

Оксана Головій

Натуралізм та експресіонізм: точки перетину на рівні стилю (на матеріалі роману «Жерміналь» Еміля Золя)

У сучасному літературознавстві проблема взаємодії стилів мало досліджена, зокрема проблема генетичних і типологічних зв'язків між натуралізмом та експресіонізмом – художніми явищами, ґрунтованими на діаметрально протилежних філософсько-естетичних концепціях. **Мета дослідження** – аналіз натуралістського тексту крізь призму вияву в ньому рис, які стали наріжними в естетиці та поетиці експресіонізму. **Матеріал дослідження** – роман «Жерміналь» Еміля Золя. **Методологія.** У процесі реалізації мети як основний використано метод стильового аналізу художнього тексту. Окрім того, застосовано типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, культурно-історичний, наратологічний літературознавчі методи та методологічний інструментарій теорії лімінальності. **Теоретичний базис:** теорія французького реалізму та натуралізму, теорія «наукового реалізму» І. Франка, теорія німецького експресіонізму, теорія лімінальності, наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню літературного стилю як літературознавчої проблеми, реалізму, натуралізму та експресіонізму як художніх явищ.

Результати дослідження. У статті здійснено стильовий аналіз роману «Жерміналь» крізь призму вияву ознак натуралізму та експресіонізму, зроблено висновки про специфіку їхньої взаємодії на поетикально-стильовому рівні, при цьому визначено витoki спорідненості між явищами. У процесі аналізу головним чином звернено увагу на пейзаж (просторові описи) як показовий в аспекті стилю структурний елемент художнього тексту. У контексті увиразнення естетики й поетики експресіонізму актуалізовано творчість німецьких та українських експресіоністів, проаналізовано лірику Еміля Верхарна – бельгійського письменника, художній доробок якого представляє ранній етап розвитку європейського експресіонізму. Зіставлено художні тексти Верхарна та Золя. Звернено увагу на спільні й відмінні риси між реалізмом та натуралізмом.

Висновки. Натуралізм – лімінальне художнє явище, сформоване в просторі переходу від епохи реалізму до доби модернізму: він увінчав позитивістську естетико-поетикальну систему та став підґрунтям для формування й утвердження в модерній парадигмі експресіонізму. Натуралізм та експресіонізм пов'язані генетично й типологічно, оскільки і натуралісти, і експресіоністи обернені до соціуму; перших цікавлять історично детерміновані й локальні суспільні процеси, других – глобальні всесвітні проблеми, універсальні закономірності розвитку людської цивілізації. Світ у рецепції натураліста та експресіоніста – це простір страждань, смерті, болю,

випробувань, страху, тому у творчості обох багато спільних тем і мотивів (соціальні катаклізми: війна, революція, страйк; інстинкти і потяги, тілесність, граничні фізіологічні та психічні стани тощо), для художнього втілення яких якнайкраще надається саме експресіоністична система образності, зокрема алегорія, градація, контраст, гіпербола тощо. Рівень концептуалізації цих образів у натуралістському та експресіоністському текстах різний. У натуралізмі емоція (відповідно, експресіоністична образність) підпорядкована позитивістській естетиці, у експресіонізмі вона домінує та підпорядковує собі всі можливі поетикальні вкраплення, зокрема натуралістичні. Еміль Золя – митець-натураліст, який відчув і в міру можливості використав силу емоційного письма, увесь потенціал якого згодом розкрили експресіоністи.

Ключові слова: натуралізм, реалізм, експресіонізм, модернізм, лімінальність, позитивізм, «філософія життя», стиль, пейзаж, простір, Золя, Верхарн.

Вступ

Реалізм та модернізм – опозиційні культурно-історичні епохи, естетичні й поетикально-стильові системи, в осерді яких діаметрально протилежні філософські концепції: на основі філософії позитивізму сформувався реалізм, а «філософія життя» стала життєдайним струменем модернізму. Згідно з перевіреними часом діалектичними законами будь-яка бінарна опозиція ґрунтується не лише на боротьбі (протиставленні, відштовхуванні), а й на єдності (притягуванні, зв'язку). Між виразними полюсами опозиційних явищ пролягає лімінальний простір – простір поступових трансформацій і радикальних оновлень, простір органічної взаємодії та гострих розривів тощо. Лімінальний простір між реалізмом та модернізмом надзвичайно широкий, розмаїтий і суперечливий, адже відображає процес глобальних змін: це не лише черговий хвилеподібний рух від «об'єктивної» / «матеріалістичної» / «міметичної» / «реалістичної» культурно-історичної епохи (та породжених нею відповідних стилів) до «суб'єктивної» / «ідеалістичної» / «метафоричної» / «романтичної», а кардинальна зміна світоглядно-естетичних парадигм: перехід від *класичної парадигми* (охоплює час від античності до кінця XIX ст.) до *модерної* (розгортається від початку XX ст. дотепер). У цьому лімінальному просторі (просторі між реалізмом і модернізмом) знаходиться натуралізм – художнє явище, яке, будучи породженим філософією позитивізму та сформованим у горнилі естетики реалізму, стало плацдармом для модернізму, зокрема експресіонізму – одного з найбільш ранніх модерністських художніх напрямів.

І натуралізм, і експресіонізм давно посідають чільне місце в каноні визначних явищ світової культури; за кожним із них чимала бібліотека різнопрофільних праць – мистецтвознавчих, культурологічних, літературознавчих тощо. Попри присутню присутність натуралізму та експресіонізму в науковому дискурсі, проблема взаємодії між цими художніми явищами залишається на периферії – вона або оминається дослідниками, які фокусуються на домінантних ознаках натуралізму чи експресіонізму як автономних і самодостатніх художніх явищах, або порушується лише принагідно, найчастіше в контексті розмов про індивідуальний стиль того чи іншого письменника. Наприклад, Р. Голод доводить, що у творчості І. Франка взаємодіють реалізм, натуралізм та експресіонізм, однак при цьому науковець не заглиблюється у проблему витоків цієї взаємодії (Голод, 2005: 256–263). М. Моклиця, увиразнюючи стиль В. Стефаника, порушує проблему меж між натуралізмом та експресіонізмом, але у фокусі дослідження тримає експресіонізм (Моклиця, 2017: 212–222). Такий стан у сучасній науці, з одного боку, цілком зрозумілий і закономірний, адже окреслення домінантних явищ і процесів шляхом фіксації їхньої естетичної основи та поетикального ядра, подачі переліку стильових ознак, термінологічного увиразнення тощо є першочерговим і важливим. З іншого боку, він неприємно вражає, оскільки неминуче приводить до спрощеного уявлення про літературний процес, ігнорування проблеми культурної тяглості (як на рівні «традиція – новаторство», так і на рівні етапів переходу явища від маргінального статусу до панівного, а потім навпаки), знецінення лімінальних явищ, які є повноцінними складниками культури. Наслідок – породження стереотипів і псевдонаукових теорій. Усі ці чинники зумовлюють актуальність і новизну нашого дослідження, **мета** якого – аналіз натуралістичного тексту крізь призму вияву в ньому рис, які стали наріжними в естетиці та поетиці експресіонізму. **Матеріалом** дослідження обрано один із найвідоміших романів французького письменника-натураліста Еміля Золя (Émile Zola, 1840–1902) – роман «Жерміналь» («Germinal»). Як відомо, цей роман вийшов друком у 1884–1885 рр. і став тринадцятим твором із двадцятитомного циклу «Ругон-Маккари» («Les Rougon-Macquart»). **Методологія.** У процесі реалізації мети як основний використано метод стильового аналізу художнього тексту. Окрім того, застосовано типологічно-порівняльний, генетико-контактний, тематологічний, культурно-

історичний, наратологічний літературознавчі методи та методологічний інструментарій теорії лімінальності. **Теоретичний базис:** теорія французького реалізму та натуралізму (О. де Бальзак, Г. Флобер, Е. Золя, Гі де Мопассан), теорія «наукового реалізму» І. Франка, теорія лімінальності (А. ван Геннеп, В. Тернер), теорія німецького експресіонізму (В. Беньямін, П. Шмідт), наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню літературного стилю як літературознавчої проблеми, реалізму, натуралізму та експресіонізму як художніх явищ. Це монографії та статті А. Білої, Р. Голода, Т. Гундорової, С. Жигун, М. Легкого, Р. Мовчан, М. Моклиці, Д. Наливайка, С. Павличко, Я. Поліщука, О. Радавської, Л. Реви, А. Ткаченка, Г. Яструбецької та ін.

Виклад основного матеріалу

Із часів виходу у світ роман «Жерміналь» Еміля Золя на стильовому рівні традиційно розглядається в контексті натуралізму, адже має всі ознаки цього художнього явища. Вони ще в ХІХ ст. були сформульовані Емілем Золя як теоретиком і фундатором натуралізму, а в ХХ–ХХІ ст. увиразнені, поглиблені й систематизовані різнонаціональними дослідниками. Більшість із цих ознак споріднені з ознаками реалізму, адже обидва художніх явища визрівали в горнилі матеріалістичної філософії і отримали можливість для автономного й масштабного вияву в другій половині ХІХ ст. – у часи утвердження й розквіту позитивістського світогляду. Про цю спорідненість свідчить і усталена літературознавча традиція вписування натуралізму в контекст еволюційного розвитку реалізму: чимало дослідників розглядають натуралізм як кульмінацію реалізму, крайній вияв у мистецтві слова позитивістської філософії та реалістичної естетики. Так, реалістів і письменників-натуралістів об'єднує прагнення правдиво відображати дійсність у мистецтві. У процесі реалізації цього прагнення вони, будучи близькими світоглядно, рухаються в спільному напрямку, однак торують автономні шляхи, які то перетинаються, то розходяться врізнобіч. На лінії перетину їхніх мистецьких доріг – спільні риси для поезики й естетики реалізму та натуралізму (зокрема конкретний хронотоп, послідовний розвиток подій, герой-персонаж «з біографією», деталізований і точний портрет, пейзаж, інтер'єр чи екстер'єр, увага до деталі, осмислення соціальних проблем тощо). На лінії розходження – відмінності між реалізмом та модернізмом, зумовлені авторськими завданнями й мотивацією. Наприклад, реаліста цікавить

усебічне дослідження зв'язків між соціумом та психологією людини, як наслідок: реалістичний герой-персонаж – це соціально-психологічний тип, найпоширеніший реалістичний жанр – це соціально-психологічний роман. Натомість натураліст занурюється, як йому видається, в більш конкретний у порівнянні з психологією світ – світ Природи («Natura»): інстинктів, фізіології, генетики, – та досліджує їх у контексті суспільних процесів; з огляду на це натуралістський герой-персонаж представлений крізь призму соціальної та фізіологічної детермінованості, а з подачі натуралістів у жанрову систему входить фізіологічний та соціальний роман.¹

Увиразимо ще один аспект проблеми «спільне й відмінне між реалізмом та натуралізмом». Для цього нам знову знадобиться наочний образ дороги. На шляху до правдивості, достовірності, об'єктивності реалісти не змогли здолати принаймні однієї, однак дуже важливої перешкоди – вони не наважилися ступити «за межу»: за червону лінію, яка століттями визначала поріг «дозволеного», «пристойного», «нормального», «естетичного» тощо. У процесі творчості натуралісти змістили її, суттєво зменшивши простір заборон, однак так і не переступили. У світогляді та творчості кожного реаліста змістово-формальні заборони мали свій радіус дії: скажімо, у Г. Флобера він явно менший, ніж у Ф. Стендаля чи О. де Бальзака, про що свідчить хоч би показовий судовий процес над автором надто відвертого для 1850-х років роману «Пані Боварі». Натуралісти ж на своєму мистецькому шляху безоглядно переступили цю межу, зняли всі табу, почали відверто писати про все, шокуючи реципієнтів «грубими шматками життя» (варто згадати не лише судові процеси над Е. Золя, а й внесення його творів до т. зв. «Індексу заборонених книг»). Таким чином, натуралізм сформувався не лише внаслідок авторського прагнення наблизитися до рівня науковця-дослідника – точного, скрупульозного, об'єктивного вченого, дещо приземленого і позбавленого стереотипних уявлень про межі «дозволеного». Він постав як результат більш глобальної мети, про яку натуралісти, можливо, й не здогадувалися. Ця мета полягала у прагненні бути вільними – вільними не тільки в царині науково-художніх експериментів (теорія «експериментального

¹Еволюцію реалізму та натуралізму як автономних художніх явищ одним із перших в історії європейського літературознавства і мистецтвознавства простежив Альбер Давид-Соважю (Albert David-Sauvageot, 1856–1899) в праці «Реалізм і натуралізм у літературі та мистецтві» («Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art»), яка вийшла друком у Парижі в 1890 році.

роману» Е. Золя, концепція «наукового реалізму» І. Франка), а вільними світоглядно. На наше тверде переконання, у кожного митця-натураліста душа вільної людини ніцшеанського типу. Саме в цьому аспекті доречно увиразнити зв'язок між натуралізмом і модернізмом. Натуралісти, знімаючи табу та переступаючи межі, якщо й не навчили модерністів бути вільними, то, безперечно, додали їм сміливості та допомогли відчувати смак свободи. Модерністи ж увійшли в історію як апологети свободи, всесильні егоцентристи, епатажні новатори, сміливі експериментатори.

Чи не найбільше перейняли від натуралізму саме експресіоністи. Промовистий прояв генетичної і типологічної спорідненості між натуралізмом та експресіонізмом – спільність тематики. Теми соціальних катаклізмів (війна, революція, страйк), смерті (процес помирання, тілесне тління), влади природних інстинктів та фізіологічних потреб (зокрема сексуального потягу, утамування голоду), мук і страждань домінували у творчості натуралістів, а згодом резонували в експресіоністів, набуваючи при цьому нових нюансів. На рівні стилю спорідненість між натуралізмом та експресіонізмом теж очевидна, при чому особливо яскраво виявлена в художніх текстах, сконцентрованих на проблемі соціальних негараздів. Показовий у цьому контексті роман «Жерміналь» Еміля Золя. Висвітлюючи суть соціальних протиріч у французькому суспільстві ХІХ ст. крізь призму зображення стражденного життя шахтарів, автор приділяє чимало уваги описовій стихії: наративна тканина тексту переповнена екстер'єрами, інтер'єрами, панорамами, пейзажами, портретами. На відміну від реалістичних описів Стендаля чи Бальзака, описи Золя виконують не лише інформативну функцію, посилюючи ефект правдивості (тобто наповнені конкретною і деталізованою інформацією про місце подій чи людину), а й емоційну. Звісно, майстрами *вражати* були й реалісти, адже в процесі творчості часто витягували на поверхню соціальні та психологічні «виразки», однак Золя не вражає, а *шокує* і навіть *жахає*. Він майстер художнього створення граничних ситуацій та навіювання реципієнтам межових емоційних станів. «Жерміналь» (як і низка інших романів із циклу «Ругон-Маккари») надовго виводить реципієнта із зони комфорту та тримає в полоні важких і болісних емоцій. Саме на такий ефект свідомо розраховували експресіоністи в ХХ ст. (Г. Тракль, Г. Гейм, В. Стефаник, Т. Осьмачка, О. Турянський та багато інших різнонаціональних письменників).

Звернемо увагу на пейзаж у романі «Жерміналь» Е. Золя, оскільки, по-перше, просторовий опис як структурний елемент художнього тексту особливо показовий в аспекті стилю, адже оприявнює стильові домінанти; по-друге, твір розпочинається саме пейзажною замальовкою, що свідчить про важливість пейзажу в романній тканині; по-третє, художній текст всипаний типологічно спорідненими пейзажами, відповідно аналіз кількох із них дозволить спроектувати висновки на весь твір.

Початкова просторова замальовка роману «Жерміналь» у стильовому аспекті – типовий експресіоністський фрагмент, наповнений візуальними кодами, що немов перекочували в натуралістський текст із апокаліптичних картин експресіоністів (наприклад, із полотна «Апокаліптичний пейзаж» Людвіга Мейднера). В українській перекладацькій інтерпретації Вероніки Черняхівської роман починається так: *«Беззоряної ночі, темної й густої, мов те чорнило, якась самотня чоловіча постать простувала голою рівниною. / Подорожній ішов з Марш'єнна до Монсу битим шляхом, що перерізує навпростець бурячники рівною смугою з десять кілометрів завдовжки і сполучає цих двоє сусідніх міст. Він ішов навмання і не міг розгледіти навіть чорного ґрунту під своїми ногами, і лише наскоки березневого вітру, широкі й глибокі, мов хвиля на морі, зледенілого від перельоту над замерзлими болотами та обголілими неокраїми просторами, нагадували про неосяжний обшир рівнини навкруги нього. На темному тлі неба, скільки око сягало, не вирізувалося силуету дерева або будівлі, а шосе, мов загата, простяглося рівне-рівне вперед у сліпий морок ночі»*¹ (Золя, 2008: 29). В. Черняхівська майстерно передала емоційну атмосферу першотвору, на візуальному рівні увиразнюючи непроглядну темряву та просторове безмежжя, на слуховому – пориви вітру, обнадійливі й водночас загрозливі. Зауважимо: переклади роману «Жерміналь» Золя на українську мову з'явилися у ХХ ст. Олександр Пашкевич здійснив перший повний переклад твору, який вийшов друком у 1904 році і супроводжувався передмовою Івана Франка. У 1929 році

¹ В оригіналі перший абзац: *«Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grand-route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé, coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres»* (Zola, 1906).

побачив світ переклад Вероніки Черняхівської і мав назву «Прорість»; згодом він був відредагований Іриною Стешенко та під назвою «Жерміналь» ввійшов у культурний простір України як взірцевий. Перекладачі, сформовані в модерній парадигмі, глибоко відчували «експресіоністські ефекти» Золя і на рівні стилю актуалізували їх, часом почасти відходячи від оригіналу.¹

Початковий пейзаж показовий в аспекті взаємодії реалістично-натуралістської конкретики та модерністсько-експресіоністської умовності при домінуванні останньої. У пейзажній замальовці просторова точність (дорога із Марш'єнна до Монсу) втрачає значення, адже шлях подорожнього пролягає в непроглядній темряві. Чорний колір, який загалом домінує в кольоросистемі роману, за допомогою градації доведений автором до рівня максимальної чорноти: ніч *«беззоряна»*, *«темна й густа, мов те чорнило»*. Темрява не лише гранично конденсована, а всеохопна (вона заповнила небо й землю: *«На темному тлі неба, скільки око сягало, не вирізувалося силуету дерева або будівлі, а шосе, мов загата, простяглося рівне-рівне вперед у сліпий морок ночі»*) та деструктивна (позбавила мандрівника будь-яких просторових орієнтирів: він *«не міг розгледіти навіть чорного ґрунту під своїми ногами»*). Е. Золя, вдаючись до експресіоністичної образності (прийом градації, інтенсифікація барви з «агресивною» семантикою), свідомо чи не усвідомлено створив експресіоністський образ темряви, яка заповнила світ. Характерний для естетики експресіонізму і вплетений у пейзаж мотив сліпоти (*«сліпий морок ночі»*; герой-мандрівник, який втрачає здатність бачити). У процесі розвитку подій роману цей мотив проектується в річище соціальних проблем та увиразнює неосвіченість-недалекоглядність-приземленість людини праці, в той час як у творчості експресіоністів цей мотив часто алегоризується та втілює духовну смерть. Специфіка персонажетворення теж на перетині класичної та модерної традицій. Автор тримає «за кадром» біографію і зовнішність головного героя – Етьєна Лантьє (Étienne Lantier), що суперечить поетиці натуралізму. Це поки що безіменний мандрівник, *«самотня чоловіча постать»*, герой-схема.

¹ Детальніше про аналіз перекладів роману «Жерміналь» на українську мову див. дослідження В. Г. Матвійшина «Золя в перекладах і критиці на Україні» (у кн.: Матвійшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки XIX – початку XX ст. Львів, 1989).

У процесі розгортання подій пейзаж наповнюється часовою та просторовою конкретикою: виявляється, подорожній вирушив у путь о другій годині ночі, у дорозі він уже з годину, попереду «дорога спускалася в яр...»¹, у поле його зору потрапили, все чіткіше окреслюючись, споруди – будиночки і фабрика, а «червоні вогні, мов три жарини»², які вабили і дивували мандрівника («він досі не міг зрозуміти, як це вони палають так високо в мертвому небі, немов якісь димучі місяці»³), були насправді «трьома чавунними жаровнями, де горіло кам'яне вугілля, щоб робітникам було видніше й тепліше працювати»⁴ (Золя, 2008: 30). Ця конкретика характерна для натуралізму, водночас вона немов обрамлена ореолом містичності, таємничості та страху, що не властиве позитивістській поезії: «Подекуди крізь помутнілі шибки пробивалося тьмяне світло. Кілька підсліпуватих ліхтарів висіло вздовж почорнілих зрубів, що видавалися якимись велетенськими підпорами. І глибоко з цього фантастичного громаддя, повитого мороком і димом, виривався лише один звук – важкий, глибокий видих пари з незримого паровика»⁵ (Золя, 2008: 30). Темрява-морок, страшні звуки, незрозуміле видиво – експресіоністські образи. Також експресіоністи часто використовували прийом контрасту: контрастні кольори (чорне – червоне, темрява – світло), контрастні локуси (просторове безмежжя – замкненість простору) об'єднані під владою мороку.

Урешті Етьєн Лантьє опиняється на шахті «Воре». Марєво розвіюється, ефект сліпоти зникає, герой чітко бачить усе навкруги, однак тим не менше не перестає боятися. Страх панує навіть у зримому, досягнутому оком просторі – просторі, позбавленому фантасмагорій, реальному, зрозумілому. Джерело страху – шахта. У процесі її споглядання на Етьєна спало одкровення: він з жахом усвідомив, що шахта нагадує звіра – звіра «дикого, неситого», «що чатує тут і ось-ось кине́ться на світ і поглине його»⁶ (Золя, 2008: 31). Шахта-звір – домінантний образ цього пейзажу і всього роману.

¹ «Un chemin creux s'enfonçait» (Zola, 1906).

² «...des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air» (Zola, 1906).

³ «...les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprit davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses» (Zola, 1904).

⁴ «...brûlaient les trois feux de houille, dans des corbeilles de fonte, pour éclairer et réchauffer la besogne» (Zola, 1904).

⁵ «...Et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point» (Zola, 1906).

⁶ «Cette fosse <...> lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde» (Zola, 1906).

Наприклад, процес занурення робітників у шахту неодноразово зображено як звірське пожирання: «...*Шахта ковтала людей по двадцятеро-тридцятеро за одним заходом і ковтала їх так легко й вільно, мов не помічала навіть, як вони проходять через її пельку у шлунок*»¹ (Золя, 2008: 49). Або: «*Шахта глутала так людей аж тридцять хвилин. / Вона роззявляла свою хтиву пащеку то пожадливіше, то повільніше; це залежало від того, на яку глибину відряджали живий вантаж, але вона поглинала його без упину, – голодна, несита, а все не могла набити велетенського свого черева, що, здається, цілий народ здолало б перетравити*»² (Золя, 2008: 50).

Образ шахти-звіра типологічно споріднений із образом міста-спрута в Еміля Верхарна (Emile Verhaeren, 1855–1916) – бельгійського модерніста, творчі пошуки якого пролягали в різних стильових координатах та в підсумку вилилися в яскраве експресіоністське письмо. В українському літературознавстві та в більшості зарубіжних досліджень творчість Верхарна, як і його відомого сучасника Моріса Метерлінка, у стильовому аспекті вписано в контекст символізму. Однак Верхарн, на відміну від драматурга-символіста, обернений до зовнішнього світу та сконцентрований на соціумі (показник – наскрізні урбаністичні мотиви); у його творчості домінують наочні й промовисті алегоричні образи, а не багатозначні розмиті символи; наратив ґрунтується на емоційності. Це лише окремі аспекти експресіоністського стилю Верхарна, однак вони переконливі, адже увиразнюють базові ознаки експресіоністської поетики. Я. Кравець один із небагатьох українських дослідників, які характеризують творчість Е. Верхарна в експресіоністському ключі (щоправда, експресіоністом при цьому не називає). Так, порівнюючи Е. Верхарна та В. Стефаника, науковець робить висновок про «тематичну співзвучність» між їхніми творами та «аналогічне використання обидвома письменниками однакових художніх засобів: багатої метафоричності, колоритної барвистої образності, своєрідної символіки образів та окремих кольорів для більш рельєфного малювання спустошеного села і трагічного відходу селян у велике місто» (Кравець, 2020: 99). Ймовірно, відмінності між стилями Метерлінка та Верхарна до сих пір ігноруються через

¹ «...*Le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer*» (Zola, 1906).

² «*Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple*» (Zola, 1906).

спільність у їхній творчості песимістичних мотивів, які на поверхні й добре помітні; окрім того, обидва письменники позиціонували себе символістами (щоправда, при цьому формували різні естетичні концепції та наповнювали різними сенсами термін «символізм»). Сподіваємося, найближчим часом Е. Верхарн посяде належне місце в системі експресіонізму.

Золя і Верхарн використовують у своїх текстах типологічно близькі алегоричні образи не випадково: і натуралісти, і експресіоністи люблять алегорії, які шокують та «кричать» (у цьому контексті для обох знакова картина «Крик» Едварда Мунка). Місто-спрут Верхарна і шахта-звір Золя – безжальні хижаки, які втілюють зло. Так, шахта Золя пожирає людей, а Верхарнівське місто-спрут висисає з жертви всі життєдайні сили (*«рівнина мертва, – її місто ссе»*). Обидва автори деталізовано описують страшний процес «вбивства» (налякати – мета і експресіоніста, і натураліста). При цьому Верхарнівський спрут нищить абсолютно все і всіх на своєму шляху: *«І все навколо – мов порожні труни, / І все повив під зорями туман, / І кров'ю точиться страждання з ран, / І чуть в полях останніх зойків луни»*. Він не спиняється перед профанним простором, з особливим шаленством руйнує світ сакральний: *«Розвалено церкви і спалено млини. / Рівнина помира! Агонія сумна / Доносить дзвін останній з даліни»* (вірш «Рівнина», переклад М. Терещенка) (Верхарн, 1966: 80–83). Сила і влада міста-спрута безмежна – він втілює зло вселенського масштабу: зло, яке руйнує світло, віру, дух – гуманно християнські цінності, на яких тримається світ. Натомість монстр Золя має меншу силу і владу: він пожирає лише шахтарів. Образ шахти-звіра спроектовано в царину осмислення соціальних негараздів (*«Шахта ніколи не знала спочинку: вдень і вночі люди-комахи довбали їй груди на шістьсот метрів під бурячниками»*¹ (Золя, 2008: 85)) та первісних інстинктів, часто деструктивних і некерованих: *«Шахта дихала чимсь первісним, звірячим... і в кожного шахтаря прокидалося раптове сліпе бажання самця, коли він зустрічав на дорозі ці зігнуті жіночі постаті, що рачкували за своїми вагонетками у вузьких чоловічих штанах, з напруженими випнутими стегнами»*² (Золя, 2008: 65). Водночас в

¹ *«Jamais la mine ne chôrait, il y avait nuit et jour des insectes humains fouissant la roche, à six cents mètres sous les champs de betteraves»* (Zola, 1906).

² *«C'était le coup de la bestialité qui soufflait dans la fosse, le désir subit du mâle, lorsqu'un mineur rencontrait une de ces filles à quatre pattes, les reins en l'air, crevant de ses hanches sa culotte de garçon»* (Zola, 1906).

натуралістський образ шахти вкраплюється експресіоністичний складник: шахта-звір є осердям вічної темряви і зла. Як доказ – дві з чималої кількості «експресіоністських» цитат: *«Робітники плавом пливли в глибоку шахту, кліті так само хижо й нечутно виринали з чорної безодні, а темрява була така сама густа та глибока»*¹ (Золя, 2008: 50); *«М'яко й безгучно, мов той нічний хижак, виринала з чорної безодні залізна чотириповерхова кліть, що вміщала разом вісім вагонеток, і зупинялась»*² (Золя, 2008: 49).

Досліджуючи дискурс алегорії в європейській літературі, М. Моклиця, увиразнює функції цього художнього засобу в різних поетикально-стильових системах та простежує зміни в ієрархії образів різностильових текстуальних парадигм. Дослідниця доводить, що саме в експресіоністській поезії алегорія концептуалізується і стає образом-ядром, на якому ґрунтуються інші художні засоби (Моклиця, 2017). Як свідчить роман «Жерміналь», натуралізм – етапне явище в процесі концептуалізації алегорії. Натуралісти намацали виражальний потенціал алегорії (зокрема її глобалізм), але не розкрили його на повну: спрямувавши алегорію в річище осмислення соціальних і фізіологічних процесів ХІХ ст., глобальність загнали глибоко в підтекст. Натомість експресіоністи, будучи мислителями всесвітніх масштабів, глобалізм алегорії витягнули на поверхню, підпорядкувавши йому суспільні та фізіологічні явища.

Повернемося до пейзажу роману «Жерміналь». Після фокусування на шахті – образі конкретному, яскравому й промовисто алегоричному, Е. Золя подає просторову панораму. Непроглядна й безмежна темрява, знайома реципієнтові з початкових пейзажних замальовок, набуває нових відтінків. У ній *«привиддя тяжкого людського горя»*³, *«стогін голодних»*⁴, *«смерть праці й тяжкі злигодні, що заженуть у могилу силу-силенну людей»*⁵ (Золя, 2008: 33). Горе, голод, смерть – ці апокаліптичні концепти в процесі розгортання натуралістського наративу Еміль Золя спрямував у

¹ *«Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace»* (Zola, 1906).

² *«Sans un bruit, d'un jaillissement doux de bête nocturne, la cage de fer montait du noir, se calait sur les verrous, avec ses quatre étages contenant chacun deux berlines pleines de charbon»* (Zola, 1906).

³ *«...les avait comme emplies de grandes misères»* (Zola, 1906).

⁴ *«...cri de famine»* (Zola, 1906).

⁵ *«...mort du travail, une disette qui tuerait beaucoup d'hommes»* (Zola, 1906).

річище осмислення злободенних соціальних проблем; для експресіоністів вони стали мірилом вселенського зла.

Помітно, що натураліста-Золя – митця з аналітичним складом розуму, вабить описова стихія: він любить описувати світ. Вражають новаторством, оригінальністю і особливою авторською емоційністю не описи замкненого простору – будинків, кімнат, фабричних чи заводських приміщень, а панорами – масштабні, деталізовані, емоційно конденсовані. Наприклад: *«Етьєнові очі впивалися в морок, він силкувався пронизати його наскрізь, палко бажав і боявся побачити те, що криється за ним. Але все поринуло в темну безвість ночі, і тільки десь удалині мріли домни та коксові печі. З одного боку вишикувалися нерівними шерегами десятки й десятки димарів і позначалися на чорному тлі неба низкою червоних вогнів, а трохи ліворуч від них, мов велетенські смолоскипи, палали синявим світлом високо в небі шпиль двох веж. Мов на пожарище – тоскно було дивитися на них. На всьому грізному, неосяжному небозводі не видно було іншої зорі, іншого світила, окрім цих сумних нічних вогнів країни вугілля та заліза»*¹ (Золя, 2008: 33–34). Типологічно близькою панорамою увінчаний фінал першого розділу роману «Жерміналь»: *«Це повите мороком “Воре” серед безмежно рівного поля жахало його. Наскоки вітру щораз дужчали й зростали, і здавалося, що небозвід, звідки вони з свистом зривалися, теж чимдалі ширшав, ставав більший. В мертвому небі не займалася бліда зоря; тільки палали домни та коксові печі кривавою загравою на чорному тлі темної безвісті, але не освітлювали нічого. А темна маса “Воре”, мов лютий звір якийсь, наїжилася на дні свого лігва і дихала щоразу важче й глибше, ніби насилу перетравлюючи людську плоть, що її вона поглинула»*² (Золя, 2008: 38).

¹ «Et, les yeux errants, il s'efforçait de percer les ombres, tourmenté du désir et de la peur de voir. Tout s'anéantissait au fond de l'inconnu des nuits obscures, il n'apercevait, très loin, que les hauts fourneaux et les fours à coke. Ceux-ci, des batteries de cent cheminées, plantées obliquement, alignaient des rampes de flammes rouges ; tandis que les deux tours, plus à gauche, brûlaient toutes bleues en plein ciel, comme des torches géantes. C'était d'une tristesse d'incendie, il n'y avait d'autres levers d'astres, à l'horizon menaçant, que ces feux nocturnes des pays de la houille et du fer» (Zola, 1906).

² «Cependant, une hésitation le troublait, une peur du Voreux, au milieu de cette plaine rase, noyée sous une nuit si épaisse. À chaque bourrasque, le vent paraissait grandir, comme s'il eût soufflé d'un horizon sans cesse élargi. Aucune aube ne blanchissait dans le ciel mort, les hauts fourneaux seuls flambaient, ainsi que les fours à coke, ensanglantant les ténèbres, sans en éclairer l'inconnu. Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine» (Zola, 1906).

Дві поданих пейзажних замальовки близькі не лише між собою, а й із пейзажем, розгорнутим у ліричній інтерпретації «виробничого простору» згадуваного вище Еміля Верхарна, зокрема в його вірші «Місто» зі збірки «Сільські марення» (1893; переклад М. Терещенка):

*...З туману встаючи,
Здіймається шпiлями урочисто
Безумне місто,
Неначе мрія уночі.*

*Там –
З заліза сплетені мости
Перетинають вулиці й сади;
Колони та суворі мури
Стоять високі та похмурі;
А димарі вгорі
Підносяться в околицях міських
Над дахами будівель заводських.
<...>*

*А ліхтарі
Аж до зорі
Горять на щоглах і стовпах
Серед туману у вогнях,
Мов кульок сяєво густе,
В той час, як сонце золоте
За чорну вугільну завісу
Сховалось знизу (Верхарн, 1966: 71–72).*

У пейзажах Золя і Верхарна однакові образи-локуси (атрибути споживацької цивілізації: будинки, фабрики, заводи, ліхтарі, виробнича техніка), кольори (домінує чорна барва, опозиція «темрява–світло»), настрої (самотність, безпорадність, безвихідь, страх) тощо, адже в рецепції обох авторів соціум – це простір страждань і смерті. Однак натураліст-Золя тримає у фокусі осмислення і зображення «фрагмент соціуму» – історично детермінований суспільний процес. Як свідчить фінал і назва роману «Жерміналь», Золя вірить – мине час, і, згідно з законами суспільного розвитку та природної еволюції, світ стане кращим. Натомість Верхарну, як і іншим експресіоністам, властивий світоглядно-мисленнєвий глобалізм: він всотує безмежні часово-просторові площини та тримає у фокусі осмислення та зображення все людство –

минуле, сучасність та майбуття людської цивілізації, – і не бачить там просвітку.

Натураліст та експресіоніст і світоглядно, і в процесі творчості обернені до соціуму, однак кожен працює на своєму рівні: натураліст – локальному, експресіоніст – глобальному. Натураліст немов вдивляється у світ крізь лупу, аби зафіксувати його найменші деталі та знайти їхнє місце в соціальній системі. Експресіоніст же користується телескопом і здатен осягнути навіть космос. Мікроскопічна деталь, яку культивує реаліст чи натураліст, експресіоніста може зацікавити лише як частина всесвіту, адже він завжди у вирі емоцій і йому бракує часу на прискіпливе дослідження міріад деталей, тим паче, що в полі його зору весь світ. Натураліст – дослідник-раціоналіст, завжди врівноважений, тверезо мислячий, логічний. Він, покладаючись на розум, простежує закономірності, виводить закони, вибудовує схеми та вірить, що як науковець здатен достукатись до людського розуму і долучитися до суспільного прогресу. Експресіоніст же поєднує в собі іпостасі дослідника і медіума чи пророка: у процесі осягнення світу він покладається не на розум, а на правічний «голос всесвіту». Дослухаючись до нього, експресіоніст осягає павутину соціальних і психологічних дискурсів та оприявнює масштаби одвічного світового зла. Відкриття шокує і збуджує все його нутро, розум втрачає владу, а емоції беруть гору. Він не аналізує, а пророкує – кричить на весь світ про небезпеку, виплескуючи правду і жахаючи нею (показовий літературний образ експресіоніста – Кассандра Лесі України). Для експресіоніста Номосарієнс – міфологема з минулого. Він не має ілюзій щодо людського розуму та критичного мислення, тому, на відміну від натураліста, не вірить у великий суспільний прогрес (звідси в експресіонізмі песимізм і апокаліптичні мотиви). Зброя натураліста – логіка і науковий аргумент, експресіоніста – емоція і «крик». На цьому «зброєночному» рівні між експресіонізмом та натуралізмом теж є точки перетину. Так, натуралісти культивували безпристрасне наукоподібне мистецтво, однак у процесі гонитви за науковістю, об'єктивністю, логічністю і т. д. не обійшлися без актуалізації емоційно-суб'єктивного первня, бо де культ, там максималізм і пристрасть, а надмірність завжди породжує суб'єктивний складник – найперше емоцію. У натуралізмі емоція була невідільницею розуму: натуралісти її контролювали та підпорядковували власним прагматичним завданням (щоправда, зрідка вона таки проривалася на

волю). В експресіонізмі емоція отримала повну свободу та концептуалізувалася через алегорію, градацію, контраст та гіперболу.

Експресіоністське образотворення, властиве перу Еміля Золя, аж ніяк не робить автора модерністом, а його творчість модерністською. Воно свідчить про те, що між натуралізмом та експресіонізмом є глибинні генетичні зв'язки, часом ледь вловимі, проте дуже важливі в аспекті розуміння тягlosti літературного процесу. Саме про такий тип зв'язків писав Т. С. Еліот в есе «Традиція та індивідуальний таланти» («Tradition and individual talent», 1919): «Ми насолоджуємося відмінностями поета від його попередників, особливо від тих, хто був безпосередньо перед ним. Якщо ж ми підійдемо до поета без цього упередження, то часто побачимо, що не тільки в найкращих, але й у найбільш індивідуальних частинах його творчості померлі поети, його предки, найенергійніше заявляють про своє безсмертя. І я маю на увазі не чутливий період юності, а період повної зрілості» (переклад наш. – О. Г.) (Еліот, 2009). У творчості кожного експресіоніста є хоча б дешиця від «померлих» натуралістів.

Додамо: далеко не в усіх романах циклу «Ругон-Маккари» знаходить вияв експресіоністична образність, багато з них містять оригінальні описи, створені в імпресіоністичному ключі (наприклад, «Кар'єра Ругонів», «Череві Парижа»). Окрім того, в романі «Жерміналь» у різних розділах індекс присутності «експресіонізму» різний. У початковому розділі першої романної частини цей індекс найвищий, тому заради увиразнення стильової взаємодії його й було обрано для стильового аналізу. Цей розділ є своєрідною інтродукцією роману і задає тон всьому художньому тексту. Уже на початку твору Е. Золя використав характерний для експресіоністів прийом шокової терапії – відразу занурив реципієнта у світ непроглядної темряви й тотальної самотності, ніби універсалізуючи його. Після тривалого борсання в нетрях цього світу для «ідеального читача» «Жерміналь» не може залишитися романом про французьких шахтарів ХІХ ст. чи твором «про боротьбу труда і капіталу» (визначення Е. Золя). Він набуває граничної актуальності в проекції на сучасність, а жанрові визначення, такі як «роман-попередження» або «роман-пророцтво» (ними рясніє сучасне літературознавство), виходять далеко за межі передбачення масових революційних заворушень і соціальних змін та сигналізують про глобальні катаклізми, які неминуче охоплять людство, з прадавніх часів занурене в темряву – у чорний простір зла.

Додатковим доказом зв'язку між натуралізмом та експресіонізмом є фрагмент із мемуарного твору Івана Франка «Гірчичне зерно. Із моїх споминів» (1903) – дискусія між молодим письменником та старим Лімбахом щодо творчості Еміля Золя. Очевидно, дискусія, яка стосувалася рівня правдивості художніх творів митця-натураліста, не випадково закарбувалася у Франковій пам'яті. Він був добре обізнаний із літературною та теоретико-критичною діяльністю Золя і впродовж життя неодноразово рефлексував з приводу паралелей і розходжень між своїми уявленнями про мистецтво та естетичною програмою французького сучасника. Одна із тез Франкового опонента увиразнює саме експресіоністську грань натуралізму: *«Той пан Золь... Золь... <...> Але він злий! Він лютий! Чого він такий злий? Кожний його опис, то бомба. Кожний діялог, то ніж у серце. Чого він так сердиться на весь світ?»* (Франко, 1903: 157). Можливо, це голос Франкового альтер-его, який він намагався придушити? Часом цей голос брав гору, тоді з-під Франкового пера з'являлися «злі» натуралістичні тексти, які стали плацдармом для розвитку українського експресіонізму.

Наукова новизна

1. Висвітлено проблему взаємодії натуралізму та експресіонізму: визначено витoki генетичної і типологічної спорідненості між явищами, окреслено спільні й відмінні риси між ними, форми та способи зв'язку на рівні стилю. 2. Окреслено натуралізм як лімінальне явище, яке ознаменувало перехід від реалізму до модернізму. 3. Розглянуто роман «Жерміналь» Еміля Золя крізь призму вияву в натуралістичному тексті рис експресіонізму, зіставлено стилі Золя та Верхарна, увиразнено стильові домінанти їхньої творчості: французький письменник – натураліст, бельгійський – експресіоніст.

Висновки

Отже, як свідчить роман «Жерміналь» Еміля Золя, між натуралізмом та експресіонізмом є чимало точок дотику на філософсько-естетичному та поетикально-стильовому рівнях. Причина в тому, що і натуралісти, і експресіоністи обернені до соціуму, однак перших цікавлять суспільні процеси конкретного часу і простору (фрагмент історії), других – всесвіт (історія людської цивілізації). Попри відмінності на рівні масштабу осягнення соціуму, світ у рецепції натураліста та експресіоніста – це простір страждань,

смерті, болю, випробувань, страху, тому у творчості обох багато спільних тем і мотивів (соціальні катаклізми: війна, революція, страйк; інстинкти і потяги, тілесність, граничні фізіологічні та психічні стани тощо), для художнього втілення яких якнайкраще надається саме експресіоністична система образності, зокрема алегорія, гіпербола, градація, контраст тощо. Рівень концептуалізації цих образів в натуралістському та експресіоністському текстах різний. У натуралізмі емоція (відповідно, експресіоністична образність) підпорядкована позитивістській естетиці, у експресіонізмі вона домінує та підпорядковує собі всі можливі поетикальні вкраплення, зокрема натуралістичні. Еміль Золя – митець-натураліст, який відчув і в міру можливості використав силу емоційного письма, увесь потенціал якого згодом розкрили експресіоністи.

Таким чином, натуралізм – лімінальне художнє явище, сформоване в просторі переходу від епохи реалізму до доби модернізму: він увінчав позитивістську естетико-поетикальну систему та створив надійне підґрунтя для формування й утвердження в модерній парадигмі експресіонізму (із натуралізму «проріс» експресіонізм).

Література

- Верхарн, Е. (1966). *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Голод, Р. (2005). *Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття*. Івано-Франківськ: Лілея НВ.
- Золя, Е. (2008). *Жерміналь*. Харків: Фоліо.
- Кравець, Я. (2020). *Українська Belgica VSV Бельгійська Ucrainica = Belgica Ukraïniennne VSV Ukrainica Belge*. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка.
- Моклиця, М. (2017). *Алегоричний код літератури, або Реабілітація алегорії триває*. Київ: Кондор.
- Франко, І. (1903). Гірчичне зерно. Із моїх споминів. *Малий Мирон і иньши оповідання*. Львів: Друкарня Наукового товариства ім. Шевченка, 129–161.
- Eliot, T. S. (2009) *Tradition and the Individual Talent*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent>
- Zola, É. (1906). *Germinal*. Paris: Bibliothèque-Charpentier. Eugène Fasquelle, Éditeur. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-13.pdf>

References

- Verhaeren, É. *Vybrane* [Selected works]. Kyiv: Dnipro (in Ukrainian).
- Holod, R. (2005). *Ivan Franko ta literaturni napriamy kintsia XIX – pochatku XIX stolittia* [Ivan Franko and literary trends of the late 19th – early 20th centuries]. Ivano-Frankivsk: Lileia NV (in Ukrainian).

- Zola, É. (2008). *Zherminal* [Germinal]. Kharkiv: Folio (in Ukrainian).
- Kravets, Ya. (2020). *Ukrainska Belgica VSV Belhiiska Ucrainica = Belgica Ukrasnienne VSV Ukrainica Belge* [Ukrainian Belgica VSV Belhiiska Ucrainica = Belgica Ukrasnienne VSV Ukrainica Belge]. Lviv: Lviv. nats. un-t im. Ivana Franka (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2017). *Alehorychnyi kod literatury, abo Reabilitatsiia alehorii tryvaie* [The Allegorical Code of Literature, or The Rehabilitation of Allegory Continues]. Kyiv: Kondor (in Ukrainian).
- Franco, I. (1903). Hirchychne zerno. Iz moikh spomyniv [Mustard seed. From my memories]. *Malyi Myron i ynshi opovidannia*. Lviv: Drukarnia Naukovoho tovarystva im. Shevchenka, S. 129–161 (in Ukrainian).
- Eliot, T. S. (2009) *Tradition and the Individual Talent*. URL: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent> (in English).
- Zola, É. (1906). *Germinal*. Paris: Bibliothèque-Charpentier. Eugène Fasquelle, Éditeur. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/zola-13.pdf>

Oksana Goloviy. Naturalism and Expressionism: Points of Intersection at the Stylistic Level (Based on Émile Zola's Novel "Germinal"). In contemporary literary studies, the problem of stylistic interaction remains insufficiently explored, in particular the issue of genetic and typological connections between naturalism and expressionism – artistic phenomena founded on diametrically opposed philosophical and aesthetic concepts. **The aim of this study** is to analyze a naturalist text through the lens of features that later became fundamental to the aesthetics and poetics of expressionism. **The material of the research** is Émile Zola's novel "Germinal".

Methodology. In pursuing this aim, the primary method employed was stylistic analysis of the literary text. Additionally, typological-comparative, genetic-contact, thematological, cultural-historical, and narratological methods were applied, along with methodological tools from the theory of liminality. **The theoretical basis** consists of: the theory of French realism and naturalism, Ivan Franko's theory of "scientific realism," the theory of German expressionism, the theory of liminality, and scholarly works by Ukrainian literary critics dedicated to the conceptualization of literary style as a scholarly problem, as well as realism, naturalism, and expressionism as artistic phenomena.

The results of the research. The article provides a stylistic analysis of *Germinal* through the prism of naturalist and expressionist features, drawing conclusions about the specifics of their interaction at the poetic-stylistic level and identifying the origins of their affinity. The analysis focuses primarily on the landscape (spatial descriptions) as a structural element of the literary text that is particularly indicative of style. In the context of clarifying the aesthetics and poetics of expressionism, the works of German and Ukrainian expressionists are brought into focus, and the poetry of Émile Verhaeren – a Belgian writer whose creative legacy represents an early stage in the development of European expressionism – is analyzed. The artistic texts of Verhaeren and Zola are compared. Attention is also paid to similarities and differences between realism and naturalism.

Conclusions. Naturalism is a liminal artistic phenomenon formed in the transitional space between the era of realism and the age of modernism: it crowned the positivist aesthetic-poetic system and provided the foundation for the emergence and consolidation of expressionism within the modernist paradigm. Naturalism and expressionism are genetically and typologically related, since both naturalists and expressionists are oriented toward society: the former focus on historically determined and localized social processes, while the latter address global, universal issues and patterns in the development of human civilization. The world, as perceived by both the naturalist and the expressionist, is a space of suffering, death, pain, trials, and fear; thus, both feature many shared themes and motifs (social cataclysms such as war, revolution, strike; instincts and drives, corporeality, extreme physiological and psychological states, etc.), for which the expressionist system of imagery – particularly allegory, gradation, contrast, and hyperbole – proves especially suitable. The degree of conceptualization of these images differs between naturalist and expressionist texts: in naturalism, emotion (and thus expressionist imagery) is subordinated to positivist aesthetics, whereas in expressionism it dominates and subordinates all possible poetic elements, including naturalistic ones. Émile Zola was a naturalist artist who sensed and, as far as possible, employed the power of emotional writing – a potential that would later be fully realized by the expressionists.

Key words: naturalism, realism, expressionism, modernism, liminality, positivism, “philosophy of life,” style, landscape, space, Zola, Verhaeren.

Головій Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету імені Лесі Українки, <https://orcid.org/0000-0002-0092-0259>; Oksana.Golovij@vnu.edu.ua