимволів привертає увагу образ, витоки якого сягають, за юнгівською термінологією, Персони, чи маски.

У добу романтизму, а потім і модернізму маска автора як репрезентація певної ідеї (маска законного, маска вірного лицаря, маска шукача пригод тощо) здобуває «новий-старий» варіант «героя в масці» — трагічного блазня. Він, вважаємо, є питомим для загальних літературних тенденцій і водночас образною іпостассю певного *соціального типу* у творах романтиків, а у модерністів (зокрема символістів) — *естетичного*, це переважно персонаж-митець із інтенцією автобіографічності. Численні художні варіанти, які й надалі продукувались у світовій літературі й особливо у французькій, ставали своєрідною аргументацією значного художнього потенціалу образу. Насамперед як чинник авторської свідомості літератури Заходу, де роль «блазня» давала можливість

глузливо продемонструвати «виворіт» суспільного і світового ладу. А трагічний акцент цього образу — долучитись до традиції письменників-гуманістів сприймати власну творчість маніфестом «ненавидячої любові» до свого часу, батьківщини і світу.

Запозичивши слово «Персона» з традиції античного театру, де так називали маску, якою актор закривав своєю обличчя, К. Г. Юнг (1991) означив специфіку своєрідного зв'язку цього архетипу з навколишнім світом: компроміс між індивідуумом і соціальністю. Також окреслив і одну з його ролей — приховувати вразливі та слабкі місця, недоліки, а іноді й суть особистості персонажа. Саме через архетип персони формуються маски інших архетипів, які виокремив К. Г. Юнг, серед них і Трикстер — маска блазнювання. *Мета* цього дослідження — розглянути особливості функціонування образу трагічного блазня у творах романтика Віктора Гюго і модерніста Поля Верлена крізь призму ідентичності. Розгляд специфіки його побутування як відповідника соціально знедоленого в романтизмі та образу «проклятого» поета в модернізмі — це магістральне завдання студії, для реалізації якого необхідно пунктирно окреслити витоки формування художнього образу трагічного блазня; розглянути чинники його актуалізації у творах романтизму і модернізму; проаналізувати авторські варіанти інтерпретації. Застосовуючи культурно-історичний, історико-літературний, архетипний, психоаналітичний, порівняльний *методи дослідження* у вирішенні цих завдань, принагідно осмислюємо тезу М. Епштейна про три — Орфей, Давид, Данте — типи поета у світовій літературі як унаочнення певних релігійно-культурних комплексів. Вихідним для нас є положення щодо письменників-модерністів кінця XIX — початку XX ст., які, звертаючись (хай і з різним ступенем інтенсивності) до кожного з цих образних утілень, запропонували в ролі alter ego сучасного митця і трагічного блазня, а відтак означили «нову релігію» доби.

*Методологічним підґрунтям* вивчення особливостей художньої інтерпретації образу трагічного блазня у французькій літературі є висновки й узагальнення українських і закордонних дослідників, праці яких присвячені питанням естетичної природи тексту та контексту (М. Бахтін, Ю. Лотман, Н. Фрай, Х. Ортега-і-Гассет, М. Епштейн та ін.), теорії і художньої практики традиційного сюжетно-образного матеріалу (Н. Зубова, І. Тайц, Г. Пастушок), специфіці комічного (А. Бергсон, В. Левченко, Л. Пінський), психоаналізу (К. Г. Юнг, Н. Зборовська), проблемам ідентичності (Е. Еріксон, Н. Баранова), розвитку французького (А. Вишкін, М. Трескунов) та українського (Я. Поліщук, В. Стус, Ю. Шерех) літературного процесу XIX–XX ст.

*Об'єктом дослідження* є твори Віктора Гюго (романи «Собор Паризької Богоматері», «Людина, яка сміється» і драма «Король забавляється»)

та поезія Поля Верлена, розглянуті в широкому літературному й культурному контексті.

Розпочавши історію свого побутування в античній літературі, герой трикстерівського типу досить часто виринає на сторінках світової класики — від раба-протидисвіта давньої аттичної комедії, філософа-насмішника в «Діалогах» Платона чи в «Похвалі глупоти» Еразма Роттердамського до трагікомічних топосів у «Фаусті» Й. В. Гете і «Франкенштейні» Мері Шеллі. Або ж перетворювався на «оптику», крізь призму якої автор зображував художню дійсність. Коли ж ідеться про образ трагічного блазня як один із варіантів Трикстера, то, на думку вчених, уперше його концептуально зреалізував В. Шекспір. Саме англійський драматург у своїй творчості запропонував диференціацію образу на власне клоуна (clown) і блазня (wise fool), як дослідили Н. Зубова (1967), Л. Пінський (1967), І. Тайц (1987). Але ще раніше Н. Фрай у блискучій студії «Блазні часу: Дослідження шекспірівської трагедії» (1967) інтерпретував персонажів драматичних творів В. Шекспіра символами не так трагічного, як іронічного та абсурдного змісту. Тобто тих «змістів», що асоціюються з архетипом блазня. Характерно, що в назві праці Н. Фрая алюзія на 124 шекспірівський сонет, де «fool of time» — це радше авторська характеристика придворних поетів, тоді як у дослідника це визначення світоглядної позиції і, так би мовити, життєвого сценарію протагоністів трагедій Шекспіра.

Укорінені в середньовічну традицію гістріонів, «свята дурнів», у жанр соті та маскарадні видовища мораліте шекспірівські образи клоунів — це насамперед соціальна категорія і такий собі мудрий голос Природи, що пробивається з-під маски неотесаності, наївності тощо (такими і є персонажі «веселих» комедій «Два веронці», «Приборкання норовливої», «Сон у літню ніч»). Тоді як його блазні — це складніший образ. На відміну від клоунів, блазні — професіонали, вони увиразнюють особливі, сформовані упродовж віків взаємини із соціумом: у відповідь на трансльоване натовпом суперечливе почуття благоговіння, насмішкватого презирства і жалю вони вважали за право поводитись дивно, говорити вільно що завгодно і коли завгодно, перебуваючи поза зв'язками з будь-яким класом чи станом. Показовими є блазні Шекспіра в «сумній» комедії «Дванадцята ніч», у трагедії «Король Лір». Вони, врешті, перетворюються на «голос» самого автора, що озвучує наростання драматизму буття пізнього Відродження, а отже, формує традицію комплексної інтерпретації образу — як персонажа, «голосу» автора і погляду на світ.

У французькій культурі Ренесансу так само можна натрапити на трагічного блазня і як на художній образ, і як на феномен особистості автора. Як, скажімо, особистість Франсуа Війона і ліричний герой його творчості чи амбівалентні образи Ф. Рабле як кульмінація (Бахтін, 1990)

гротескно-сміхової культури Середньовіччя. Його побутування в романтичній прозі та драматургії, а пізніше в літературі доби порубіжжя ілюструє універсалізм образу, який утілює «антропологічний фокус внутрішньої антиномії людського буття — одвічної суперечності між ідеальним і реальним, сакральним і профаним, серйозним і смішним, трагічним і комічним, смертю і життям, що долається притаманними блазню ігровим, сміховим і комічним первнями» (Пастушук, 2013).

Романтики, активно творячи новий міф про Середньовіччя, апелювали й до певних його художніх настанов, особливо до гротеску. Саме гротеск, як відомо, перетворився на один із наріжних каменів естетики романтизму. У французькій літературі Віктор Гюго як творець його теорії та найбільша знакова фігура доби щонайбільше тяжів до естетики контрастів, до перебільшення, гротескового зіставлення прекрасного і потворного, смішного і трагічного. Так, обґрунтовуючи принцип романтичного контрасту в передмові до «Кромвеля», він визначає опозиційні пари естетичних категорій-антиподів: потворне — прекрасне, гротескове — піднесене. Письменник виводить ідею співіснування двох протилежних первнів у мистецтві з ідеї християнського дуалізму, протистояння в людині високого і низького. Художник, на думку Гюго, має діяти як природа, поєднуючи у своїх творах, але не змішуючи між собою морок і світло, гротескне з піднесеним або тіло з душею, тваринне з духом. У такий спосіб романтик вступав у дискусію з античною естетикою, де людина сприймалась підвладною космічній необхідності істотою. Натомість Гюго пропонував новий погляд і на людину, і на принципи зображення її як персонажа твору — як поєднання небесного та земного, ангела та звіра. Але, на відміну від людини античності, його герой, залишаючись під владою фатуму, мав можливість вибору. Одним із художніх утілень цієї нової естетики, вважаємо, і стала ціла галерея трагічних блазнів Гюго.

Про особливу роль цього образу у своїй творчості Гюго писав, підсумовуючи власні здобутки: «Я відновив у правах людини *блазня*, лакея, каторжника, повію» (курсив мій. — О. Г.). Спільним знаменником для названих типів-персонажів стала приналежність до найнижчої сходинки соціальної піраміди, до тих, хто насильницьки виведений владою за суспільні рамки. Тож блазень у Гюго — це щонайперше *соціальний тип* особистості, позбавленої будь-яких прав, нерідко обтяженої штучною чи реальною маскою-потворністю, але наділеною здатністю бачити сутність речей і сміливістю говорити про це. Трагічність цього персонажа — це звинувачувальний пафос автора на адресу жорстокого й несправедливого суспільно-політичного устрою, його аморальності та антигуманізму. І тут не важливо, на тлі яких історичних декорацій розгортаються розповіді про блазня, життя якого є трагедією за замовчуванням.

Таким є образ «короля блазнів» Квазімодо в історичному романі «Собор Паризької Богоматері» (1831) — найяскравішого серед персонажів, відкинутих суспільством на саме дно життя. Його жахлива зовнішність (не маска, а реальне каліцтво), розумова неповноцінність, жорстокість у відповідь на жорстокість (умовно — «потворне») («Він справді був злий, тому що був дикий; він був дикий, тому що був потворний. Його природа мала свою логіку, як наша свою» (2007, с. 78)) поєднуються зі зворушливими почуттями до Есмеральди, спорідненими з поклонінням Богоматері (умовно — «прекрасне»). Химеричність цього образу є своєрідним віддзеркаленням центрального персонажа роману, тобто собору Паризької Богоматері: «Ця головна церква, церква прамати, серед старих церков Парижа є чимось подібним до химери: вона має голову однієї церкви, кінцівки другої, торс — третьої і щось спільне з усіма» (2007, с. 131).

Оксиморонне очікування в «майже людині» Квазімодо справджується вже в описі його зовнішності:

Величезна голова, вкрита рудою щетиною; між плечима — здоровенний горб, а другий, такий же, на грудях; дивовижна будова стегон і ніг, настільки вигнутих, що вони сходилися тільки в колінах і були схожі на два серпи, з'єднані ручками; широкі ступні, потворні руки. І при всій цій потворності — якийсь грізний вираз сили, спритності та відваги, — дивний виняток із споконвічного правила, за яким і сила, і краса є наслідком гармонії. Ось якого папу обрали собі блазні. (2007, с. 212)

Фізична недовершеність (чи незавершеність) Квазімодо тотожна його особистісній невизначеності: на початку роману він раб, відданий служник Клода Фролло. Окрім імені персонажа, на недовершеність (умовно — «стан сну») Квазімодо як особистості, у якій ще «не прокинулась» людина, указує назва розділу, де розказана історія взаємин горбаня і архідиякона Клода Фролло, — «Собака і його господар». Тож своєрідною точкою відліку особистісної еволюції героя є його «квазі», «недовизначеність» і водночас запрограмованість на трагічність. Навіть у жорстокому натовпі, що спостерігає за його стражданнями, усвідомлюють, що «одноокий значно більший каліка, ніж сліпий. Бо одноокий бачить, чого він позбавлений» (2007, с. 214). Фактором переродження трагічного блазня (і в цьому Гюго вірний своїй ідеї перетворювальної сили добра і кохання) стає почуття Квазімодо до Есмеральди.

За принципом контрасту вірний раб, виховний архідияконом Клодом Фролло, Квазімодо перетворюється на готового до бунту, протесту і навіть убивства свого покровителя закоханого дзвонаря. Так автор стверджує, що в людині з потворною зовнішністю, соціально зневажений

і принижений, під впливом кохання народжуються співчуття і жертвність, прагнення свободи, почуття людської гідності. Тобто відбувається віднайдення свого «Я», себе як індивідуума. Але трагедія будь-якого блазня в тому, що навіть за умови наявності чи здобуття ним внутрішньої (моральної) краси суспільство однаково не приймає його. У контексті характерних для романтичної поетики узагальнень Квазімодо Гюго — це символ знедоленого, якого сильно пристрасне почуття пробуджує від «сну» покори, перетворює на повноцінну особистість, якій немає місця в «неповноцінному» суспільстві.

Інший трагічний блазень у Гюго — це Гуїнплен із роману «Людина, яка сміється» (1869). Як відомо, за задумом автора цей твір мав стати першою частиною трилогії — «Аристократія», «Монархія» і «Дев'яносто третій рік» (чи «Республіка»). І хоча М. Трескунов свого часу в душі радянської критики підкреслював нездатність Гюго здійснити глибокий соціальний аналіз зображеного в романі життя англійського суспільства, наголошуючи на метафізичній інтерпретації письменником домінуючих для роману уявлень про незмінні властивості людської природи і суспільства (1961, с. 12), вважаю, що саме синтез соціального та метафізичного став своєрідним підґрунтям, на якому постав образ Гуїнплена як протагоніста твору, що мав відповідати першому складнику («Аристократія») задуманої трилогії.

Спільним для Квазімодо і Гуїнплена є мотив таємниці їхнього народження та сирітство. Розвиваючи цей традиційний для романтизму мотив, в основі якого — конфлікт поколінь, зруйнований зв'язок між ними, автор спрямовує своїх персонажів на пошуки відповідей на запитання «Хто я?», щоб у такий спосіб вони спробували «поновити» втрачене відчуття гармонії особистості. Такі спроби є, за Е. Еріксоном (1996), одним з аспектів ідентичності: індивідуальність (усвідомлення відчуття особистісної унікальності існування); тотожність і цілісність (відчуття внутрішньої тотожності, неперервності між тим, якою людина була, і тим, ким прагне бути); відчуття злагодженості й сенсу життя; єдність і синтез (відчуття внутрішньої гармонії та єдності, синтез образів самого себе і дитячих ідентифікацій в осмислене ціле, яке зумовлює відчуття гармонії особистості). Але якщо Квазімодо, окрім іншого, втілює пошук своєї особистісної ідентичності, то Гуїнпленові доведеться визначатись також і у своїй соціально-становій належності. Тобто йому доведеться обирати між пером Англії лордом Ферменом Кленчарлі, який мусить грати за правилами аристократичного суспільства чужу роль, і мандрівним артистом «Зеленого ящика» Гуїнпленом, що перебуває на найнижчій сходинці соціальної драбини.

Характерно, що зображення Гуїнпленового шляху пошуків власної ідентичності Гюго поєднує з переосмисленням природи сміху: сміх,

породжений спогляданням болю і потворності; сміх, якого прагнуть і королі, і простолюдини; сміх (чи маска сміху) як знак «інакшості»; «вічний» сміх глибоко нещасної людини. А відтак художнє дослідження складності та суперечливості сміху ускладнює і змістове наповнення образу «людини, яка сміється».

Спотворене жорстокими компрачікосами обличчя Гуїнплена, що стало його маскою-прокляттям, але водночас чуттєвість, прагнення до соціальної справедливості, виразна протестність — складники образу трагічного блазня. Пережиті страждання, характерна для романтизму, як свого часу і для бароко, «гойдалка» долі, яка то кидає на дно життя, то підносить на вершину, щоб потім знову кинути вниз, перетворюють Гуїнплена на філософа. Він усвідомлює себе жажливим символом насильства, яке здійснює влада над людьми: «Я — народ... Я — дійсність... Я — людина. Жахлива "Людина, яка сміється". Сміється над ким? Над нами. Над собою. Над усім» (2011, с. 7).

Розглядаючи образ Гуїнплена крізь призму ідентичності, варто наголосити і на проблемі ілюзії та істинності: тільки навчившись розрізняти їх, герой зможе віднайти Себе. Потворність і блазнювання «людини, яка сміється», виявляються ілюзією, тобто лише зовнішнім виявом, грою. Натомість справжнє лицедійство, омана і фальш панують у палаті лордів, яких сприймають насамперед за видимі багатство і розкіш. Їхній внутрішній світ — порожнеча, тимчасом як істинним духовним багатством і моральною величчю наділені мешканці «Зеленого ящика».

На ще один варіант образу трагічного блазня натрапляємо в драматургії Гюго, зокрема в драмі «Король забавляється» (1832). Автор вдається до свого улюбленого прийому контрасту, зображуючи потворного персонажа зі шляхетною душею (Трібуле) і душевно повторного з блискучою зовнішністю (король Франциск I). На відміну від героїв «Собору Паризької Богоматері» і «Людини, яка сміється», Трібуле не блазень із примусу, а офіційно призначений блазень короля. Він знає все про беззаконня й лицемірство придворних і самого правителя, чітко усвідомлює аморальність влади, ненавидить і зневажає тих, кого змушений розважати. Він усвідомлює, що є два різних щастя — щастя короля і щастя горбаня. Блазнівський одяг стає для Трібуле подвійною маскою: «позначає» місце на найнижчій сходинці в оточенні короля і водночас служить «щитом», заховавшись за який, горбань нищівно висміює королівських вельмож.

Персонаж Гюго мав реального історичного прототипа: блазень короля Людовика XII і Франциска I Трібуле, якого згадував також Ф. Рабле в епопеї «Гаргантюа і Пантагрюель», відзначався дотепністю, нерідко злими чи скандальними жартами над знаттю. Драматург-романтик доповнив характеристики свого персонажа «сентиментальною»

рисуою — зворушливою любов'ю до доньки Бланш. Відтак з'являється мотив особистої помсти королю за зневажену честь доньки, де єдиною можливою «зброєю» може стати в'їдливий сміх блазня: « *Nous sommes tous les deux à la même hauteur. / Une langue acérée, une lame pointue. / Je suis l'homme qui rit, il est l'homme qui tue* » (2009) («Язык отруйный мій — його кинджал безжалюгідний. / Я продаю свій сміх — він продає страждання»). Але як Квазімодо втрачає Есмеральду, Гуїнплен — Дею, так і Трібуле втрачає єдину доньку Бланш, яка стає черговою жертвою короля. Блазень намагався захистити честь власної доньки, але задум убити короля обернувся проти нього. Хоча Гюго щедро нанизує у творі романтичні кліше (прокляття, переодягання пристрасного коханця, найманий убивця, фатальна помилка та ін.), прагнення викрити аморальних правителів, що не змінилися з часів Франциска I, має цілком реалістичне підґрунтя. Саме зламана доля трагічного блазня перетворюється в драмі «Король забавляється» на вирок королівській владі, на дзеркало, у якому відбивається вся її потворність.

У відомому монолозі Трібуле звучить його самоозначення та усвідомлення власної трагічної долі як жертви природи, беззаконня, збоченої моралі королівського двору:

*Ah ! la nature et les hommes m'ont fait  
Bien méchant, bien cruel et bien lâche, en effet.  
Ô rage ! être bouffon ! ô rage ! être difforme !  
Toujours cette pensée ! et, qu'on veille ou qu'on dorme,  
Quand du monde en rêvant vous avez fait le tour,  
Retomber sur ceci : Je suis bouffon de cour !  
Ne vouloir, ne pouvoir, ne devoir et ne faire  
Que rire ! — Quel excès d'opprobre et de misère !  
Quoi ! ce qu'ont les soldats ramassés en troupeau  
Autour de ce haillon qu'ils appellent drapeau,  
Ce qui reste, après tout, au mendiant d'Espagne,  
À l'esclave en Tunis, au forçat dans son baigne,  
À tout homme ici-bas qui respire et se meut,  
Le droit de ne pas rire et de pleurer s'il veut,  
Je ne l'ai pas !* (2009)

(Природа і люди зробили мене  
Жорстоким, підлим, боязким.  
Жах! Бути блазнем! Жах! Бути потворою!  
Завжди гнітить одна і та сама думка.  
Чи ти спиш, чи не можеш заснути,  
«Гей, блазень, придворний блазень!» —  
чуєш знову.  
Не хочу, не можу, але повинен робити.  
Який сміх! Який надмір лихослів'я та нещастя!  
Солдатам, яких зігнали, як стадо, у стрій,  
Навколо ганчірки, яку вони називають прапором,  
Будь-якому іспанському жебракові,  
Рабові в Тунісі і засудженим каторжникам,  
Кожній людині, яка дихає і рухається,  
Дозволено не сміятися і плакати, якщо вона хоче,  
Я не маю цього!)

Отже, трагічний блазень Гюго — це насамперед тип «знедоленого», жертви несправедливого і жорстокого соціального устрою та політичної вседозволеності. Чинники актуалізації цього образу в доробку письменника-романтика зумовлені творенням жанру історичного роману, тлом якого була доба Середніх віків. У такий спосіб письменник долучався до сформованого в романтизмі міфу про цей час. По-перше, відтворюючи образ блазня як одного з образів-символів часу та персонажа численних жанрів міської літератури, Гюго окреслював образ середньовічної доби загалом і характерні тенденції її культури, а саме роль блазеньської традиції у виробленні суспільної свідомості й моральних засад, особливо традиції придворного блазня як мудрого дурня, який, ховаючись за своєю маскою, міг одверто критикувати політику і мораль. У творах Гюго це і маска в буквальному сенсі, і маска як спотворена зовнішність, і метафорична маска спотвореної долі персонажа. Блазєнство як засіб нищівної суспільної критики, сформованої в європейській традиції Середньовіччя, у літературі романтизму перетворюється на окрему тему і на позицію автора щодо власного часу. По-друге, питомі для середньовічної літератури принципи гротесковості Гюго застосовував не лише в моделюванні образів трагічних блазнів, а широко — у всій своїй творчості, що відповідало домінуючим ідейно-естетичним рисам романтизму.

Принагідно зауважимо, що сучасники Гюго також не оминули у своїй творчості образу трагічного блазня. Так, у «Фантазію» А. Мюссе, написаний не без впливу Шекспірової комедії «Як вам це сподобається?», скептик Фантазію, який не боїться говорити гірку правду, перетворюється на трагічного блазня і водночас на варіант типового для доробку письменника розчарованого героя, «сина віку». Як і Гюго, що в драмі «Король забавляється» звернувся до історичного прецедентного образу, О. Дюма в романі «Графиня де Монсоро» не тільки зобразив відомого блазня Шико, а й увиразнив, як спостеріг О. Вишкін, комплекс карнавальних мотивів і образів, зокрема мотив увінчання або розвінчання карнавального короля. У романі цей мотив реалізується через зіставлення образів Генріха III і Шико, які складають традиційну пару правителів — блазень; мотив маски (переодягання); мотив амбівалентності сміху (Вишкін, 2009).

Розчарований, але вже митець — це один із мотивів, який увиразнився в образі трагічного блазня в модерністських творах як форма маніфестації *естетичної ідентичності*. З огляду на те, що естетична проблематика — домінуюча в літературі порубіжжя, митець як трагічний блазень символізує образ людини доби загалом.

Осмилюючи специфіку побутування образу трагічного блазня в літературі модернізму, доходимо висновку, що це результат взаємодії та взаємовпливу літературних і позалітературних

чинників. Окрім традиційних суспільно-політичних (кризи, атеїзації суспільства, стрімкого розвитку науки і техніки тощо), важливим психологічним фактором є гостре відчуття розпаду цілісності світу, криза свідомості. Формується нова концепція митця і мистецтва: на противагу реалістам представники модернізму відмовляються від ролі «літописця» чи «секретаря» суспільства, натомість потужно заявляють про необхідність відродити «мистецтво брехні», де твір стає іншою, нерідко альтернативною дійсністю, а не відображенням реальності. Звідси — і звернення до образу-маски, який (за визначенням) є вторинною дійсністю, двовимірною дійсністю, фікційною реальністю.

Якщо в образі трагічного блазня класичної доби відображувався переважно соціальний досвід, щоправда, употужнений авторськими спробами філософського узагальнення, то модерністи, на відміну від попередників, у своєму апелюванні до цього образу не вдавалися до відображення соціального досвіду в прямолінійний спосіб. Вони віддавали перевагу трансляції досвіду естетичного, у результаті чого цей образ перетворювався з традиційного складника циркової тематики в художнє alter ego митця і ширше — людини доби модернізму загалом.

Вихід на образ трагічного блазня, вважаємо, можна розглядати і як свідчення особливих взаємин модерністської літератури з традицією. Адже трагічність особистості, психологізм, виражені в постійному балансуванні героїв на межі між філософами і дурнями, що забезпечується постійним одяганням маски блазня (а блазень — найнижчий ступінь ієрархічної тріади, на яку розпався єдиний колись архетип «Бог — Король — Блазень»), — це «спадок» і барокової, і романтичної традицій, переосмислений добою модернізму.

Актуалізація образу поета-блазня в літературі порубіжжя зумовлена, як видається, і тлумаченням поезії (літератури й мистецтва загалом) стихійно-демонічною силою. Тут і Ф. Ніцше із його поглядом на діонісійську, демонічну природу мистецтва, де поетові відводиться роль того, хто оприявнює музично-вольовий напір, вируючі підземні надра буття (Ніцше, 2014). Тут і Бодлера ідея печаті (чи маски) прокляття і знедоленості, що лежить на поетові, який порушує будь-які закони та скидає святих із небес. Якщо класична традиція тлумачила мистецтво храмом, а митця — жерцем у ньому, то в добу модернізму мистецтво-храм змінює балаган, цирк. Тож і поет тепер не жрець, а блазень, який усвідомлює зміну і свого амплу, і декорацій. Це цілком вписується в мистецьку модель, яку з-поміж інших, характерних для різних історико-літературних епох, виокремлював свого часу Н. Фрай (в українському літературознавстві — Я. Поліщук (2006)), наголошуючи на домінуванні в модерністському типі художньої свідомості трагізму і драми (1987). Одним зі свідчень цього стало явище театральності,

що наприкінці XIX ст. перетворилось на широко-вживане та дискусійне поняття і як категорія естетична, а пізніше (за концепцією так званого «театру для себе» М. Євреїнова) і як антропологічна. Незалежно від дефініції театральність виявилась елементом структури майже всіх текстів модернізму, оприявнюючись і в топосі трагічного блазня.

Особливо привабливим для модерністської рецепції є художній потенціал цього образу. У його основі — змога бути собою завдяки можливості бути багатьма іншими. Про подібний спосіб художнього освоєння світу писав свого часу П. Валері, наголошуючи, що людина, позбавлена можливості прожити, окрім свого, і множинність інших життів, не могла б прожити і власного. Цю думку розвиває і Ю. Лотман, стверджуючи, що «маска — це “знак”, який особистість пропонує замість себе суспільству, момент неповного “я”, коли частина видається за ціле» (1970, с. 242). У трагічному блазневій літературі модернізму поєдналися і «маскування», і «двійництво» як найбільш продуктивні мотиви тогочасної художньої практики. Двійництво як «родова» ознака блазня сформувалось на основі традиції його соціалізації: на відміну від клоуна, блазень, з одного боку, є розвагою для господаря, іграшкою для його гостей, але з другого боку, він наділений правом говорити неприємну правду. Та позаяк свобода говорити правду відносна, його критичний коментар щодо явищ життя зазвичай усі ігнорують або перетворюють на предмет глузування як кумедну, але беззмістовну балаканину. До того ж над блазнем завжди нависає загроза покарання.

Не останню роль у зверненні до образу трагічного блазня відіграла нова хвиля інтересу до циркової тематики та образності не лише в літературі, а й в образотворчому мистецтві. Сцени циркових вистав, циркові символи постають на полотнах М. Шагала, А. Матісса, П. Пікассо, С. Далі. Так, М. Шагал не раз відтворював сцени хасидських дійств, трактував цирк метафорою союзу чоловіки і жінки, які перебувають за межами реального світу («Акробатка», «Наїзниця», «Клоунеса зі скрипкою»). Циркова арена в картині «Жонглер», оточена рядами глядачів, стає уособленням арени життєвої, фантазмагоричний центральний персонаж — людиною доби, образ-деталь годинника втілює таємниці буття, у якому все взаємопов'язано, а час неповторно конкретний і циклічний водночас. У найвідоміших картинах М. Шагала «Голубий цирк», «Великий цирк» і «Великий парад» цирк є окремим усесвітом, де власне циркові образи співіснують з іудейськими й християнськими символами (риба, Тора, ангел у блазенському ковпаку, рука Деміурга з циркулем тощо). І важливо: практично в кожній «цирковій» картині М. Шагала є образ блазня — чи підлітка, чи мрійливого юнака, чи зрілого чоловіка, який (за Н. Апчинською) є alter ego художника.

І врешті, ще одним важливим фактором актуалізації образу трагічного блазня став специфічний характер сміху в літературі модернізму. Митці акцентують на його захисній функції, де сміх сучасника-аутсайдера — це його реакція на потворність буття. Тобто сміх перетворюється на захисну «маску» від неповноцінності людського буття, щоб у такий спосіб надати йому певної органічності та зруйнувати статичність. На цьому наголошував А. Бергсон в есеї «Сміх», указуючи, що заперечення й осуд рутини життєвої ситуації породжують сміх (1994). Звідси — характерна для поезики модернізму схильність до містифікації, стилізування, пародії, епажажу, тих чи тих характерологічних узагальнень і культурологічних алюзій, рецепції карнавальних образів тощо.

У світлі проблеми ідентичності топос трагічного блазня набуває особливого змісту, адже, як стверджують дослідники, карнавальна онтологія цього образу зумовлює його вторинну ідентичність. «Блазень служить тіншовим маркером, інверсією опонента за рахунок “зниження” останнього на аксіологічній осі координат, що дозволяє говорити про цілковиту залежність образу від соціокультурного контексту побутування» (Пастушок, 2013). Це зауваження видається слухним при розгляді трансформації, якої зазнав образ блазня в літературі кінця XIX — початку XX ст., змінивши соціальний вектор своєї семантики на естетичний.

Окрім традиційних міфем античного походження, на кшталт музи, Орфея, Аполлона й інших у ролі образів-символів естетичної самоідентичності, французькі поети порубіжжя XIX–XX ст. апелюють до трагічного блазня як до образу, сформованого національною художньою традицією. Дослідники мистецької ідентичності наголошують, що традиція формує духовність на рівні підсвідомого. Із нею в людську свідомість входить минуле, без чого духовність людини є збідненою та неповноцінною. Таким чином, у традиції в сконденсованій формі наявний відібраний історією культ прилучення окремої особистості до нескінченного роду поколінь, які змінюють одне одного (Баранова, 2014, с. 100).

Науковці не раз наголошували на тенденції літератури порубіжжя реципіювати і трансформувати прецедентні образи. Зокрема М. Каранда, здійснивши компаративний аналіз артефактів у західноєвропейській, українській і російській естетиці кінця XIX — початку XX ст., дійшла висновку, що в «буттєвості естетичного гнозису і герменевтики художньої творчості провідне місце належить мотивам “Маски”, “Сакрального танцю”, “Аркадії”, “Аполлона — Діоніса”, “Христа — антихриста”, “Нареченої — *Femina Fatale*” (2006). Мотив, який відкриває цей перелік, реалізується у творчості Поля Верлена — одного з найяскравіших представників французького символізму — у галереї семантично близьких до трагічного блазня образів.

Таким є у Верлена образ П'єро, який після кількох десятиліть історії побутування в національній традиції отримав у XIX ст. класичну інтерпретацію: колись жвавий інтриган, він став млявим, сумним невдахою, тоді як Арлекін відчайдушно демонстрував готовність до жартів і витівок. У потрактуванні Верлена опозиція «П'єро — Арлекін» сприймається як трагікомічна пародія на «Аполлона — Діоніса», зумовлена переосмисленням ролі сучасного поета.

Своєрідною «передмовою» до верленівської модерністської інтерпретації топосу трагічного поета-блазня стали пошуки нової поетичної образності Шарлем Бодлером. Саме в його творчості образ митця поєднав семи «талант», «проклятість», «відчуження» і «винятковість». Тобто комплекс ознак, які випливали з авторської концепції людини: у своїх «Квітах зла» запізнілий романтик Бодлер стверджував, що в будь-якій особистості живуть протилежні первні — божественне і тваринне, духовне і тілесне, Бог і Сатана. Бодлерівський поет переживає хворобливий душевний стан — сплін, йому притаманні туга, розчарування, скептицизм. Якщо митці минулого в нього — це «маяки» в бурхливому життєвому морі (вірш «Маяки»), то сучасних надихає «продажна» і «хвора» муза. Характерно, що топос поета «прирощується» в Бодлера цирковою образністю. Так, у вірші «Продажна муза» він називає супутницю поета «циркачкою зголоднілою» (1989, с. 46), а в «Смерті митців», звертаючись до сучасника, згадує про дзвіночки — традиційну деталь блазнівського ковпака: «*Чи довго тишитись бринінням бубонців, / Цілуючи тебе в чоло, карикатуро?*» (1989, с. 222). У вірші «Благословення» Бодлер прямо вказує, що сучасник-поет — потворний блазень: «*...дитина ця недужа, / Цей покруч з покручів, каліка із калік. <...> Будь прокляте, моє кохання негодяче / І лоно трепетне, що блазня зачало!*» (1989, с. 35). У славнозвісному «Альбатросі» мовою символів відтворена ситуація з «блазнем»: моряки знущуються з сильного і сміливого птаха, «*короля блакиті*», змушуючи того, кого «*ходить по дошках природа не навчила*», розважати їх. Отже, Бодлерів «проклятий поет» — це варіант трагічного блазня, який знайде подальший розвиток у ліриці Верлена.

Так, у збірці Верлена «Давно і недавно» натрапляємо аж на три поезії з варіантами образу блазня («П'єро», «Клоун», «Блазень»), де перша — «П'єро» — відкриває цикл «Давно», а остання — «Блазень» — його закриває. Окрім знакових назв, вірші об'єднує авторська ідея, суголосна декадентській інтерпретації життя як театрального чи циркового дійства, у якому поетові відводиться роль «того, хто в масці», блазня. Активізуючи ігрову стратегію, Верлен «втягує» в текстове поле мотиви маски і смерті як нової ролі комічних акторів. Так, у вірші «П'єро» його ліричний герой, у минулому знаний усіма веселий жар-

тівник, тепер у гримі, що нагадує традиційне зображення смерті:

*Ses yeux sont deux grands trous  
où rampe du phosphore  
Et la farine rend plus effroyable encore  
Sa face exsangue au nez pointu de moribond.*  
(1884)

(Його очі — два великих отвори,  
наповнені фосфором,  
А борошно робить ще страшнішим  
Його обличчя вмираючої людини.)

Характерно, що у вірші «Коломбіна», де згадується все її товариство (Леандр, Касандр, П'єро, Арлекін), так само акцентовано на «хворобливій» масці, але Арлекіна: «*I ферт Арлекін, / Що вибіг на кін / У масці, / З-під якої, глядь, / Очі блискотять, / Як в трясці*» (1990, с. 242). Принцип зіставлення «старого» і «нового», визначений у назві всієї збірки «Давно і недавно», застосований також і в поезії «Блазень». Верлен, символічно прощаючись із радісним минулим, називає імена клоунів «*Bobèche, adieu! bonsoir, Paillasse! arrière, Gille!*» (Бобеш, бувай! Паяц, прощай! Жилль, назад!) і закликає їх поступитись місцем новому мистецтву. Щоправда, «нове» поет сприймає іронічно як *дати місце новій дурі*, адже блазень, одягнений у маску смерті,

*Plus souple qu'Arlequin et plus brave qu'Achille,  
C'est bien lui, dans sa blanche armure de satin ;  
Vides et clairs ainsi que des miroirs sans tain,  
Ses yeux ne vivent pas dans son masque d'argile.*  
(1884)

(Кривляється, як Арлекін  
і сміливіший за Ахілла,  
У своїй білій сатиновій броні,  
Порожня, як дзеркало без ртуті, на безбрівній  
Личині гіпсовій мертвіє пара очей.)

А отже, навіть змінивши амплу, сумний клоун П'єро марно намагається бути веселим Арлекіном. У фінальному мотиві набуває подальшого розвитку бодлерівське (як в «Альбатросі») протиставлення натовпу і митця. Верлен навіть веде мову про взаємну ненависть публіки і поета: «*Autour le peuple bête et laid, / La canaille puante et sainte des langes, / Acclame l'histrión sinistre qui la hait*» (1884) (Навколо натовп дурних і потворних людей, / святий і смердючий, / вітає фігляра, який ненавидить його). Таким чином, «П'єро», «клоун» і «блазень» — це алегоричні маски сучасного поета. Актуалізуючи конотації маски, гри і смерті, Верлен створює виразну модерністську парадигму образу поета. У ній переплелися тема мистецтва і смерті: з одного боку, це смерть як мистецтво, з другого — сучасне мистецтво як смерть. Адже поет, який більше не хоче

розважати публіку, втрачає власну самість. Тепер маска стає його обличчям, комічні ролі перетворюються на трагікомічні, а сміх зі знаку життя — на знак смерті.

У цілому особливістю маски поета у Верлена є її здатність виступати в різноманітних ролях. В одних випадках це штукара, для якого творчість — лише гра, він потішає публіку примітивним «трюкацтвом». В інших — це хтось близький до типу *inspired idiot* — «натхненного ідіота», відданість мистецтву і прямолінійність якого завжди спричиняють конфлікт з навколишнім світом. Але такому образу-масці явно бракує об'єктивного погляду на проблему — на заваді стає його наївність. Тоді як третій тип (а він переважає) — це дотепний і злий насмішник, глузування якого є захисною маскою від дисгармонії та жорстокості сучасного світу.

Отже, у верленівській інтерпретації поета як трагічного блазня прочитуються ознаки, з одного боку, втрати тогочасним митцем і людиною загалом світоглядних орієнтирів, життєвої рівноваги, традиційних моделей поведінки, з другого — сформульована потреба в зміні культурних кодів. А оскільки мова йде про мистецьку самоідентифікацію, то естетичний об'єкт набуває особливої ваги, адже він — це «предмет, що бачиться через самого себе, <...> будь-який предмет, перетворений у «Я»» (Ортега-и-Гассет, 1991, с. 103–104). Зауважу, що до самовизначення «Я» — «трагічний блазень» не раз вдається і сучасник Верлена Артур Рембо, особливо у знаковому творі «Сезон у пеклі»: «*Горе стало моїм божеством. Я вивалюся в багнюці. Обсох на вітрі злочину. Жартував над божевіллям. І весна принесла мені жакхливий сміх ідіота*» (1995). Міркуючи про своє життя і творчість, Рембо доходить невтішного висновку: «*Життя — це всесвітній фарс*» і «*Кривляймося, хто як уміє*» (1995). Таким чином, поет реалізує основну функцію блазня: його блазнення — це одна з форм критики сучасного світу, викриття соціальних відносин і соціальної несправедливості.

Іншим прикладом, але не образу, а радше форми буття трагічного блазня, виявився новий виток популярності *літературної містифікації*. Від численних підробок доби античності й Середньовіччя, міфологізації авторів у ренесансній літературі, стилізації та пародій Просвітництва і художнього прочитання життя як гри, розщеплення автора на маски і псевдомаски в романтизмі літературна містифікація доби модернізму перетворилась на метажанр, який чи не найбільше відповідав задекларованій авангардизмом (за Л. Андрєєвим) «повній автономності реальності від знакових систем, речей — від слів, істини — від тексту». Містифікація стала і прийомом, і методом, і художньою технологією. Актуалізацію літературної містифікації зумовлював розпад тогочасної дійсності на реальну та фіктивну, штучну й таку, що видає себе за оригінал.



Поряд із введенням у структуру художнього твору образів-маркерів трагічного блазня тенденцією модерністської культурної практики стала самоідентифікація не лише ліричного персонажа, а й самого автора за посередництва літературних масок європейської традиції. Як, скажімо, Гійом Аполлінер у французькій чи М. Вороний (один із його перших псевдонімів — Арлекін) і Михайль Семенко (ціла низка таких різноманітних варіацій образу блазня, як П'єро, Арлекін, Санчо, шахрай, хам) в українській літературі. Цю тенденцію можна означити ситуацією, про яку свого часу Н. Зборовська говорила як про «формування української трагікомічної художності на межі психологічних феноменів мужності й інфантилізму в 1920-х рр., утвердження <...> іронічно-комічної манери пародіювання традиційної реалістичної художності, де спустошена форма пародійного тексту поставала “маскою” для позначення змісту нового» (2003, с. 294). Звідси й ще один вияв міфема трагічного блазня — це *психологічний тип митця XX ст.*, який грає роль блазня, відмовляючись від власної творчої ідентичності. Відома вже хрестоматійна цитата з дослідження В. Стуса про «генія, здатного бути пігмеєм, блазнем при дворі кривавого короля» (1993, с. 67), що відсилає до трагічної постаті Павла Тичини. Як і загалом до ситуації вибору між «живим блазнем» і «мертвим поетом-мучеником» чи «німим поетом». Натомість у західній культурі першої половини XX ст. проблема фізичного виживання митця не стояла настільки гостро. Саме з метою залишитися вірним своїй естетичній суті, зберегти власну ідентичність митець вдавався до епатажу, асоціальної поведінки тощо, коли ампула блазня перетворювалась на богемний складник, на альтернативну маску добропорядному буржуа. Таким чином, топос трагічного блазня функціонує в модернізмі в імпліцитному та експліцитному варіантах — як складник художнього тексту і тексту життя автора. Найпоширеніші форми його оприявлення такі: у *художніх творах* (умовно — у творах першого ступеня фікційності) трагічний блазень є ліричним героєм і маскою автоліричного персонажа. У літературних *містифікаціях* як творах другого ступеня фікційності це персонаж під подвійною маскою. В обраній митцем стратегії реалізації *життєвого сценарію* — надаючи асоціальність, епатаж, примітивізм як імітація творчості, автопародія тощо. У літературах тоталітарних суспільств нерідко обрання письменником життєвого ампула трагічного блазня «гарантувало» фізичне виживання, але пришвидшувало мистецьку смерть.

Провівши дослідження побутування образу трагічного блазня у творчості знакових французьких письменників Гюго і Верлена, доходимо *висновків*: за умови такого спільного для естетики романтизму і модернізму художньо-естетичного підґрунтя, як індивідуалізм, романтики (Гюго) актуалізували топос трагічного блазня

як гротесковий символ доби, власне як символ невірності владою комплексу соціальних проблем. Натомість письменники порубіжжя (Верлен), не відкидаючи важливості дослідження соціальних аспектів буття, сприймали трагічного блазня як alter ego сучасного митця і людини доби загалом, надаючи перевагу естетичним і філософським пріоритетам. Відтак спробуємо доповнити тезу М. Епштейна, який у монографії «Поезія і надпоезія» (2016) виокремлював три типи поета — Орфей (античний), Давид (іудейський), Данте (християнський) — як три релігійно-культурних комплекси, три версії сходження в пекло. Трагічний блазень — четвертий тип, питомий для літератури порубіжжя, витоки якого містяться в літературі романтизму. Цей образ перетворюється на транслятора модерністських уявлень про сучасність: світ — це пекло, куди сходять трагічний блазень, що має сумніви і щодо існування самого пекла, і щодо спорожнілих небес. Адже він — «дитя» часу, коли відбувається модифікування художніх систем у мистецтві: зміна концепції людини, образу героя, художньої моделі світу.

### Покликання

- Апчинская, Н. (2006) Образы цирка в творчестве Марка Шагала. *Бюллетень Музея Марка Шагала*, 14, 61–65. <http://chagal-vitebsk.com/node/33>.
- Баранова, Н. (2014). Естетична ідентичність і національно-культурна традиція. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, 14(1), 98–105.
- Бахтин, М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Бергсон, А. (1994). *Сміх*. Київ: Дух і літера.
- Бодлер, Ш. (1989). *Поезії*. Київ: Дніпро.
- Верлен, П. (1990). Коломбіна. *Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера*. Київ: Дніпро.
- Вышкин, А. (2009). *Поэтика романов А. Дюма «Королева Марго», «Графиня де Монсоро», «Сорок пять»* (Автореферат кандидатской диссертации).
- Гюго, В. (2007). *Собор Паризької Богоматері*. Харків: Фоліо.
- Гюго, В. (2011). *Человек, который смеется*. Москва: Харвест, АСТ.
- Зборовська, Н. (2003). *Психоаналіз і літературознавство*. Київ: Академвидав.
- Зубова, Н. (1967). Шуты и клоуны в пьесах Шекспира. *Шекспировский сборник* (с. 190–195). Москва: Наука.
- Каранда, М. (2006). *Неорелігійні мотиви в естетиці та мистецтві зламу XIX–XX століть* (Автореферат кандидатської диссертации).
- Левченко, В. (2003). Защитная функция смеха. *Докса*. <http://doxa.onu.edu.ua/Doxa3/96-99.pdf>.
- Лотман, Ю. (1970). *Структура художественного текста*. Москва: Искусство.
- Ницше, Ф. (2014). *Рождение трагедии из духа музыки*. Москва: Азбука.
- Ортега-и-Гассет, Х. (1991). *Эстетика. Философия культуры*. Москва: Искусство.
- Пастушок, Г. (2013). *Еволюція образу блазня в англійській літературі Середньовіччя та Відродження*. [http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/fl1\\_pastushuk.htm](http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/fl1_pastushuk.htm).
- Пинский, Л. (1967). Комедия и комическое у Шекспира. *Шекспировский сборник* (с. 176–180). Москва: Наука.
- Поліщук, Я. (2006). Типи художнього мислення в основі моделі історії літератури. *Слово і час*, 12, 15–27.

- Рембо, А. (1995). Сезон у пеклі. *П'яний корабель* (с. 166–195). Київ: Дніпро.
- Стус, В. (1993). *Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)*. Київ: Знання.
- Тайц, И. (1987). Идейная и художественная функция образа шута в комедиях У. Шекспира 90-х годов. *Шекспировские чтения 1985* (с. 41–52). Москва: Наука.
- Трескунов, М. (1961). *Виктор Гюго. Очерк творчества*. Москва: Художественная литература.
- Фрай, Н. (2009). Література як контекст: «Лісидас» Мільтона. *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія* (с. 242–255). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Шерех, Ю. (1998). Легенда про український неокласицизм. *Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології* (Т. 1, с. 92–139). Харків: Фоліо.
- Юнг, К. Г. (1991). *Архетипы и символы*. Москва: Ренессанс.
- Эпштейн, М. (2016). *Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус.
- Эрикссон, Э. (1996). *Идентичность: юность и кризис*. Москва: Прогресс.
- Frye, N. (1967). *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442674974>.
- Frye, N. (2006). *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Denham R., Ed.). University of Toronto Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt2tth1v>.
- Hugo, V. (2009). *Le Roi s'amuse*. [http://www.gutenberg.org/files/29549/29549-h/29549-h.htm#SCENE\\_Ia](http://www.gutenberg.org/files/29549/29549-h/29549-h.htm#SCENE_Ia).
- Verlaine, P. (1884). *Jadis et naguère*. <https://www.poesie-francaise.fr/paul-verlaine-jadis-et-naguere>.
- methods. *Anthology*] (pp. 244–254). Kyiv: Vyd. dim "Kyievo-Mohylianska akademiiia".
- Hugo, V. (2007). *Sobor Paryzkoi Bohomateri [Notre-Dame de Paris]*. Kharkiv: Folio.
- Hugo, V. (2009). *Le Roi s'amuse*. [http://www.gutenberg.org/files/29549/29549-h/29549-h.htm#SCENE\\_Ia](http://www.gutenberg.org/files/29549/29549-h/29549-h.htm#SCENE_Ia).
- Hugo, V. (2011). *Chelovek, kotoryy smeetsya [The Man Who Laughs]*. Moscow: Kharvest, AST.
- Jung, C. (1991). *Arkhetipy i simvoly [Archetypes and symbols]*. Moscow: Renessans.
- Karanda, M. (2006). *Neorelihiini motyvy v estetytsi ta mystetstvi zlamu XIX–XX stolit [Neoreligian motives in aesthetics and art on the turn of the 19<sup>th</sup> — 20<sup>th</sup> centuries]* (Extended abstract of Doctoral dissertation).
- Levchenko, V. (2003). Zashchitnaya funktsiya smekha [Protective function of laughter]. *Doxa*, 3, 148–154. <http://doksia.onu.edu.ua/article/view/179147>.
- Lotman, Y. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of artistic text]*. Moscow: Iskusstvo.
- Nietzsche, F. (2014). *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki [The Birth of Tragedy from the Spirit of Music]*. Moscow: Azbuka.
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Estetika. Filosofiya kultury [Aesthetics. Philosophy of culture]*. Moscow: Iskusstvo.
- Pastushuk, H. (2013). *The evolution of the image of the clown in the English literature of the Middle Ages and the Renaissance [The evolution of the image of the clown in the English literature of the Middle Ages and the Renaissance]*. [http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/fl1\\_pastushuk.htm](http://www.confcontact.com/2013-nauka-v-informatsionnom-prostranstve/fl1_pastushuk.htm).
- Pinskiy, L. (1967). *Komediya i komicheskoe u Shekspira [Comedy and comic in Shakespeare]*. In: *Shekspirovskiy sbornik* (pp. 176–180). Moscow: Nauka.
- Polishchuk, Y. (2006). Typy khudozhnogo myslennia v osnovi modeli istorii literatury [Types of artistic thinking at the heart of the model of the literature history]. *Slovo i Chas*, 12, 15–27.
- Rimbaud, A. (1995). *Sezon u pekli [A Season in Hell]*. In: *Piany korabel [The Drunken Boat]* (pp. 166–195). Kyiv: Dnipro.
- Sherekh, Y. (1998). *Legenda pro ukrainskyi neoklasysyizm [The legend of Ukrainian neoclassicism]*. In: *Porohy i zaporizhzhia: Literatura, mystetstvo, ideolohii* (Vol. 1, pp. 92–139). Kharkiv: Folio.
- Stus, V. (1993). *Fenomen doby (Skhodzhennia na holhofu slavy) [Phenomenon of the age (Ascent to Golgotha of glory)]*. Kyiv: Tovarystvo "Znannia" Ukrainy.
- Tayts, I. (1987). *Ideynaya i khudozhestvennaya funktsiya obraza shuta v komediyakh U. Shekspira 90-kh godov [Ideological and artistic function of the jester image in the comedies of W. Shakespeare of the 90s]*. In: *Shekspirovskie chteniya 1985* (pp. 41–52). Moscow: Nauka.
- Treskunov, M. (1961). *Viktor Hugo. Ocherk tvorchestva [Victor Hugo. Sketch of creativity]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
- Verlaine, P. (1990). *Colombine*. In M. Lukash (Ed.), *Vid Bokkachcho do Apollinera [From Boccaccio to Apollinaire]* (p. 242). Kyiv: Dnipro.
- Verlaine, P. (1884). *Jadis et naguère*. <https://www.poesie-francaise.fr/paul-verlaine-jadis-et-naguere>.
- Vyshkin, A. (2009). *Poetika romanov A. Dyuma «Koroleva Margo», «Grafinya de Monsoro», «Sorok pyat» [Poetics of the novels by A. Dumas "Queen Margot", "Countess de Monsoreau", "Forty-five"]* (Extended abstract of Doctoral dissertation).
- Zborovska, N. (2003). *Psykhoanaliz i literaturoznavstvo [Psychoanalysis and literary criticism]*. Kyiv: Akademydav.
- Zubova, N. (1967). *Shuty i klouny v pesakh Shekspira [Jesters and clowns in Shakespeare's plays]*. In: *Shekspirovskiy sbornik* (pp. 190–195). Moscow: Nauka.

## References (translated and transliterated)

- Apchinskaja, N. (2006). *Obrazy cirka v tvorchestve Marka Shagala [Images of the circus in the works of Marc Chagall]*. *Bjulleten' Muzeja Marka Shagala [Marc Chagall Museum Bulletin]*, 14, 61–65. Retrieved from <http://chagal-vitebsk.com/node/33>.
- Bakhtin, M. (1990). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa. [Francois Rabelais' creativity and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
- Baranova, N. (2014). *Estetychna Identychnist i Natsionalno-Kulturna Tradytysia [Aesthetic Identity and National-Cultural Tradition]*. *Naukovi Zapysky Natsionalnoho Universytetu «Ostrozka Akademiia»*. «Kulturolohiia», 14(1), 98–105. Retrieved from <http://eprints.oa.edu.ua/id/eprint/2739>.
- Baudelaire, C. (1994). *Poezii [Poetry]*. Kyiv: Dnipro.
- Bergson, A. (1994). *Smikh [Laugh]*. Kyiv: Dukh i litera.
- Epstein, M. (2016). *Poeziia i sverkhpoeziia: O mnogoobrazii tvorcheskikh mirov [Poetry and Superpoetry: On the Variety of Creative Worlds]*. Saint Petersburg: Azbuka.
- Erikson, E. (1996). *Identichnost: yunost i krizis [Identity: adolescence and crisis]*. Moscow: Progress.
- Frye, N. (1967). *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442674974>.
- Frye, N. (2006). *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Denham R., Ed.). University of Toronto Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt2tth1v>.
- Frye, N. (2009). *Literatura yak kontekst: «Lisidas» Milтона [Literature as a context: Milton's "Lisidas"]*. In D. Nalyvaiko (Ed.), *Suchasna literaturna komparatyvistyka: stratehii i metody. Antolohiia [Modern literary comparative studies: strategies and*

## TRAGIC FOOL OF FRENCH LITERATURE AS A TOPOS OF IDENTITY (FROM VICTOR HUGO AND PAUL VERLAINE ARTISTIC EXPERIENCE)

**Oksana Halchuk**

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

The symbol, as an archetype with inexhaustible meanings, remains a relevant object of scientific research. Especially when it comes to symbols used by different national cultures. One of such symbols, an image of the tragic fool, is quite favoured by the writers of romanticism and the turn of the twentieth century. A general interest in their artistic and aesthetic systems, the multiplicity of interpretations of archsymbols, and the specifics of their authorial and national manifestations in literature determine the relevance of this study. The subject of the study is the specifics of the image of the tragic fool in the works the French writers iconic for romanticism (Victor Hugo) and symbolism (Paul Verlaine). Historical and literary, comparative and typological, archetypal scientific methods are used in the work. Their potential made it possible to consider the functioning peculiarities of the image of a tragic fool through the prism of identity. The broad context of this problem made it possible to solve several objectives: to outline the origins of the image; determine the factors of its actualization in the romanticism and modernism works; and analyze the authors' versions of interpretation. Herein is the novelty of the study. The results of the study are as follows: in French literature of romanticism and symbolism — given such a common ideological and artistic basis for their aesthetics as individualism — in Hugo's romance the tragic fool is a grotesque mark of the era, a symbol of unresolved complex social problems. In contrast, the symbolist Verlaine perceives the tragic fool an alter ego of the contemporary artist in particular and a man of the era in general, giving preference to aesthetic and philosophical priorities over social. The high potential of the autobiographical content of the image of the tragic fool is a peculiar feature of the modernist interpretation. He functions both as a lyrical hero and a mask of an autolytical character. In literary mystifications, it is a character under a double mask. In the artist's chosen strategy of realization of the life scenario, this symbol is expressed in the form of feigned asociality, *épater le bourgeois*, primitivism as an imitation of creativity, self-parody. Further studies are promising; the image of the tragic fool in various national literatures is a common tool for writers to mockingly demonstrate the "interior" of the social and world order. At the same time, the tragic accent of this image lies in the tradition to perceive one's work as a manifesto of "hateful love" for one's time, homeland, and the world.

*Keywords:* tragic fool; archetype; interpretation; modernism; romanticism; symbol.

*Стаття надійшла до редколегії 28.08.2020*