

Топос міста в поезіях Івана Франка та Поля Верлена: стильовий контекст епохи

Мета дослідження – стильовий аналіз урбаністичної лірики другої половини XIX ст., спрямований на увиразнення топосу міста. **Методи й методики:** метод стильового аналізу художнього тексту, тематологічний, типологічно-порівняльний, культурно-історичний, наратологічний, структуралістський, герменевтичний літературознавчі методи та методологічний інструментарій теорії лімінальності. **Результати.** У процесі стильового аналізу поезій «Похвала Дрогобича» Івана Франка та «Паризьке крокі» Поля Верлена актуалізовано твори європейських реалістів, символістів, експресіоністів; увиразнено естетику й поетику реалізму та символізму; окреслено нові аспекти зв'язків між романтизмом та символізмом; доведено, що художні образи в контексті спільної тематики – вигідний об'єкт для дослідження стильових констант та стильових змін у літературному процесі. **Висновки.** Між топосами міста в поезіях «Похвала Дрогобича» Івана Франка та «Паризьке крокі» Поля Верлена небагато «точок дотику», оскільки ці художні тексти представляють різні естетико-художні парадигми – реалістичну та символістську. Місто в художній інтерпретації Івана Франка детерміноване топографічно й часово. Це простір соціальних конфліктів та суспільних проблем, характерних для української дійсності XIX ст. «Похвала Дрогобича» – синтез авторських оціночних суджень, ґрунтованих на спостереженнях, аналізі та систематизації; сатира посилює критичне спрямування тексту й виконує викривально-просвітницьку функцію, характерну для реалізму. Дрогобич – соціальна модель дійсності, втілення реалістично-позитивістської картини світу. Місто в художній інтерпретації Поля Верлена позбавлене топографічно-просторових, часових, соціальних чи культурних детермінантів. Нічний Париж – простір втілення філософії «двох світів», лімінальний вимір часових і просторових переходів між ними (Земля – Небо, Минуле – Сучасність). Це частина Всесвіту, наповнена зоровими й слуховими кодами та архетипними образами, які слугують дороговказами в процесі осягнення людиною таємниць світобудови і Я. Верленівський Париж – універсальна модель, яка відображає символістсько-інтуїтивістське бачення світу.

Ключові слова: топос, місто, урбаністичний простір, стиль, реалізм, символізм, Іван Франко, Поль Верлен.

Вступ

Стиль («великий стиль» культурно-історичної епохи, індивідуальний авторський стиль, стиль художнього тексту як автономної структури тощо) допер залишається «больовою точкою» теорії літератури та літературознавчої методології. Дієвий шлях послаблення «больового синдрому» в питанні стилю – поєднання стильового методу з компаративістським підходом у процесі аналізу творів, об'єднаних спільною тематикою й образною системою. Одна й та сама тема своєрідно резонує в різних стильових парадигмах, тому компаративістсько-стильове заглиблення в текстуальну тканину тематично й образно споріднених творів дозволяє максимально увиразнити стиль кожного з них, оголюючи стильові константи.

Мета нашого дослідження – стильовий аналіз урбаністичної лірики другої половини ХІХ ст. – часового проміжку, ознаменованого в *суспільно-історичному аспекті*, зокрема, інтенсифікацією урбанізаційних процесів (індустріалізація, НТР, розвиток міста тощо), а в *культурно-мистецькому* – розвитком різностильових тенденцій: реалізму, натуралізму, романтизму (неоромантизму), імпресіонізму, символізму та експресіонізму. Безперечно, в другій половині ХІХ ст. на панівних позиціях утвердився реалізм (як художній напрям, метод і стиль), втілюючи в мистецькій царині матеріалістично-позитивістський світогляд – філософсько-естетичне підґрунтя епохи Реалізму. Романтизм – стильове осердя першої половини ХІХ ст. – опинився на маргінесі, однак не зник з літературного процесу, розвиваючись у новій естетичній системі (як неоромантизм). Разом із ним перебували на літературній периферії натуралізм та імпресіонізм. Ці лімінальні художні явища втілили перехід між реалістичною та модерною епохами, створюючи плацдарм для модернізму, який заявив про себе вже в 1860–1870-х роках: саме тоді в окремих європейських країнах кристалізувалися ранньомодерністські напрями – спочатку символізм, а трохи пізніше – експресіонізм. У строкатий стильовий вимір другої половини ХІХ ст. органічно ввійшла історично зумовлена тема міста. До її ліричної інтерпретації зверталось чимало різнонаціональних письменників, зокрема Іван Франко (1856–1916; Україна) в сатиричній поезії «Похвала Дрогобича» та Поль Верлен (Paul Verlaine, 1844–1896, Франція) у вірші «Паризьке крокі» («Croquis parisien») – показових творах у контексті утвердження в літературі та культурі новітнього топосу міста. Ці художні тексти стали матеріалом нашого дослідження.

Методи й методики. Теоретичний базис

У процесі дослідження як основний використано метод стильового аналізу художнього тексту. З огляду на порівняльне спрямування роботи залучено компаративістські (тематологічний, типологічно-порівняльний) методи літературознавчого аналізу. Окрім того, застосовано культурно-історичний, наратологічний, структуралістський, герменевтичний літературознавчі методи та методологічний інструментарій теорії лімінальності.

Теоретичний базис дослідження: праці французьких та українських реалістів, які стали програмними документами реалізму (передмови, рецензії та статті О. де Бальзака, Ф. Стендаля, Г. Флобера, Гі де Мопассана; І. Франка, І. Нечуя-Левицького); літературні маніфести французького символізму («Поетичне мистецтво» П. Верлена, статті й інтерв'ю С. Малларме, «Символізм» Ж. Мореаса); наукові праці українських літературознавців, присвячені осмисленню літературного стилю як літературознавчої проблеми, реалізму та символізму як художніх напрямів (монографії та статті Д. Чижевського, Д. Наливайка, С. Павличко, А. Ткаченка, Т. Гундорової, М. Моклиці, Р. Голода, А. Білої, Я. Поліщука, І. Цуркана та ін.).

Виклад основного матеріалу

Місто стало одним із центральних топосів реалістичної літератури, адже дозволило сфокусованим на сучасності письменникам-реалістам фіксувати й аналізувати дійсність («буття тут і тепер»), акумульовану в урбаністичному просторі як своєрідному скопищі соціальних проблем і закономірностей, у системі яких формувалися особистість та суспільство. Реалістів місто надало багатий ґрунт і перспективну опцію для дослідження світу – культивованих у раціоцентричній позитивістській парадигмі причинно-наслідкових зв'язків між «зовнішніми» та «внутрішніми» суспільними чинниками: соціальними (історичними, політичними, економічними тощо) обставинами та особистісними (психологічними, світоглядними) спонуками. Місто в художній інтерпретації реаліста – структура, сформована в силовому полі матеріальної залежності людини – залежності, яка переросла в багатоликий культ грошей, влади, статусу, побутових вигод тощо. Реалістичне місто без перебільшень можна розглядати як соціальну модель. Водночас саме реалізм став етапом у процесі формування так званого «міського тексту» в

багатьох національних культурах (Ч. Діккенс – творець лондонського тексту, О. де Бальзак – паризького тощо). Серед літературних форм втілення реалістичного міського тексту першість належить прозі й, відповідно, епічним жанрам – роману, повісті, епопеї. Реалістична урбаністична лірика – явище менш частотне, порівняно з епосом, однак не менш показове. Приклад – **«Похвала Дрогобича»** українського реаліста **Івана Франка**. Як свідчить авторське датування, вірш було написано 12 грудня 1882 р., однак до поетичних збірок Франка він не ввійшов.

Реалістичне спрямування «Похвали Дрогобича» немов підкреслено зорієнтованою на посилення ефекту правдивості назвою циклу *«Із моїх вандрівок по Галичині»*, до якого мав увійти цей вірш: безперечно, у потенційного реципієнта виникає вразі більше довіри до побаченого наратором-мандрівником на власні очі. Характерна для реалізму й топографічна кореляція назв поезії та поетичного циклу: Дрогобич-мікросвіт є частиною Галичини-макросвіту; через призму локального урбаністичного топосу (Дрогобич) автор розкриває загально-типові суспільні процеси (вся Галичина). Топос у реалістичному тексті просторово конкретизується в перших двох строфах: Дрогобич означено географічно – це місто *«Над Тисьменичкою-ріков»*, а поряд з ним *«Борислав, Трускавець, / Стебник і другі діти»* (Франко, 1976: 349). Водночас назва й початкові рядки вірша не лише увиразнюють урбаністичний простір, а й оприявнюють сатиричний струмінь, який пронизує весь текст. Так, на початку твору зокрема зазначено: *«Там город преславний Дрогобич лежить, / Преславний, та не дуже»* (Франко, 1976: 349). Сатира як одна з форм вияву комічного первня дискурсивно сягає античності й концептуалізується в реалістичній поетиці, синтезуючи в собі аналітизм і критицизм позитивістського світогляду (суть цієї тенденції влучно відображає ідеологізований у радянському літературознавстві термін «критичний реалізм»; серед показової сатиричної реалістичної епіки – роман *«Ярмарок суєти»* британського реаліста Вільяма Теккерея). Закономірно, що сатира стала одним із продуктивних художніх засобів у реалістичному тексті. Часто до неї вдавався І. Франко. Його «похвала» спрямована в сатиричне русло, адже насправді Дрогобич ХІХ ст., як і інші міста Галичини, – простір безчинства: *«лепські горожане»* (Франко, 1976: 349) здобувають місту славу не славними діяннями. Так, бургомістр – представник владних структур – став віртуозом у царині виставляння *«рахунків...»*

безпримірних» (Франко, 1976: 349). Задовольняючи свою жадобу до збагачення та керуючись прагненням до тотального контролю над інакодумцями, він змусив усіх усе оплачувати – зокрема платити *«П'ятнадцять ринських за мітлу, / А тридцять за два свірні»* (Франко, 1976: 349). Гранично сатиричною є заувага про те, що за наказами бургомістра оплаті підлягали навіть кайдани (*«два свірні»*). *«Кас'єр»* не ніс покарання за фінансові оборудки, оскільки вміло маніпулював масовою свідомістю: *«Кас'єр фізик крепкий був / І доказав довідно, / Що й з каси залізної міський гріш/ Іщезнути може безслідно»* (Франко, 1976: 350). Можливо, його злочин – частина корупційних схем влади, яка прикриває свого поплічника.

Сакральний релігійний простір теж просякнутий безчинствами. *«Ојсієс канонік, побожний муж»* (Франко, 1976: 350) – діаметральна протилежність образу священнослужителя, який втілює християнські гуманні цінності й покликаний успішно боротися з життєвими спокусами в процесі утвердження стійких морально-етичних принципів. Виявляється, він *«Вже третій газдині з потомством її / Купує ґрунт і хату»* (Франко, 1976: 350), прикриваючи наслідки своїх свавільних інтимних зв'язків. Попри зобов'язання бути політично відстороненим, священник з ідеологічно-маніпуляційною метою використовує серед парафіян Боже слово й церковні атрибути: дзвін, який повинен був *«дзвонити» «на славу города»* та *«на божу честь»*, містить закарбовані з наказу ксьондза слова *«Dzwon przeciw socjalistom!»* (Франко, 1976: 350); від такої наруги церковний дзвін покrywся тріщинами і не піддається реставрації.

Одна із специфічних національних ознак українського реалізму – загострена увага до освітньо-культурних проблем. Дрогобич – місто з низьким рівнем освіти, а відповідно – невисоким інтелектуальним потенціалом, який міг би посприяти його продуктивному розвитку. Франкова сатира безжальна:

Немов на новий місяць, так

Освіти яснієш огнем ти:

В гімназії твоїй що класа, то є

Принаймні чотири студенти (Франко, 1976: 351).

Окрім того, Дрогобич – простір знецінення культурних пам'яток. На початку вірша є згадка про обурливе свавілля *«лепських горожан, / Цибулярів і зваричів»*, які *«храм готицький, що їм ще, / Мабуть, Ягайло ставив, / Рішили вкрити соломою»* (Франко, 1976: 349). У цих рядках через призму соціально-матеріальної проблеми

І. Франко актуалізував проблему національної пам'яті. Охоча до наживи влада економить на коштах, які слід спрямувати на збереження прадавнього храму (мова про Дрогобицький костюл, зведений у XVI ст.), водночас свідомо чи не усвідомлено спричиняється до процесу знищення культурної пам'ятки, яка є частиною національної історії і своєрідним символом національної пам'яті. У новітньому урбаністичному просторі справжні культурні пам'ятки піддано руйнації й забуттю, їм на заміну створено нові – сурогатні, побутово й виробничо зумовлені, позбавлені величі славетної української минувшини:

*Твій Бориславський тракт – гай, гай,
Се восьме чудо світу, –
Здаєсь, що на нім ти болото зібрав
З ціліського повіту.*

*Твій тротуар, твій монастир,
Шпиталь твій – божже, божже, –
Назвати може їх мій спів,
Но описати не може! (Франко, 1976: 351).*

Частина дрогобицького простору – єврейське «*Ghetto, що зоветься Лан*» (Франко, 1976: 351),¹ через призму якого Франко розкрив низку пов'язаних між собою суспільних проблем: проблему міжнаціонального співіснування в межах національно розмаїтого міста, проблему фінансових махінацій, проблему влади – реальної і формальної, проблему злочинства тощо.

Реалістична картина світу розгортається в раціоцентричній «земній» площині: реаліста цікавить дійсність, у процесі осягнення якої він покладається виключно на *ratio* – пізнавально-аналітичні розумові здібності (збір фактів, аналіз, систематизація, експеримент тощо). Реалізм, як зазначає Д. Наливайко, «...інтенційований на емпіричну дійсність і рухається шляхом спостереження, вивчення та аналізу її феноменів; творчість реаліста базується на цих спостереженнях та вивченнях, на досвідному знанні й мислиться як їхнє художнє узагальнення» (Наливайко, 2006: 117). Звісно, реаліст поринає і в ірраціональні сфери – психологічні, світоглядні, – однак

¹ Як свідчить коментар до вірша «Похвала Дрогобича» І. Франка, у ранньому автографі є авторська примітка щодо терміна «*Ghetto*»: «В середніх віках жидам не вільно було мешкати по містах всуміш з християнами, а вони замешкували звичайно окрему дільницю, одгороджену, а часто й одмуровану од решти міста. Тота дільниця чисто жидівська звалась з італіянська *Ghetto*» (Франко, 1976: 504).

досліджує їх, використовуючи позитивістські підходи, у підсумку спрощує або взагалі випускає з поля зору все те, що не можна логічно й аргументовано пояснити, вкладаючи в детерміновані ланцюжки причинно-наслідкових зв'язків. Реаліст завжди тримається «землі», він «приземлює» навіть неземні ірраціональні явища. У цьому контексті «Похвала Дрогобича» І. Франка – наскрізь «земний» текст.

Натомість символіст відривається від «землі» і спрямовує погляд до «неба» – до світу вищого, дотепер не досягнутого ані антагоністами символістів – позитивістами-реалістами, ані близькими символістам по духу ідеалістами-романтиками. Якщо реалісти не пізнали «неба», оскільки тримали в полі зору «землю», то романтики впадали в іншу крайність – культивували «небо». А як відомо, будь-який культ не наближає до істини, а віддаляє від неї – засліплює і присипляє. Генетично споріднений із романтизмом символізм сформувався в процесі розвитку ідеалістичного світобачення: він позбувся романтичного світоглядного інфантилізму (приміром, романтики наївно вірили, що небеса відкриті для людини; майбуття їм бачилося досконалою проекцією вищого світу в земному вимірі тощо) й став, у порівнянні з романтизмом, більш глибокою, усвідомленою формою досягнення «неба». У рецепції символіста небо – закритий сакральний простір, в якому криється істина. Людина не спроможна досягнути його таємниць, оскільки оперезана земними путами, тиск яких ослаблюється в спорадичні хвилини духовного осяяння і назавжди зникає лише після смерті. Філософія «двох світів» – земного і небесного (та їхніх численних варіацій: світів реального та ірреального, профанного й сакрального, нижчого й вищого, тілесного й духовного, соціального і психологічного тощо) – в основі естетики і романтизму, і символізму. Однак у фокусі романтика перебуває «небо» як опозиція «землі», натомість у фокусі символіста – лімінальний простір між земним та небесним світами. Згідно символістських уявлень, перехід від «землі» до «неба», як і кожен ритуал, складний, виснажливий, сповнений психологічно-світоглядних випробувань, однак саме він надає сенсу життю і є основою становлення особистості – її психологічного дорослішання, духовного зростання. Людина приходить у світ земний з місією – здійснити перехід до неба. Знаковий у контексті художнього вираження цієї ідеї сонет «Голосівки» французького символіста Артюра Рембо, в якому крізь призму голосних літер розкрито життя як ритуал переходу (ритуал індивідуально-особистісний та

цивілізаційно-глобальний) – рух в діапазоні «Альфа–Омега»: від чорної літери А (земля) до синьої О (небо). Тільки-но людина наближається до істини (вищого світу), як та відразу вислизає від неї (у контексті художнього осмислення цієї ідеї важливий текст – драма-феєрія «Блакитний птах» бельгійського драматурга Моріса Метерлінка). Отже, життя в рецепції символіста – вічний перехід, вічний рух, вічний пошук. Символістська картина світу охоплює три сфери: землю, небо та лімінальний простір між ними. У процесі їхнього осягнення символісти покладаються не на розум (він не здатен впоратися з глобальними ірраціональними процесами), а на інтуїцію, яка спроможна здолати земне тяжіння і подарувати людині хвилюючі миті духовного осяяння й світоглядного прозріння в процесі безсловесного спілкування з «небом». Відповідно, філософія інтуїтивізму – один із напрямків розвитку філософії ідеалізму в модерній парадигмі – стала підґрунтям символізму. Згідно з теорією М. Моклиці, митець-символіст – людина інтуїтивного психологічного типу (Моклиця, 2002: 83–88).

У символістській естетиці й поезії місто втратило здобутий у позитивістсько-реалістичних координатах статус одного з домінантних й авторитетних топосів, оскільки перестало бути показовим вмістилищем новітніх світоглядних уявлень. Серед поодиноких зразків символістської урбаністичної лірики – вірш Поля Верлена «Паризьке крокі» («Croquis parisien») із дебютної збірки «Сатурнічні поезії» («Poèmes saturniens»), яка вийшла друком у 1866 році. У верленівській художній інтерпретації міський простір – не арена для осмислення соціальних проблем (як у Франка), а умоглядний вимір розгортання світоглядно-філософських протиріч.

Антиреалістичне стильове спрямування вірша «Паризьке крокі» прозирає з назви. *Крокі* – термін із царини архітектурного моделювання й живопису, що позначає нашвидкоруч зроблену замальовку або креслення основних обрисів архітектурної споруди (Велика українська енциклопедія), – сигналізує не лише про втілення естетики «синтезу мистецтв», концептуальної в модерній парадигмі, а й про свідому авторську настанову на «ескізність»: наративну фрагментарність та образну нюансованість. Корелює з заголовком вірша і назва циклу, до якого він увійшов – «Офорти». *Офорт* – «вид гравюри на металі, в якому заглиблені елементи зображення роблять способом травлення металу кислотами» (Велика українська енциклопедія). Безперечно, в процесі хімічної обробки контури

офорта, як і барви, втрачають природну точність. Авторська прив'язка до «розмитих» образотворчих жанрів – одна із форм втілення модерної картини світу, у підґрунті якої, зокрема, філософія інтуїтивізму та релятивістське світосприйняття. Окрім того, верленівська актуалізація жанрів крокі та офорта в ліричному тексті стала формою втілення естетики натяку – наріжного каменю символістської поетики. Стефан Малларме неодноразово висловлювався з приводу того, що єдина мета літератури – давати підказки за допомогою натяку. Зокрема в інтерв'ю 1891 року він зазначив: «Назвати предмет означає знищити три четверті насолоди твором, що передбачає постійне розгадування змісту: підказати натяк – ось про що можна мріяти. Таке прекрасне використання цього таїнства формує символ: відтворити предмет поступово, щоб продемонструвати його душевний стан, або, навпаки, назвати предмет і змалювати його стан душі, вдаючись до серії розшифровок» (цит. за: Біла, 2010: 78).

Франко («Похвала Дрогобича») та Верлен («Паризьке крокі») у заголовках своїх віршів використовують назви міст, конкретизуючи та локалізуючи урбаністичний простір, однак у процесі розгортання наративу створюють різностильові художні тексти й різні моделі міст. На відміну від реалістичного міста Франка, верленівське місто позбавлене топографічного, національного, історичного, соціального увиразнення (наприклад, нема жодної згадки про відомі паризькі топоси, соціальні негаразди, французьку владу, фінансові об'єкти чи політичні маніпуляційні схеми тощо – це все наповнювало урбаністичний простір Франкового тексту). Звернемо увагу й на те, що верленівський ліричний герой, як і ліричний герой Франкового вірша, – мандрівник. Але прогулянка Парижем, на відміну від аналітично-оціночної подорожі Галичиною, споглядальна і самозаглиблена; окрім того, вона не є частиною програмної подорожі країною чи регіоном заради формування цілісно-панорамного уявлення про суспільство.

Час прогулянки символічний – це нічна година, коли місто й справді немов опиняється поза земними дискурсами: денний «рухобіг» (М. Семенко) зникає, на зміну гамору приходить тиша, у темряві вулиці й споруди втрачають звичні візуальні означники. Нічне місто немов розчиняється, втрачаючи свою урбаністичну серцевину. Воно універсалізується – стає частиною Всесвіту (світового безмежжя): зникають горизонтальні й вертикальні

просторові межі, які розділяють, відповідно, місто й село (цивілізацію та природу), землю та небо (профанний і сакральний світи). У художній інтерпретації П. Верлена не темрява є силою, яка універсалізує та глобалізує урбаністичний простір (приміром, темрява панує в апокаліптичному експресіоністському місті Еміля Верхарна). Міфічною силою наділене нічне небесне світило – місяць; не випадково він фігурує вже в першому рядку «Паризького крокі». Місячне сяйво розсіює темряву, надаючи найтемнішим і найстрашнішим закопелкам загадковості, містичності, краси. Місяць одивнює звичні земні речі та явища, відкриваючи іпостасі, непомітні при денному світлі. Водночас він окреслює шлях від землі до неба – лімінальний простір між крайніми точками символістської картини світу. Верленівське місто, будучи наповненим високими гостроверхими будинками, які тягнуться у височінь, немов створене для того, аби зблизити небо й землю. Перехід між світами здійснює дим. Він, один із видів побутових відходів, виривається з димаря й перероджується – долає свою філістерську сутність, зливається з місячним сяйвом, естетизує всесвіт і лине до неба. Таємничий і неочікуваний зв'язок між містом і небом стає помітним лише вночі при місячному світлі та нагадує містерійне дійство, учасником якого є і ліричний герой: небо йому відкривається – він перебуває в лімінальному просторі між профанним і сакральним світами, адже застиг в процесі своєї нічної прогулянки і споглядає дивний урбаністичний пейзаж. Здається, що на мить ліричному героєві відкрилася істина: він усвідомив, що небо прекрасне й близьке. Символістську містерійність першої строфи «Паризького крокі» увиразнено в перекладі Миколи Лукаша:

Вигадливий місяць наводив глазур

На чорні дома,

Із гострих дахів, з димарів-амбразур

Химерно курились вихлясті дими (Верлен, 2011: 45).¹

Перша строфа на образному рівні візуальна. Вона розкриває навіяну в процесі споглядання нічного урбаністичного пейзажу мить одкровення – відчуття вселенської гармонії, органічного зв'язку між небом і землею. Однак ця мить короткотривала. Друга строфа різко

¹ В оригіналі перша строфа вірша «Паризьке крокі»:

La lune plaquait ses teintes de zinc

Par angles obtus.

Des bouts de fumée en forme de cinq

Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus. (Verlaine, 1902: 18)

обриває процес сходження до неба. Розсіює містерійне диво візуальний код першого рядка другої строфи (єдиний зоровий образ цієї звукової строфи): лаконічна теза «*Ciřiv небозвід*» (Верлен, 2011: 45) (в оригіналі – «*Le ciel řtait gris*» (Verlaine, 1902: 18); букв. переклад: «Небо було сірим»). У ній безумовна констатація факту: небо сіре, а значить – позбавлене сакральності й величі. (Невипадково через призму саме сірого кольору французький реаліст Гюстав Флобер розкрив приземлений провінційний світогляд в романі «Пані Боварі».) Ліричного героя повертають з висоти на землю і звуки, якими нічної пори наповнене місто; ними пронизана друга строфа: завивання вітру («...а вітер стогнав, / Квилив з гіркоти») та набридливе нявчання котів («І десь вдалині, між вогких канав, / Відчайню нявчали бродячі коти») (Верлен, 2011: 45).¹ Земні звуки – голосні, дисгармонійні, агресивні; вони порушують тишу і спокій, стають на заваді людському пізнанню вищих істин.

Друга строфа – антитеза першій на формальному і змістовому рівнях. Так, перша строфа – сув'язь візуальних образів, які увиразнюють лімінальний простір між земним і небесним світами, сакралізуючи нічне місто, натомість друга строфа – синтез візуально-звукових образів, які розсіють сакральність урбаністичного простору, виставляють на показ його заземлені прояви; перша строфа навіює відчуття гармонії – внутрішньо-особистісної і світової, друга – наскрізь дисгармонійна; перша строфа – одухотворює ліричного героя, друга – посилює його земне тяжіння; перша – актуалізує ідею свободи й відкритості міста / світу / ліричного героя, друга – ідею неволі й замкненості тощо. Опозиційні строфи увиразнюють символістський конфлікт між небесним і земним світами, немов утверджуючи ідею, актуалізовану в п'єсі Моріса Метерлінка «Сліпі»: людина – земна істота, і як би вона не прагнула сягнути неба, знайдеться купа факторів, які прив'яжуть її до землі. Водночас у цих строфах розкрито й зіставлено дві опозиційні моделі світобудови – ідеалістичну й матеріалістичну. Ліричний герой осягає їхню опозиційну сутність. Всесвіт розкрив йому одну зі своїх таємниць у момент стишення і споглядання нічного міста (очевидно, що ліричний герой мав або спинитися, або дуже повільно рухатися в

¹ В оригіналі друга строфа вірша «Паризьке крокі»:

Le ciel řtait gris. La bise pleurait

Ainsi qu'un basson.

Au loin, un matou frileux et discret

Miaulait d'řtrange et grřle řaçon. (Verlaine, 1902: 18)

процесі впускання у свою свідомість візуальних і звукових образів), однак відразу ж стимулював до дії – усвідомленого вибору між землею і небом. Якщо перші дві строфи описові – фіксують урбаністичний простір, в якому перебуває ліричний герой, то в третій – героєві дії й думки. Він йде нічним містом і рефлексує. Думає про людей та події давноминутих часів – Платона, Фідія, Саламін та Марафон.¹ Його ностальгія за античністю – героїчною та інтелектуально потужною епохою – виникла в результаті глибинного всотування щойно побаченого, почутого й осягненого. Часовий розрив – ще одна перепона, яку людина не здатна здолати у процесі пошуку істини (істина – в минулому, сучасне земне життя зміліло, воно позбавлене і героїки, і мудрості). Ліричний герой усвідомив: діяльна античність віддалена від нього хронологічно, просвітлене місяцем небо – просторово. Він же – самотній мандрівник нічним містом, якому не залишається нічого іншого, як задовольнятися теперішнім, марити минулим та чекати на мить осяяння (зокрема в процесі фінального переходу у засвіти). Декадентські настрої, які охопили Європу на межі XIX–XX ст. – у час радикальної зміни класичної та модерної світоглядно-естетичних парадигм, – проймали П. Верлена і пронизували його художні світи. Покидаючи самотнього ліричного героя серед нічного міста з усвідомленням, що він не може нічого змінити і приречений на одвічне очікування, автор актуалізував концептуальну декадентську ідею: людське існування – трагічне. Ця ж ідея в основі «драм фатуму» чутливого до декадентських песимістичних віянь М. Метерлінка – п'єс «Сліпі», «Непрохана», «Там, всередині», «Смерть Тентажиля» тощо.

Минувшина, артикульована в думках ліричного героя, розкриває ще один вимір верленівського урбаністичного простору й символістської картини світу. Він згадує одного з найвідоміших античних філософів Платона, визначного скульптора Фідія, острів Саламін – місце славетної сутички між грецьким та перським флотами, міфологізовану Марафонську битву. Окрім того, що спогади стосуються найбільш знакових постатей і подій античності, вони надто конкретні й яскраві. Це те, що в надривному пориві після миті осяяння пронизує свідомість ліричного героя та формується в чіткі ідеї та образи. Водночас це єдиний фрагмент його внутрішнього

¹ В оригіналі: «*Moi, j'allais, rêvant du divin Platon / Et de Phidias, / Et de Salamine et de Marathon <...>*» (Verlaine, 1902: 18). У перекладі М. Лукаша збережено не всі власні назви: «*А я йшов і мріяв про день Фермопіл / І про Марафон <...>*» (Верлен, 2011: 45).

світу, випущений на поверхню. Важливість образів з «колиски європейської цивілізації» незаперечна. Вони доповнюють просторовий вимір часовим. У свідомості ліричного героя визріло уявлення про часову іпостась вияву філософії двох світів – минуле і теперішнє; часова опозиція не менш важлива, ніж просторова (земля-небо). Просторовий і часовий виміри сплелися, формуючи урбаністичний простір (місто, яке дотепер було виключно просторовим конструктором, постало як часовий континуум), а з ним – універсальну часово-просторову модель світу (її символістський варіант). Спогади ліричного героя про минуле не лише оприявнили міліну сучасності, а й актуалізували пам'ять – провідника лімінальним простором між минулим і сучасністю, здатного здійснювати часові переходи, надаючи сенсу людському життю й буттю людства, розбавляючи трагізм людського існування, пов'язуючи мить і вічність (пам'ять про істини, досягнені в миті осяяння, здатні жити дух людини серед сірих земних буднів).

Звернемо увагу ще на одну деталь урбаністичного простору П. Верлена. У завершальній строфі нічне місто не занурюється в темряву. Так, ліричний герой не бачить місяця, але його шлях освітлюють ліхтарі: він крокує «*Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz*» (Verlaine, 1902: 18) (букв. переклад: «Під миготливим світлом синіх газових ліхтарів»). Міські ліхтарі – завершальний візуальний код ліричного тексту, який пов'язаний із першим візуальним кодом – місяцем. Місяць (світло небесне) і ліхтарі (світло земне) – атрибути опозиційних світів (вищого і нижчого), водночас вони мають спільну константу – світло, і, обрамлюючи текстуальну тканину вірша «Паризьке крокі» (відповідно, й урбаністичного простору та символістської картини світу), віддзеркалюються один в одному, відображаючи зв'язок між землею і небом: світло пов'язує два світи і розсіює морок земного існування. Цей зв'язок посилено в перекладі Миколи Лукаша: «*І газове світло з зірками навпіл / Творило для мрій тих блакитнявий фон*» (Верлен, 2011: 45). До речі, образ ліхтаря теж пов'язаний із пам'яттю: ліхтарі, як і інші джерела штучного світла, – пам'ять про астральні світила, небесні символи.¹

¹ Зауважимо, що в доробку І. Франка є вірш «У темну ніч я містом тихо брив...» (умовно датований 1886 роком), типологічно близький «Паризькому крокі» П. Верлена. Місто, темна ніч, внутрішні сум'яття ліричного героя – ті концепти, які немов переходять із вірша Верлена у вірш Франка. Але в ліричному тексті українського письменника ці образи спроектовані не у філософську площину, а у вимір осмислення конфлікту «особистість – соціум».

У багатьох теоретико-літературних дослідженнях стилю М. Моклиця доводить, що саме ступінь усвідомлення тієї чи іншої філософсько-естетичної ідеї спричиняється до стильових рухів і змін. На її переконання, в символістській естетиці конфлікт між двома світами було усвідомлено «як вічний, трансцендентний, такий, що зумовлює внутрішнє життя кожної людини» (Моклиця, 2002: 87). «Людина мусить вибирати, а вибором вона визначає власну долю, – зауважує дослідниця, і наголошує: Людина, яка відчула існування вищого світу, приречена вибрати його цінності, приречена на випадання зі світу людей, які керуються іншим. Але ця приреченість суб'єктивно позначена, це вибір свідомий, він вивищує людину над самою собою» (Моклиця, 2002: 87). Світло ліхтарів, які постають на шляху ліричного героя, немов засвідчує: він зі світлом у душі, і це світло впливатиме на його вибір в усіх подальших життєвих ситуаціях. Він просвітлений і трагічно-оптимістичний.

У рецепції французького філософа-культуролога Жана Бодріяра урбанізація – вагомий чинник світоглядно-суспільних змін у процесі переходу до стану гіперреальності. Згідно з його теорією, у новітній парадигмі місто почало перетворюватися на «однорідний простір байдужості», «простір розрізняльних знаків», де «кожна практика, кожна мить повсякденного життя приписана за допомогою численних кодів до певного, визначеного часопростору» (Бодріяр, 2004: 130). Такі трансформації міського простору відображені в художні творах реалістів, зокрема сатиричному вірші «Похвала Дрогобича» І. Франка. Символістська модель міста в художній інтерпретації П. Верлена знаходиться поза дискурсом, окресленим Ж. Бодріаром. Його місто чутливе до людських духовних поривів, містично-таємниче і світле. Урбаністичний простір лірики українського та французького письменників пролягає в різних дискурсах: місто Франка – соціум, місто Верлена – всесвіт. Додамо: у зрілому модернізмі місто стане одним із центральних топосів. У ліриці етапною в цьому аспекті є урбаністична поезія Еміля Верхарна – творця експресіоністського образу міста-спрута.

Наукова новизна

Уперше в аспекті стилю проаналізовано та зіставлено поезії «Похвала Дрогобича» Івана Франка та «Паризьке крокі» Поля Верлена як твори, об'єднані спільними образом (топос міста) та тематикою (урбанізація), у процесі аналізу актуалізовано типологічно близькі на тематично-образному рівні твори європейських реалістів

(О. де Бальзак, Г. Флобер, Ч. Діккенс, В. Теккереї), символістів (А. Рембо, М. Метерлінк) та експресіоніста Е. Верхарна. Визначено стиль проаналізованих віршів: «Похвала Дрогобича» – реалістичний текст, «Паризьке крокі» – символістський текст. Увиразнено естетику й поетику реалізму та символізму, окреслено нові аспекти зв'язків між романтизмом та символізмом. Доведено, що образи в контексті спільної тематики – вигідний об'єкт для дослідження стильових констант та стильових змін у літературному процесі. У процесі стильового аналізу художніх текстів увиразнено національну специфіку українського реалізму та французького символізму.

Висновки

Серед різностильових варіацій урбаністичної лірики другої половини XIX ст. – реалістична та символістська поезія, створена в парадигмі двох сформованих у тогочасній європейській культурі художніх напрямів і стилів – реалізму та символізму.

Між топосами міста в поезіях «Похвала Дрогобича» Івана Франка та «Паризьке крокі» Поля Верлена небагато «точок дотику», оскільки обрані для аналізу художні тексти представляють різні естетико-художні парадигми – реалістичну та символістську. Відповідно, навіть споріднені образно-текстуальні складники творів українського та французького письменників (серед них топографічна прив'язка до конкретного міста – Дрогобича і Парижа, мотив подорожі, мотив пам'яті) виконують різні художні функції: у Франковій ліриці вони конкретизують і детермінують урбаністичний простір, у Верлена – схематизують і універсалізують.

Місто в художній інтерпретації Івана Франка увиразнене топографічно і часово. Це простір соціальних конфліктів та економічних, владних, релігійних, освітніх, культурних проблем, характерних для української дійсності XIX ст. «Похвала Дрогобича» – синтез авторських оціночних суджень, ґрунтованих на спостереженнях, аналізі та систематизації; сатира посилює критичне спрямування тексту й виконує викривально-просвітницьку функцію, характерну для реалізму. Дрогобич – соціальна модель дійсності, втілення реалістично-позитивістської картини світу.

Місто в художній інтерпретації Поля Верлена позбавлене топографічно-просторових, часових, соціальних чи культурних детермінантів. Нічний Париж постає як простір втілення філософії «двох світів», власне лімінальний вимір часових і просторових переходів між опозиційними світами (земля – небо, минуле –

сучасність). Це органічна частина Всесвіту, наповнена зоровими і слуховими кодами та архетипними образами, які слугують дороговказами для людини, котра прагне здолати внутрішню «силу земного тяжіння», вивільнити дух та пізнати себе і світ. Верленівський Париж – універсальна модель Всесвіту, втілення символістсько-інтуїтивістської картини світу.

Топос міста в різностильових художніх текстах – перспективний об'єкт дослідження в аспекті окреслення теорії стилю, увиразнення естетики й поетики художніх напрямів і стилів, вияву специфіки стильових трансформацій тощо. Попереду аналіз урбаністичних топосів в експресіоністському та футуристському художніх текстах.

Література

- Біла, А. (2010). *Символізм*. Київ: Темпора.
- Бодріяр, Ж. (2004). *Символічний обмін і смерть*. Львів: Кальварія.
- Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua>
- Верлен, П. (2011). *Романси без слів. Антологія українських перекладів Поля Верлена*. Київ: Либідь.
- Моклиця, М. (2002). *Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика*. Луцьк: Вежа.
- Наливайко, Д. (2006). Що ж таке реалізм? *Літературна теорія і компаративістика*. Київ: Акта, 107–129.
- Франко, І. (1976). *Зібрання творів: у 50 т. (Т. 2: Поезія)*. Київ: Наукова думка.
- Verlaine, P. (1902). *Poèmes saturniens. Fêtes galantes. Bonne chanson. Romances sans paroles. Sagesse. Jadis et naguère*. Paris: Librairie Léon Vanier, Éditeur.

References

- Bila, A. (2010). *Symvolizm* [Symbolism]. Kyiv: Tempora (in Ukrainian).
- Baudrillard, J. (2004). *Symvolichnyi obmin i smert* [Symbolic exchange and death]. Lviv: Kalvariia (in Ukrainian).
- Velyka ukrainska entsyklopediia* [Great Ukrainian Encyclopedia]. URL: <https://vue.gov.ua> (in Ukrainian).
- Verlaine, P. (2011). *Romansy bez sliv. Antolohiia ukrainskykh perekladiv Polia Verlana* [Romances without words. Anthology of Ukrainian translations of Paul Verlaine]. Kyiv: Lybid (in Ukrainian).
- Moklytsia, M. (2002). *Modernizm yak struktura: Filosofiia. Psykholohiia. Poetyka* [Modernism as a structure: Philosophy. Psychology. Poetics]. Lutsk: Vezha (in Ukrainian).
- Nalyvaiko D. (2006). Shcho zh take realizm? [What is realism?]. *Literaturna teoriia i komparatyvistyka*. Kyiv: Akta, 107–129 (in Ukrainian).
- Franko I. (1976). *Zibrannia tvoriv: u 50 t. (T. 2: Poeziia)* [Collected works: in 50 vols. Vol. 2: Poetry]. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Verlaine, P. (1902). *Poèmes saturniens. Fêtes galantes. Bonne chanson. Romances sans paroles. Sagesse. Jadis et naguère*. Paris: Librairie Léon Vanier, Éditeur. (in French).

Oksana Goloviy. The Topos of the City in the Poetry of Ivan Franko and Paul Verlaine: The Stylistic Context of the Epoch.

The **aim** of the study is a stylistic analysis of urban lyric poetry of the second half of the nineteenth century, focused on highlighting the topos of the city. Research **methods and techniques**: the method of stylistic analysis of a literary text, thematological, typological and comparative, cultural and historical, narratological, structuralist, and hermeneutic literary approaches, as well as the methodological tools of liminality theory. **Results**. In the process of a stylistic analysis of the poems “Praise of Drohobych” (“Pokhvala Drohobycha”) by Ivan Franko and “Parisian Sketch” (“Croquis parisien”) by Paul Verlaine was analyzed the works of European realists, symbolists, and expressionists writers; was specified the aesthetics and poetics of Realism and Symbolism; was outlined new aspects of the interrelations between Romanticism and Symbolism. It was demonstrated that artistic imagery within a shared thematic framework constitutes a productive object for investigating stylistic constants and stylistic transformations in the literary process. **Conclusions**. There are few points of convergence between the urban toposes in Ivan Franko’s “Praise of Drohobych” (“Pokhvala Drohobycha”) and Paul Verlaine’s “Parisian Sketch” (“Croquis parisien”), as these texts represent different aesthetic paradigms – Realist and Symbolist. In Franko’s artistic interpretation, the city is topographically and temporally determined. It functions as a space of social conflicts and public issues characteristic of nineteenth-century Ukrainian reality. “Praise of Drohobych” (“Pokhvala Drohobycha”) synthesizes the author’s evaluative judgments grounded in observation, analysis, and systematization; satire intensifies the text’s critical orientation and performs a denunciatory and didactic function typical of Realism. Drohobych emerges as a social model of reality and an embodiment of a realist-positivist worldview. In Verlaine’s artistic interpretation, the city is devoid of topographical, temporal, social, or cultural determinacy. Nocturnal Paris becomes a space embodying the philosophy of the “two worlds”, it is a liminal dimension of temporal and spatial transitions between them (Earth – Sky, Past – Present). It is a fragment of the Universe. It is full of visual and auditory codes and archetypal images that serve as guides in humanity’s quest to comprehend the mysteries of the Universe and the Self. Verlaine’s Paris is a universal model that reflects a symbolist-intuitive vision of the world.

Key words: topos, city, urban space, style, realism, symbolism, Ivan Franko, Paul Verlaine.

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

*Стаття надійшла до редакції 20.10.2025
The article was received 20 October 2025*