

# Теорія літератури

---

УДК 82.0

*Ірина Корнієнко (Київ)*

## ШАРЛЬ БОДЛЕР І ЕЖЕН ДЕЛАКРУА: СТАНОВЛЕННЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОЇ КРИТИКИ

У другій половині XIX століття у Франції існує традиція написання «Салонів» — щорічних збірок рецензій на нові роботи художників, які виставлялися на Салонах французької Академії. Історик французького живопису Леон Розенталь звертає увагу на той факт, що такі тексти писали насамперед письменники: Альфред де Мюссе, Шарль Бодлер, Огюст Барб'є, Проспер Меріме, Теофіль Гот'є. Зокрема Розенталь цитує критика Луа Песа (Lois Peisse), котрий 1842 року закидав своїм колегам, що вони використовують інструментарій літературної критики для аналізу живописних картин [8, с. 52]. При цьому Песа зауважував, що винятком є хіба що тексти Шарля Бодлера, котрий багато уваги приділяє власне техніці живопису [8, с. 52].

Інституція критики відіграє важливу роль у мистецтві XVIII–XIX століття, що підтверджує Жан-Марі Шефер у праці «Мистецтво нового часу» (1992). При цьому дослідник говорить, що на зміну академічній та «природній» романтичній критиці у XVIII столітті народжується нова особлива «рекламна» критика, спекулятивна теорія мистецтва. Це сталося протягом періоду зародження ринку мистецтва, що став відігравати у культурі роль «інституційного регулятора» [9, с. 19]. Режис Дебре, зі свого боку, звертаючи увагу на медіальні практики минулого, характеризує арт-критику XIX століття як «репрезентацію», «мистецький погляд» і «розглядання картини» [7, с. 39]. Він зокрема подає такі ознаки тогочасної критики: зображення мислиться як окремий предмет (наприклад, картина) і є міметичним (тобто зображує «природу» і має бути «природним»); зображення є «приборканим» і спирається на традицію попередників; у картини є конкретний автор (який ставить на зображенні свій підпис); зображення має бути «красивим», тобто подобатися публіці (котра спирається в своїх судженнях на загальні для всіх академічні естетичні критерії), оскільки зображення реалізується тільки через «погляд», який його «розглядає» [7, с. 226–227].

Жан-Марі Шефер відзначає відмінність Шарля Бодлера від інших критиків і пише про його «хорошу / правильну модерність» [9, с. 14], згідно з якою мистецтво оцінюється «поштучно», тобто загальне судження Академії чи загальний опис теорії недостатні для критичної оцінки мистецького твору, натомість актуалізується питання індивідуального смаку та особистісних естетичних критеріїв [9, с. 14–19]. Шефер пише, що головним орієнтиром модерності для

Бодлера стає топос знедоленого світу, що набуває характеру майже апокаліптичного простору, котрий розпадається на окремі фрагменти і котрий можна зв'язати до купи лише за допомогою мистецтва [9, с. 19]. Можна припустити, що критичні тексти Шарля Бодлера започатковують становлення нової критики. На наше переконання, особливості її полягають у використанні інтермедіальності як основи критичного аналізу, коли, за визначенням Ірини Раєвської, інтермедіальність служить «критичною категорією для конкретного аналізу специфічного медіа-продукту чи його конфігурацій». Це припущення розглянемо на прикладі критичних статей Шарля Бодлера про Ежена Делакруа («Салони» 1845, 1846 і 1859 років, «Всесвітня виставка» 1855 року, «Творчість і життя Ежена Делакруа» 1863 року, «Художник і сучасне життя» 1863 року).

Шарль Бодлер сам працював у багатьох жанрах і видах мистецтва. Виглядає цілком закономірно, що він долучився до дискусії про інтермедіальність і її вплив на синтезування нових жанрів. Як теоретик і критик мистецтва у «Салоні 1846 року» він говорить про мистецтво як «інтимність, духовність, колір і порив до Абсолюту, що виражається всіма засобами мистецтва» [2, с. 8]. Тобто Шарль Бодлер експліцитно артикулює цінність синтетичного мистецтва та взаємодії всіх можливих творчих засобів. Мистецтво, творчий акт, погляд, «поштучна» оцінка змісту картини та її формального втілення, опис вражень і побаченого — все це є шляхами впорядкування дійсності та подолання топосу знедоленого світу. У «Салоні 1845 року» Шарль Бодлер виголошує «героїзм сучасного життя» та стверджує, що висловити його «поетичність» можна тільки за допомогою кольору та малюнку [1, с. 41]. Про щось подібне говорить і Режіс Дебре, коли виводить роль критика XIX століття як алгоритм, базований на принципі («*le visible s'accomplit dans le lisible*», тобто «видиме втілюється в читаному») (переклад мій — І. К.) [7, с. 51]. Тобто погляд рядового глядача і арт-критика є одним із шляхів упорядкування дійсності. Таке впорядкування стає можливим завдяки сприйняттю глядача та критика: погляд дозволяє поєднати форму, зміст та особистісні естетичні критерії (на противагу академічним критеріям). На його переконання, сучасне «героїчне» життя потребує сучасного мистецтва та сучасної критичної мови. Бодлер розробляє закони нової критики в декілька етапів. Їх зручно простежити на прикладі еволюції його ідей у часі — за допомогою прочитання критичних збірок різних років.

У «Салоні 1845 року» Шарль Бодлер висловлює думку про відсутність прямої аналогії між живописом і літературою: «Живопис не схожий на поезію, так само поезія не схожа на живопис: вона може тільки викликати думки про живопис <...> проти волі художника» [1, с. 44]. Це твердження є парадоксальним, оскільки нижче текст «Салону» містить низку промовистих порівнянь живопису Ежена Делакруа з іншими видами мистецтва — зокрема з поезією, скульптурою, музикою. Наприклад, в описі картини «Магдалина в пустелі» [1, с. 6] окремі фрагменти полотна описані як об'ємні, вони рухаються, мерехтять, звучать і пахнуть: цю картину Бодлер порівнює з «інтимною загадковою романтичною поезією» [1, с. 6]. У картині «Останні слова Марка Аврелія» Шарль Бодлер пише про «ліпку» об'ємної картини за допомогою кольору [1, с. 6] — тобто маємо пряму аналогію зі скульптурою. А про полотно «Султан Марокко в оточенні охорони та офіцерів» Бодлер пише як про «науку гармонії» та «музичне кокетство»: з музикою в цьому випадку порівнюється гармонія кольорів на картині [1, с. 8].

Ці дещо випадкові висловлювання Шарля Бодлера конкретизуються у його наступних статтях. Так, у «Салоні 1846 року» Шарль Бодлер уже відкрито проводить естетичні паралелі між різними видами мистецтва. Крім того, він ставить знак тотожності між критичною діяльністю та мистецьким актом: на його думку, «рецензія на картину схожа на сонет або елегію» [2, с. 6], тому що вона повинна «сама бути описаним об'єктом» [2, с. 6]. Варто звернути увагу, що елегія є жанром, що притаманний і музиці, і літературі. Відтак вже у вступі до збірки критичних статей Шарля Бодлера маємо аналогію «публіцистика — поезія — живопис — музика». Ця настанова стає ефективним ключем до читання наступних рецензій, адже в «Салоні 1846 року» Шарль Бодлер вперше експлікує низку аналогій між видами мистецтва.

По-перше, в есеях Шарля Бодлера Ежен Делакруа здобуває ряд нових характеристик, а саме: «універсальний художник» [2, с. 17], «над-натураліст» [2, с. 16], «поет живопису» [2, с. 15]. Варто звернути окрему увагу на визначення «над-натураліст». Це слово Шарль Бодлер

пояснює, вдаючись до цитати з Г. Гайне [2, с. 16], згідно з якою «найкращі типи (обличчя) містяться в душі художника». Тобто маємо справу зі ствердженням першочергової важливості уяви в творчому процесі художника. Це не відповідає ані властивій критиці того часу настанові на традицію (Академія та академічний живопис), ані романтичній догмі «природного» мистецтва.

По-друге, Шарль Бодлер активно розробляє аналогію «живопис — музика». Вона вводиться в контекст через метафори — «рух кольорів, які звучать» [2, с. 10], «симфонія світла» [2, с. 10], «колір — це симфонія, послідовність мелодій і варіацій, складний гімн» [2, с. 10], «колір є акордом двох тонів — теплого і холодного» [2, с. 11], «картина має мелодію» [2, с. 11]. Через систематичне використання слова «симфонія» постає ідея мистецького твору як рукотворного, штучного, гармонійного мистецького явища, впорядкованого митцем згідно з його задумом

По-третє, серед спостережень Бодлера з'являється нова ідея про значимість театралізації в живописі Ежена Делакруа. Критик стверджує, що Ежен Делакруа «має суперників лише поза межами живопису» [2, с. 21], маючи на увазі Фредеріка Леметра і Вільяма Макріді. Відтак живопис він порівнює з акторською майстерністю.

У збірці «Всесвітня виставка» 1855 року Шарль Бодлер продовжує розгортати вже виявлені ним аналогії. Новизна ідей цієї збірки полягає в тому, що вперше критик і поет безпосередньо вписує особливості естетики Делакруа у власну літературну концепцію. Зокрема тут прямо згадується «теорія відповідностей»: з допомогою цього поняття пояснюється концепт «Краси» в цілому і в межах естетики Делакруа. У вступній статті Шарль Бодлер пише про Красу та її розуміння як вміння «грати на клавішах відповідностей» [3, с. 5]. Ця метафора, очевидно, стосується не тільки музичності живопису, але й полісенсорності мистецтва та переплетення різних форм вираження такої естетичної властивості. При цьому Бодлер згадує «колір», «форму», «рух», «запах», «перо» та «гру на клавішах» [3, с. 5], імпліцитно відсилаючи до зв'язків між живописом, літературою, музикою.

Продовжується і розробка аналогії «живопис-театр». Шарль Бодлер говорить про театралізацію живописного твору та звертає увагу на роль виразного «драматичного жесту» зображених на полотнах фігур [3, с. 18]. Він називає Ежена Делакруа «дуже літературним художником» [3, с. 18], маючи на увазі його любов до використання літературних сюжетів, зокрема текстів Вільяма Шекспіра, Вальтера Скотта, Байрона, Данте. Тобто вкотре йдеться про візуальну інтерпретацію (через жест, рух тощо) тексту, зокрема драматичного тексту (Шекспір, Данте, античні трагіки).

Усі наведені вище аналогії та паралелі радше нагадують метафори, аніж є розробленими теоретичними поняттями, однак для уважного читача вони могли стати своєрідним ключем для розуміння нової художньої модальності. Але вже у збірці «Салон 1859 року» міститься власне теоретичне формулювання критичної платформи Шарля Бодлера.

На перших сторінках збірки зустрічаємо оповідь про німецького селянина, котрий у розмові з художником намалював досить-таки досконалу картину-портрет: на ній не лише зображено фігури людей, але й звучить музика, бринять відблиски світла. Цю картину можна роздивлятися, нюхати, чути, читати [4, с. 8]. Цей анекдот стає підґрунтям для виголошення справжнього естетичного маніфесту. Зокрема Шарль Бодлер пише про недолік наявної естетичної доктрини про наслідування (копіювання) «природи»: «Сьогодні найбільший тріумф — це тріумф досконалого копіювання природи. Цю ворожу мистецтву доктрину хочуть застосувати не лише до живопису, але й до інших мистецтв — і до роману, і до поезії» [4, с. 11]. У «Салоні 1859 року» Бодлер критикує академічну традицію, засновану на штучному наслідуванні класицизму і романтизму, та говорить про нове «сьогодні», де ця традиція не є доречною. Він також ставить себе в один ряд з митцями, про яких пише. В один семантичний ланцюг потрапили «живопис», «інші мистецтва», «роман» і «поезія». Бодлерова альтернатива міметичній теорії дотепна й парадоксальна. Він говорить про пріоритет монструозної фантазії перед «позитивною» правдою: «Природа потворна, і я віддам перевагу монстрам моєї фантазії, а не позитивній тривіальності» [4, с. 11].

Далі Бодлер продовжує міркування про «монстрів»: він уточнює, що «дух справжнього критика та справжнього поета завжди відкритий до всіх красот» [4, с. 17]. Варто звернути

увагу, що маємо пряме формулювання ідеї «Квітів зла»: поєднання «красот» із «монстрами» тільки стверджує ідею умовності меж між «потворним» і «прекрасним».

У розлогому некролозі «Творчість і життя Ежена Делакруа» 1863 року Бодлер, здається, найбільш виразно сформулював настанову на інтермедіальність і критики, і мистецтва. Він цитує фразу Делакруа «Природа — це словник» [6, с. 7] та дає читачеві інтерпретаційну підказку: «Згадайте про численні способи застосування словника» [5, с. 8], маючи на увазі, що словник є джерелом сенсу та етимології слів, а також окремим завершеним твором «у поетичному сенсі слова» [5, с. 148]. Аналогія «природа — словник — завершений цілісний твір» створює образ природи як рукотворної (штучної, неприродної) структури. Саме тому Бодлер критикує художників, які «просто дивляться і забувають відчувати та думати» [5, с. 8]. Відтак він заперечує «дивитися» і натомість стверджує «розглядання» мистецтва як основу сприйняття, впроваджуючи ідею погляду як спосіб упорядкування дійсності. Мистецтво бачиться, отже, творчим актом, який продукує «відчуття», тобто актом творення світу: «Гарна картина має наслідувати мрію (сон), що її породила, і має бути створена, як світ» [5, с. 15]. Йдеться про «багату уяву», «інтимність мозку», «настрій», «відчуття новизни», «безкінечність у кінечності», «мрію» Підсумок критика метафоричний: Делакруа «пише душу речей» [5, с. 22].

Наявні аналогії дозволяють стверджувати, що Шарль Бодлер приділяє велику увагу інтермедіальності як критичному методу. В словнику критика цей метод названо «розгляданням» та «медитацією», завдяки яким полотна Ежена Делакруа перетворюються на своєрідні «живі картини» (пор. кінетоскоп і аналоги), що продукують «відчуття» музики, кольору, запаху, театрального драматичного жесту. Шарль Бодлер не просто вводить у свій лексикон арт-критика інструментарій літературної, театральної, музичної критики. Рух (між мистецтвами, кольорами, лініями, естетиками, епохами тощо) в естетичній системі Бодлера постає як визначальна риса «сучасності» і основа нового модерного мистецтва. Відтак інтермедіальність постає як закономірна властивість «сучасного мистецтва» та адекватний метод його критики.

### Література:

1. Baudelaire Ch. Salon de 1845 [Електронний ресурс] : Oeuvres / Charles Baudelaire — Режим доступу : <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=1&s=1#>.
2. Baudelaire Ch. Salon de 1846 [Електронний ресурс] : Oeuvres / Charles Baudelaire — Режим доступу : [http://baudelaire.litteratura.com/salon\\_1846.php#](http://baudelaire.litteratura.com/salon_1846.php#).
3. Baudelaire Ch. Exposition universelle de 1853 [Електронний ресурс] : Oeuvres / Charles Baudelaire — Режим доступу : [http://baudelaire.litteratura.com/exposition\\_universelle.php#](http://baudelaire.litteratura.com/exposition_universelle.php#).
4. Baudelaire Ch. Salon de 1859 [Електронний ресурс] : Oeuvres / Charles Baudelaire — Режим доступу : [http://baudelaire.litteratura.com/salon\\_1859.php#](http://baudelaire.litteratura.com/salon_1859.php#).
5. Baudelaire Ch. Le Peintre de la vie moderne 1863 [Електронний ресурс] : Oeuvres / Charles Baudelaire — Режим доступу : [http://baudelaire.litteratura.com/peintre\\_vie\\_moderne.php#liens](http://baudelaire.litteratura.com/peintre_vie_moderne.php#liens).
6. Baudelaire Ch. L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix 1863 [Електронний ресурс] : Oeuvres / Charles Baudelaire — Режим доступу : <http://baudelaire.litteratura.com/delacroixvieoeuvre.php#>.
7. Debray R. Vie et Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident. / Régis Debray. — P. : Gallimard, 1992. — 412 p.
8. Rosenthal L. Du Romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848. / Léon Rosenthal. — P. : Macula, 1987. — 448 p.
9. Schaeffer J.-M. L'Art de l'Age moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours. / Jean-Marie Schaeffer. — P. : Gallimard, 1992. — 446 p.

### Charles Baudelaire and Eugene Delacroix: Intermediality as a Critical Method

The article focuses on the hypothesis of the intermediality as Charles Baudelaire's critical method. We are studying the Baudelaire's reviews about Eugène Delacroix which represent the main steps and directions of the new intermedial criticism. The new critical method starts with the implicit metaphoric vocabulary and transforms into the explicit «modern art» manifest.