**Літературний процес на межі XIX - XX ст. Нові пошуки в поезії**

В останні десятиліття XIX - на початку XX ст. у європейських і американській літературах з’являються нові течії й тенденції, виникають нові домінанти розвитку, що дають можливість говорити про зміну літературних епох. Цей період у різних країнах називають по-різному: «кінець століття», «доба неоромантизму», «доба декадансу» тощо.

Слово «декаданс» (що в перекладі з французької означає «занепад») не без виклику громадськості в середині 80-х років XIX ст. обрала собі за назву група молодих паризьких поетів, які об’єдналися навколо однойменного журналу. Далі зміст цього слова розширився, охопивши течії та тенденції тогочасної літератури, позначені настроями занепадництва, що ставали дедалі популярнішими.

Декаданс — культурний феномен межі XIX - XX ст., якому притаманний специфічний умонастрій «кінця століття». Його серцевину становить «потяг до занепаду», перетворений на джерело витончених переживань, поєднаних з естетством, «служінням красі» й відмовою митців від суспільних і моральних зобов’язань. Характерним для декадансу є все присмеркове, позначене хворобливістю і згасанням, що розцінюється як вершина витонченості й одуховленості. Позбавлений власної художньої системи, декаданс використовував виражальні засоби, витворені тогочасними напрямами й течіями — натуралізмом, імпресіонізмом, неоромантизмом, символізмом тощо. При цьому декаданс не закріплений за певною течією.

Нові тенденції в художній творчості були пов’язані зі зрушеннями й змінами в суспільному житті, з кризовими явищами «класичного» капіталізму, які на межі століть виявляються дедалі гостріше і вже на початку XX ст. вибухають Першою світовою війною, а далі — революціями й встановленням тоталітарних режимів у Росії, Італії, Німеччині та інших країнах.

Однак зміни в царині мистецтва не є прямим наслідком соціально-економічних процесів. Вони безпосередньо випливають з тих змін і зрушень, що відбуваються у світосприйнятті епохи, у громадській та індивідуальній свідомості, і є їхнім художнім узагальненням та висловленням.

У цьому аспекті межу XIX - XX ст. можна розглядати як початок кризи гуманістичної культури, започаткованої добою Відродження, перегляд і заперечення її принципів та цінностей. Світоглядною основою гуманістичної культури була «філософія розуму» — у широкому розумінні базового світоглядного принципу, притаманного освіченим верствам. На межі XIX - XX ст. гегемонія розуму й віри в можливість раціонального пізнання і впорядкування буття завершується. Ця віра засновувалася на постулаті тотожності буття й мислення, на впевненості в тому, що людські поняття й уявлення ідентичні законам та структурам буття і є їхніми специфічними відповідниками. Розчарування в можливостях раціонального пізнання світу, у «всесильності розуму» породжує інтерес до царини підсвідомого та безсвідомого і його масштабне входження в духовну й художню культуру. На зміну «філософії розуму» приходить «філософія життя», яка проголошує першоосновою буття життєву стихію, що не піддається раціональному пізнанню й осягається ірраціонально — за допомогою інтуїції.

Першим речником нової філософії був німецький мислитель Ф. Ніцше, інший її варіант знаходимо у французького філософа А. Бергсона. Ця філософія справила величезний вплив на тогочасну літературу, на письменників різних напрямів і течій — від К. Гамсуна й М. Пруста до Максима Горького та В. Винниченка. «Філософія життя» — це не лише певні філософські вчення, а й концентроване втілення світовідчуття й світорозуміння межі століть. її можна схарактеризувати як найбільш відповідну літературі раннього модернізму. Зазначимо два чи не найсуттєвіших моменти. По-перше, «філософія життя» висунула принципово іншу концепцію людини, визначивши її як істоту ірраціональну й неоднозначну, двоїсту, підвладну передусім несвідомим імпульсам і бажанням. По-друге, вона дала поштовх і обґрунтування тому «поверненню до міфу», яке відбувалося в духовній культурі, й зокрема в літературі, наприкінці XIX - на початку XX ст. У «філософії життя» традиційна настанова на пізнання, пошук істини замінюється настановою на «міф», у якому здійснюється творчо-вольовий підхід до буття. «Тільки горизонт, побудований на основі міфу, — проголосив Ф. Ніцше, — може привести цілий культурний рух до завершення». Особлива цінність міфу вбачалася в тому, що він залучає до духовної творчості підсвідоме і відкриває мистецтву можливість виражати повноту й органічну цілісність світовідчуття.

Отже, за своїми світоглядно-естетичними засадами література наприкінці XIX - на початку XX ст. дуже відрізняється від літератури попередньої доби. Тій був властивий пізнавальний оптимізм, упевненість у тому, що світ, людське буття піддаються пізнанню й витлумаченню аж до їхніх першооснов і першопричин. Письменники-реалісти не ігнорували підсвідоме, інтуїцію в цьому процесі, але основну роль відводили раціональному началу, розуму. На межі століть ця впевненість втрачається, акцент у світосприйнятті переноситься на ірраціональність, інтуїцію, на внутрішні осяяння й прозрівання. А. Бергсон доводить, що розум не здатен проникати в потаємність життя й адекватно його відображати. Свідомість ковзає по поверхні існування, намагаючись проаналізувати його з допомогою готових мисленнєвих схем і застиглих елементів. Цей поріг переступає лише інтуїція: глибинні сутності життя, його невпинний саморух інтуїтивно осягаються, а не розкриваються за допомогою раціонального аналізу, що, за Бергсоном, має особливе значення для художньої творчості.

Межа XIX - XX ст. характеризується урізноманітненням і ускладненням літературного процесу на різних його рівнях. Так, якщо за попередньої епохи, від початку XIX ст. і до останніх його десятиліть, існували дві великі художні системи — романтизм і реалізм, до руху й взаємодії яких в основному й сходив літературний процес, то на межі століть вони переживають кризу й виникають нові течії, серед яких найзначнішими є натуралізм, імпресіонізм, неоромантизм і символізм.

Неоромантизм (від гр. neos — новий і романтизм) — умовна назва естетичних тенденцій, що виникли в літературі на межі XIX - XX ст. Представники неоромантизму, як і їхні попередники — романтики першої половини XIX ст., заперечували прозу «обивательського життя», оспівували мужність, подвиги, романтику пригод, часто обираючи тлом для своїх сюжетів екзотичні країни. Характерний для неоромантизму герой — непересічна сильна особистість, нерідко наділена рисами «надлюдини»; вигнанець, що протистоїть більшості; шукач романтики й пригод. Сюжетам неоромантичних творів притаманні гостра напруженість, елементи небезпеки, боротьби, фантастики. Неоромантичні тенденції простежуються у творчості Дж. Конрада, Р. Кіплінга, Р. Л. Стівенсона, А. Конан Дойля, Е. Л. Войнич, Г. Ібсена, Джека Лондона, М. Гумільова та інших письменників.

Натуралізм — напрям у літературі й мистецтві, що набув поширення на межі XIX - XX ст. і характеризувався настановами на фотографічно точне відображення дійсності та осмислення особистості крізь призму її біологічної і соціальної зумовленості. Натуралісти прагли перенести в художню творчість принципи наукового дослідження, наполягаючи на тотожності письменницької творчості праці вченого. У Франції натуралізм мав свого головного теоретика й надзвичайно продуктивного практика Е. Золя, а також талановитих прихильників — письменників братів Е. і Ж. Гонкурів, А. До де та інших.

Імпресіонізм (від фр. враження) — художній напрям, що виник у другій половині XIX ст. і заснований на принципі безпосередньої фіксації вражень, спостережень, співпереживань. Зародившись живописі, він згодом поширився в літературі та інших видах мистецтва. Термін «імпресіонізм» уперше був використаний із різко негативним значенням для критичної оцінки картини Клода Моне Враження. Схід сонця».

Імпресіоністи намагалися відтворити витончені особисті враження та спостереження миттєвих відчуттів і переживань, зафіксувати мінливі ефекти світла й кольору. Недаремно один із дослідників ауважив, що вони, на відміну від своїх попередників, неначе замінили у фотоапараті звичайну чорно-білу плівку на надчутливу кольорову.

Імпресіоністи часто зображували не сам предмет, а особисті або чиїсь враження від нього. Так, письменники-імпресіоністи брати Едмон і Жуль Гонкур стверджували: «Бачити, відчувати, виражати — у цьому все мистецтво». Тому не дивно, що вони переважно орієнтувалися не на розум читача-глядача, а на його почуття.

На відміну від інших художніх систем, предметом мистецької зацікавленості в імпресіоністів стають уривчасті фрагменти, відображені у свідомості персонажа. Цікавий факт: один із художників-мпресіоністів пояснював своїм учням суть цього мистецького явища так: він заводив їх до темної майстерні й попереджав, що зараз на секунду ввімкне світло, а вони мали потім відтворити на папері ті деталі та враження (імпресії), які кожному з них запам’ятатися в цю мить «осяяння». Це напрочуд подібне до настанов Антона Чехова: «В описі природи треба зображувати дрібні деталі, групуючи їх так, щоб після прочитання, коли заплющиш очі, поставала картина. Наприклад, у тебе виникне карти на місячної ночі, якщо ти напишеш, що на греблі яскравою зірочкою блиснуло скельце від розбитої пляшки й покотилася кулею чорна тінь собаки або вовка».

Засновниками літературного імпресіонізму є вже згадані брати Гонкур. Його ознаки притаманні також творчості Поля Верлена, Оскара Уайльда, Гі де Мопассана, Марселя Пруста, Кнута Гамсуна, Антона Чехова, Михайла Коцюбинського та ін.

Не дивно, що за такої уваги до суб’єктивного сприйняття світу митцем (який зображує «те, що бачить, і лише так, як він бачить»), створення враження на читача, вплив не на його інтелект, а на почуття імпресіонізм був естетично подібним до символізму.

Символізм — це напрям у європейському мистецтві (зокрема, літературі) останньої третини XIX - початку XX ст., що виник у Франції й поширився в багатьох країнах світу (зокрема, в Україні). Попри свій новаторський (ранньомодерністський) характер, він мав давнє й глибоке філософське підґрунтя. Так, деякі ідеї, що знайшли художнє втілення в літературі символізму, належали ще давньогрецькому філософу-ідеалісту Платону (V ст. до н. є.), який стверджував, що, крім реального, видимого світу, є ще й невидимий, вищий «світ ідей», до якого треба намагатися проникнути.

У другій половині XIX ст. в Німеччині (Ф. Ніцше), Франції (А. Бергсон) та інших країнах виникла «філософія життя» — філософська течія, для представників якої головним було поняття «життя» — цілісна реальність, яка може осягатися інтуїтивно і не є тотожною ані духу, ані матерії. Можливість раціонального (від раціо — розум) пізнання світу вкотре ставилася під сумнів, тому актуалізувалося дослідження ірраціональних процесів. Необхідними ставали пошуки нових (модерних) шляхів пізнання всього того, що не підлягає пізнанню розумом: за допомогою натяку, інтуїції, символу. Цю непросту пізнавально-виражальну функцію взяла на себе художня література, оскільки письменники завжди вирізнялися творчою інтуїцією, здатністю проникати в глибини людської душі. Це той «філософський ґрунт», який став основою символізму.

Однією з причин виникнення цього напряму було прагнення митців «відвернутися від реального світу» і спрямувати свої творчі зусилля «на осягнення й вираження трансцендентних, тобто таких, що перебувають поза чуттєвим сприйняттям і досвідом, власне, потойбічних сутностей і таїн». І з цим важко не погодитися, особливо коли читаєш деякі твори поетів-символістів. Є й інші причини виникнення такого могутнього мистецького явища, як символізм. «Сучасні дослідники пов’язують символізм, — зауважує український літературознавець Д. Наливайко, — з істотними змінами у світосприйманні, що відбувалися на зламі сторіч, із зростанням у ньому ролі абстракцій і знаковості... Відбувається вивільнення безсвідомо-інтуїтивного, настроєвого і пошуки його неопосередкованого вираження, сугестивного слова, що діє поза «сенсами», «музикально» передає переживання, настрої, душевні стани».

Якщо наш світ неможливо осягнути розумом, якщо його можна збагнути лише інтуїтивно, на рівні підсвідомості, то найкращим засобом для цього є знак — символ (від гр. умовний знак, натяк). Російський поет-символіст і філософ В. Іванов на початку XX ст., у період розквіту російського символізму, «успадкованого із Заходу» (О. Блок), віднайшов формулу, яка стала хрестоматійною: «Символ є справжнім символом лише тоді, коли він невичерпний і безмежний у своєму значенні, коли він промовляє своєю таємною мовою натяку й навіювання щось невимовне, неадекватне зовнішньому слову. Він багатоликий, багатозначний і завжди темний в останній глибині». Як, наприклад, однозначно й логічно розтлумачити такий поетичний рядок відомого французького поета-символіста Артюра Рембо: «Рожево плакала зірниця в серці вух...»? Тож закономірно, що символ починає відігравати вирішальну роль у художній системі символізму.

Символісти прагнули крізь видиму реальність пізнати «приховану (трансцендентну)», ідеальну сутність світу, його нетлінну красу. Основою їхньої естетики є ідеалістичне розуміння навколишнього світу. Згадане поняття про два світи, згідно з яким світ, даний нам у відчуттях (який молота сприйняти «сенсорно»: побачити, почути, відчути на дотик тощо), — це лише тінь, ширма, «символ» того світу ідей, який недосяжний людському розуму, але може бути вгаданий інтуїтивно. Тому символісти вбачали своє художнє завдання не у відтворенні реальності, а в натяку на приховані, невидимі ідеї. У цьому символізм завжди протистояв реалізму й натуралізму, які намагалися зобразити й дослідити реальну дійсність.

У знаменитому «Маніфесті символізму» (1886) французький поет Жан Мореас стверджує, що пряме зображення реальності, побуту спроможне лише «ковзати на поверхні життя», не проникаючи в його глибини, у саму сутність. І лише за допомогою символу-натяку митець спроможний «прорватися за межі», осягнути «таємниці світу» інтуїтивно. Отже, завдання поета-символіста — не розповісти про той загадковий «ідеальний світ» (бо зробити це, мабуть, неможливо), а натякнути на нього за допомогою символів.

На думку символістів, поет має стати ясновидцем, пророком, своєрідним медіумом (посередником, провідником) між ідеальним і реальним світами. Вони вважали, що не треба закладати й шукати в художній літературі якогось раціонального змісту. Навіть значення слів (першоелементу літератури) їх не цікавило, часто вони його свідомо, принципово ігнорували. Головним для них була музика слова й навіть звуків (яку так важко зберегти в перекладах). Звідси знамените Верленове: «Про музику лиш треба дбати...» або: «Найперше — музика у слові...» («Мистецтво поетичне»), прагнення «про неясне говорити неясно» і заохочення не до обмірковування та шліфування творів, а до спонтанного виявлення поетичної уяви. Узагалі символісти вважали, що завдання справжньої поезії — вплив на підсвідомість людини, навіювання (сугестія).

У прагненні до заколисування читача, зменшення інформативно-розповідної функції поетичної мови й одночасної активізації сугестивної функції символісти своєрідно поверталися до першоджерел словесного мистецтва, коли слово супроводжувало обряд і мало магічний потенціал.

Для символізму важливою була також «теорія відповідностей», що базувалася на вірі в наявність прихованої від пересічного людського розуму системи «відповідностей» між душевними станами людини і «знаками» їх виявлення у видимому світі. Поетичне втілення цієї теорії — сонет Шарля Бодлера, якого вважають предтечею символізму:

Природа — храм живий, де зронюють колони

Бентежні стогони і неясні слова.

Там символів ліси густі, немов трава,

Крізь них людина йде, і в них людина тоне.

Всі барви й кольори, всі аромати й тони

Зливаються в могуть єдиного єства,

Їх зрівноважують співмірність і права,

Взаємного зв’язку невидимі закони... («Відповідності». Пер. Д. Павличка)

Остаточне утвердження символізму в літературі пов’язують із творчістю Поля Верлена, Артюра Рембо та Стефана Малларме (хоча самі вони й не вважали себе символістами). У їхніх літературних творах можна виокремити такі спільні риси: прагнення до інтуїтивного пізнання світу через символ, заперечення раціоналістичних засад творчості, абсолютизацію музичності поетичного слова, мінімізацію інформаційно-розповідної функції мови на користь вільного поетичного самовираження.

﻿