

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»**

ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

**КАФЕДРА СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ І
ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ:
КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

Збірник статей

Випуск 3

Івано-Франківськ
«Симфонія форте»
2015

УДК 82.091(045)
ББК 83в6
Л 64

*Друкується за рішенням Ученої ради
Інституту філології Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(протокол № 8 від 29 квітня 2015 р.)*

Редакційна колегія:

І. В. Козлик – доктор філологічних наук, професор; **Р. Б. Голод** – доктор філологічних наук, професор; **С. М. Луцак** – доктор філологічних наук, професор; **Н. В. Мафтин** – доктор філологічних наук, професор; **С. І. Хороб** – доктор філологічних наук, професор; **І. В. Девдюк** – кандидат філологічних наук, доцент; **А. М. Мартинець** – кандидат педагогічних наук, доцент; **О. В. Тереховська** – кандидат філологічних наук, доцент; **М. Б. Хороб** – кандидат філологічних наук, доцент; **Н. Я. Яцків** – кандидат філологічних наук, доцент.

Л 64 **Літературознавчі** студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвійшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 3. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2015. – 144 с.

У збірнику вміщено наукові та науково-методичні статті з питань слов'янських літератур у контексті світового літературного процесу, зарубіжної літератури, актуальних проблем теорії літератури, теорії та практики перекладу, методики викладання літератури у школі та виші. До збірника ввійшли літературознавчі матеріали, підготовлені викладачами, аспірантами, магістрантами та студентами.

УДК 82.091(045)
ББК 83в6

©Автори статей, 2015

*Пам'яті
завідувачів кафедри,
докторів філологічних наук, професорів
Матвійшина Володимира Григоровича
та
Теплінського Марка Веніаміновича
присвячується*

ЗМІСТ

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Бахматюк Оксана Своеобразие образа кошки в творчестве Сергея Лукьяненко и Хулио Кортасара	6
Богачевська Лілія Функціональність сатири в романі Ч. Діккенса «Тяжкі часи» та повісті Л. Мартовича «Забобон»	10
Гуляк Тетяна Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс)	17
Девдюк Іванна Рецепція байронізму у творчому доробку П. Куліша	24
Іванюк Світлана Типологія ніцшеанської людини у творчості В. С. Моема та В. Підмогильного	31
Малишівська Ірина Екзистенціалістська притча В. Шевчука та В. Голдінга	36
Мартинець Алла Просторові координати гоголівської художньої реальності	43
Приймак Лілія Твори західноєвропейського письменства у перекладацькій спадщині Михайла Павлика	52

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА Й АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Бородайкевич Галина «Что мыслю, то пишу!»: художественная интерпретация темы «поэта и поэзии» в творчестве Е. А. Баратынского	57
Гой Христина Своеобразие изображения Ангела-хранителя в произведении Марины Аромштам «Когда отдыхают ангелы»	64
Гунда Світлана Образ Гранде в романі О. де Бальзака «Ежені Гранде» та Луї в романі Ф. Моріака «Гадючник»: модифікації типового характеру	69
Зіник Наталія Проблема нравственности и ее художественная реализация в повести Н. М. Карамзина «Юлия»	74
Максимлюк Діана Место детали в художественной картине мира Жорж Санд	78
Мінцис Елла Сучасний англomовний жіночий роман: формула Данієли Стіл	82
Огерук Вікторія Абсурд як один із засобів моделювання дійсності в романі Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера»	87
Парубецька Уляна Гуманістичні ідеї у казках Жана де Лафонтена	91
Симчич Еліна Генезис проблемы «маленького человека» в творчестве А. С. Пушкина (на материале повести «Станционный смотритель» и поэмы «Медный всадник»)	95

Сисак Ірина Естетичні принципи англомовної поетичної течії «імажизму».....	105
Смігоровська Ірина Міфологічний театр Жана Кокто	111
Храбатин Ольга Сірість як ознака провінційності в романі Г. Флобера «Пані Боварі».....	118

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Зорій Мар'яна Особливості вивчення сучасної польської літератури, адресованої дітям	123
Яцух Ангеліна Американська дійсність у новелах Ф. С. Фіцджеральда.....	127

ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПРОФЕСОРА

В. Г. МАТВІЙШИНА

Яцків Наталія Компаративний дискурс наукового доробку професора В. Г. Матвіїшина.....	132
Рибчак Лена Володимир Григорович Матвіїшин про Україну, О. де Бальзака та проблеми, що хвилювали французького автора.....	138

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

УДК 821.161.1+821.134.2

Оксана Бахматюк
(науковий керівник –
доцент *Мартинець А. М.*)

СВОЕОБРАЗИЕ ОБРАЗА КОШКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ЛУКЪЯНЕНКА И ХУЛИО КОРТАСАРА

Основой художественного текста, как правило, является художественный образ. В словаре литературоведческих терминов значится: «...художественный образ – обобщённое, художественное отражение действительности, облечённое в форму конкретного, индивидуального явления; является выражением содержания в литературном произведении. К числу художественных образов относят образ-деталь, образ-пейзаж, образ-интерьер, образ-характер. Образы животных дополняют повествование о главных героях, раскрывая самые глубинные свойства их характера. В сказках, баснях, рассказах угадываются человеческие черты характера: честность, порядочность, смелость, хитрость, лживость, подлость, трусость и др. Отрицательные черты человеческого характера подвергаются критике и высмеиванию [3].

Кот – священное животное у многих народов мира. Коты и кошки почти повсеместно символизируют хитроумие, способность перевоплощения, ясновидение, сообразительность, внимательность, чувственную красоту, женскую злость. Кот может олицетворять глубинное, интуитивное «Я». Он может быть символом независимости и неги, изящества и силы. Но это животное может быть также символом злонравия и коварства. Кошка считают символом вечности, поскольку она часто лежит, свернувшись кольцом [4].

Часто в художественном тексте образ кошки предстает в качестве образа-символа, за которым кроется тайна, загадка и отчасти, сущность подтекста, несущего главный смысл произведения. Большое значение в этом плане играет колористика [1, с. 10]. В фольклоре и сказках белая кошка является освободителем угнетенных, помощником бедных и обездоленных молодых людей. Они используют ее знания и энергию, чтобы преодолеть силы тьмы и стать богатыми, сильными и достойными уважения. Черная кошка часто служила приметой или предзнаменованием неудачи, приносила людям бедность и уныние. Она подавляла людей и заставляла их мучиться. Черная кошка в тексте связана с изменой и воровством [4].

Образу кошки всегда уделялось внимание во всех национальных литературах всех времен. Мы рассмотрим этот образ на материале произведения «Купи кота» русского писателя Сергея Лукьяненко и «Пространственное чутье кошек» испанского прозаика и поэта Хулио Кортасара.

В самом начале произведения «Купи кота» Сергея Лукьяненко главному герою советуют приобрести кота, для полета на космодром: *«Купи кота, – посоветовали ему. – Почему кота? – спросил Максим. – Почему не собаку? Он привык доверять советам бывалых людей, да и сам всегда старался подсказать сменщику. Порой один короткий совет стоит месяца подготовки и чтения инструкций. – Собаку жалко. Собака привыкает к человеку, а кот – к месту. Ты все равно не потащишь животное обратно на Землю. Я много думал и понял, что тебе посоветовать. Купи кота»* [2]. Такой совет в произведении сделан совсем не случайно, и мотивировка, звучащая в том же тексте, не совсем искренняя. Кроме всех других качеств, кошка – это животное-проводник. Именно поэтому в древних мифах (египетские) на это животное положена функция проводника из одной жизни в другую. Интертекстуальное значений припрятанное С. Лукьяненко в тексте, как и в многих других произведениях, выполняет положенную на него функцию. Путешествие, в которое отправляется герой чревато последствиями: не известно как оно закончится. И кошка, с ее первобытными чертами, умением приспособиться к жизни, привычками, к которым относятся свободолюбие, независимость, именно те качества, которые должны помочь герою.

Животное в тексте изображено как необычайно умное существо. Оно и психолог, и философ одновременно, существо, понимающее жизнь, знающее все ее тонкости. Кот символ мудрости, разбирающийся даже в человеческих отношениях. Он раскрывает Максиму свои кошачьи тайны, будто бы погружая его в свой мир: *«Люди... ах, эти глупые люди, – бормотал он. – Если уж ты позволил злым осколкам попасть в твое сердце и глаза – страдай и терпи. Вышел осколок из глаз, рано или поздно выйдет и тот, что в сердце! Тебе сразу станет легко и ты пойдешь искать новую боль. Мы, коты, давно знаем эту тайну – не позволяй себе влюбляться. Есть только март, и еще апрель, и еще май... есть разные месяцы, и разные кошечки, и очень-очень много радости и счастья! Но никакой любви нет!»* [2]. Уже перед возвращением домой, Максим ловит себя на мысли, что любовь уже не имеет значения для него: *«Любви не существует, Кот прав. Есть только ловушка для глупцов»* [2].

Еще один очень интересный прием использует автор в тексте. Его герой кот умеет разговаривать. Он просто общается с Максимом. Но умеет ли в самом деле, или это только так кажется? На самом деле

животные не разговаривают. Голос кота реализовывался на подсознательном уровне главного героя, кот это второе «Я» Максима, помогающее ему разобраться в себе, своих мыслях, своей жизни своих решениях.

В произведении «Пространственное чутье кошек» Хулио Кортасара создает совершенно иной образ кошки, наполняя его иным символическим смыслом. Об этом свидетельствует само имя кошки – Осирис. Не составляет тайну значение клички. Исходя из египетской мифологии Осирис – это имя древнеегипетского бога умирающей и воскресающей природы. В Древнем Египте кошки были священными животными.

Под стать кошки и героиня произведения. Ее имя, Алана, столь же таинственно и много обещающее, как и имя кошки. Подтверждает такие размышления слова из текста: «...женщина и кот, узнавшие друг друга в неведомых мне мирах, там, куда мне даже со всей своей нежностью не дано проникнуть» [6], или: «...когда Алана смотрит на меня, не отводя взгляда, – словно Осирис...» [6].

В произведении испанского автора создан образ женщины-кошки, или просто кошки и женщины, имеющих много общего.

И совершенно понятными становятся слова: «В голубине ее голубых глаз есть что-то еще; сокрытое словами, стонами, молчанием, лежатиное царство, дышит иная Алана» [6]. И это что-то роднит ее с кошкой. Понятным становится это только тогда, когда в поле зрения женщины попадает картина с изображением кошки, напоминающей домашнего кота Осириса: «... она ушла в картину и не вернулась, она стояла рядом с котом, и они вдвоем смотрели в окно на что-то, что только они и могли видеть, на что-то, что только Алана и Осирис видели всякий раз, корда смотрели на меня, не отводя взгляда» [6].

В произведении автор выстраивает довольно интересный логически ряд: картина, рамка, окно, кошка, женщина.

Картина, рамка, окно. Все это напоминает некое обрамление, отдельное миропространство. И совершенно понятен в этом ряду образ Осириса, символизирующего переход из одного состояния в другое. Он близок героине, ведь и женщина является звеном, связывающим время и пространство во все времена и у всех народов.

Ярко представлен момент, когда героиня смотрит на картину с изображением кота на окне, символизирующего свободу. Алана погружается в увиденное, и не хочет оставаться в прежнем мире. «Алана отдалась картинам с первобытной невинностью хамелеона, она переходила из одного состояния в другое, даже не подозревая, что есть зритель, который зорко следит за каждым ее движением и позой, наклоном головы, жестом, дрожью губ, делающих ее другой, свидетельствующих о внутренних изменениях, – там, в глубинах, где она,

другая, всегда была Аланой, дополняющей Алану, – карты собирались в целостную колоду» [6]. Кот стал для нее символом независимости, свободы. Кот по кличке Осирис помогает героине найти себя, найти свой внутренний мир, в котором ей хорошо, в котором ее понимают.

Совершенно понятными становятся слова Терри Пратчетт: «У котов есть такое свойство: стоит им появиться в доме, как оказывается, что они были здесь всегда – даже если час назад никаких котов у вас не было. Они живут в собственном временном потоке и ведут себя так, будто мир людей это всего лишь остановка на пути к чему-то гораздо более интересному» [5].

Природа образа действительно обширна – он может быть рациональным и чувственным, может основываться на личных переживаниях человека, на его воображении, а может быть и фактографичным. И главное назначение образа – это отражение жизни. Какой бы она не представлялась человеку, и какой бы она не была, человек всегда воспринимает ее наполнение через систему образов. В рассмотренных произведениях образ кошки предстает перед читателем чем-то таинственным, загадочным, но при этом всегда является ключом к пониманию текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валгина Н. С. Теория текста / Н. С. Валгина. – Москва: Логос, 2003. – 173 с.
2. Лукьяненко С. Купи кота. [Электронный ресурс] / С. Лукьяненко. – Режим доступа: http://bookz.ru/authors/sergei-luk_anenko/kupi-kot_641/1-kupi-kot.
3. Образы животных в литературе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.link./Koshka._Skazka.
4. Символы. Значение и практика символов. [Электронный ресурс] / Символы. Значение и практика символов. – Режим доступа: <http://symbol.grimuar.info/кот-кошка-46.html>.
5. Пратчетт Терри. Кот без прикрас. [Электронный ресурс] / Терри Пратчетт. – Режим доступа: http://loveread.ws/read_book.php.
6. Хулио Кортасар Пространственное чутье кошек. [Электронный ресурс] / Хулио Кортасар. – Режим доступа: http://royallib.com/book/kortasar_hulio/prostranstvennoe_chute_koshek.

Анотація

У роботі досліджується трансформація теоретичних положень щодо своєрідності образу кішки на епічні твори «Купи кота» Сергія Лук'яненка та «Просторове чуття кішок» Хуліо Кортасара. Зроблена спроба з'ясування своєрідності подачі та символічності образу кішки.

Ключові слова: символ, образ, образ-символ, оповідь.

Summary

In the paper it is investigated the transformation of theoretical positions regarding the originality of the image of a cat in the epic works «Buy a cat» by Sergei Lukyanenko and «Orientation of cats» by Julio Cortazar. The attempt to clarify specific features of symbolic presentation of the image of a cat is made.

Key words: symbol, image, image of the character, narration.

УДК 82.092

Лілія Богачевська

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ САТИРИ В РОМАНІ Ч. ДІККЕНСА «ТЯЖКІ ЧАСИ» ТА ПОВІСТІ Л. МАРТОВИЧА «ЗАБОБОН»

Постать Ч. Діккенса-сатирика привертала увагу літературознавців різних країн, про нього написано чимало критичних праць та статей. Дж. Прістлі, англійський романіст та драматург, який деякий час очолював діккенсівське товариство, говорив, що Ч. Діккенс – «це людина, яка розуміла, що Імператор не був одягнений в новий одяг» [17]. У критичній думці Заходу добре відоме дослідження Дж. Кінсайда «Діккенс і його риторичний сміх» [15], у якому автор вивчає манеру романіста застосовувати сміх з метою викриття та засудження негативних явищ буття та пошуку шляхів створення вільного, справедливого світу.

Багато сторінок у своїх літературних працях присвятили англійському письменнику, авторові сатиричних творів, науковці Т. Сільман, Н. Михальська, З. Лібман, які наголошували на своєрідності манери письма автора, його вмінні дотепно висміювати, викривати гнітючу, асоціальну, несправедливу тогочасну дійсність.

Сатира – важлива грань творчості Леся Мартовича, галицького речника, «мужицького посла». Про нього писали його сучасники І. Франко, В. Стефаник. І. Франко вважав письменника «пильним спостерігачем життя» з «неабияким гумористичним талантом», хто «змушує людину цілу свою поведінку виявити в зовсім іншому світлі» [14, с. 143]. В. Стефаник бачив у своєму товаришеві ще одного Гоголя, який незабаром напише свої «Мертві душі» [13, с. 82]. Творчість митця була об'єктом досліджень у наукових працях О. Гнідан, О. Засенка, М. Зерова, В. Лесина, С. Крижанівського, Г. Марчук, Ф. Погребенника та Р. Чопика.

Ч. Діккенс здобув світову славу одразу після виходу в світ перших творів, зайняв належне місце в історії світової літератури та вважається «найбільшим англійським повістярем» (за словами Іфора Іванса, автора «Короткої історії англійської літератури» (1976)). «Мартович виявився справжнім Діккенсом української літератури», – пише Магдалена Ласло-

Куцюк, румунська дослідниця [5, с. 204], розуміючи його як людину, якій «було просто цікаво все, що він, як екстраверт, помічав навколо і зареєстровував» [5, с. 206]. Критик, опираючись на працю «Психологічні типи» К. Юнга та соціоніку Г. Ренина, класифікує представників світового красного письменства за типами екстравертів та інтравертів, статиків та динаміків. Обоє письменників (Ч. Діккенса та Леся Мартовича) вона зарахувала до «сенсорно-етичного статичного та ірраціонального типу екстраверта» [5, с. 201].

Не можна не погодитися з висновком літературознавця щодо значення творчості українського митця для української літератури. «Яскрава, багатогранна сатира Леся Мартовича – це цінний матеріал для характеристики політики, культури і загальної атмосфери в Австро-Угорській монархії» [9, с. 12]. Справді, твори галицького сатирика, як і англійського митця, залишаються яскравими документами свого часу, розповідають правдиву історію життя.

М. Ласло-Куцюк наголошує на взаємодії українських митців із красним письменством багатьох країн, зокрема Англії. Таке зіставлення Леся Мартовича та Ч. Діккенса підкреслює спільність загальнолітературних явищ, характерних для творчості майстрів слова, на тлі цих феноменів краще прослідкувати індивідуальний, своєрідний стиль письма кожного.

Як відомо, висловлювання критики щодо письменників інонаціональної літератури належать до міжлітературних зв'язків, у цьому випадку, зокрема, це стосується і спостереження М. Ласло-Куцюк щодо психологічної подібності Ч. Діккенса та Леся Мартовича. Слід зазначити, що «синхронні та діахронні зв'язки представляють собою дивний перетин, змагання і боротьбу, особливий синтез» [1, с. 35], увесь цей процес об'єктивно зумовлений законами історичного та культурного розвитку народів, природою художнього мислення. Отже, з'ясування подібності сатиричних тенденцій світобачення обох митців і здатності творчо відображати пережите видається нам актуальним. Йдеться не про безпосередній вплив одного письменника на іншого, а про схожість манери письма, тональність оповіді та спільність тематики, тобто типологічні аналогії та розбіжності. На цій підставі буде доцільним зробити діахронний порівняльний аналіз роману Ч. Діккенса «Тяжкі часи» та повісті Л. Мартовича «Забобон».

Леся Мартович, автор кількох збірок оповідань, після майже п'ятилітньої перерви розпочав роботу над повістю «Забобон» (1911), яка стала вершиною творчості письменника, а також одним із найкращих сатиричних творів в українській літературі початку ХХ ст. Як слушно зауважує Ф. Погребенник, «у «Забобоні» найяскравіше виявився талант

Мартовича-сатирика, що сформувався і виріс на основі народної творчості, на кращих традиціях української та російської літератури» [11, с. 19].

Інший твір – «Тяжкі часи», який став предметом нашого порівняльно-типологічного аналізу – десятий роман англійського прозаїка (1854), у якому порушено складні морально-етичні проблеми персонажів, що жили в умовах домінуючої ідеології вікторіанської Англії – утилітаризму. Це – роман письменника з неускладненим сюжетом, який здебільшого залишався поза увагою критиків, проте англійський літературознавець Ф. Левіс називає його «шедевром» і зазначає, що за будовою роман схожий на «моралізаторську байку» [16].

За розміром і кількістю сторінок твори обох митців майже однакові, хоча вони належать до різного жанру. Діккенсові «Тяжкі часи» – невеликий роман серед інших творів письменника (9 глав). Леся Мартович написав повість «Забобон», яка складається з 12 глав, і, як вважав сам автор, «не грішить короткістю» [12, с. 155]. Промовисто, що персонажі обох творів «Тяжкі часи» та «Забобон» – жителі конкретних населених пунктів, для урбаністичної Англії – містечко, а для аграрної України – село. Події роману Ч. Діккенса розгортаються в Коктауні, статичний образ якого займає важливе місце у творі. На географічній карті не знайдеш такої назви, однак письменник відтворив типовий промисловий центр вікторіанської епохи, позбавлений будь-якої романтики. Автор детально описує гнітючий дух, який панує там. Коктаун схожий на «обличчя дикуна». «То було місто, збудоване з червоної цегли, а отже, воно мало б бути червоне – коли б не дим та сажа» [2, с. 43]. Будинки тут гриміли із самісінького ранку до пізньої ночі. Вулиці, провулки і навіть люди, які там жили, були схожі між собою. Така атмосфера породжувала ненависть, недовіру та підозрілість. Створивши сумний образ дійсності, романіст протестує проти фабричних труб, цифр, жадоби до наживи, бо цей світ позбавлений радості, краси та щирості почуттів.

У творі Леся Мартовича образ села не настільки художньо увиразнено, як Коктаун у романі Ч. Діккенса. У «Забобоні» мова йде про Вороничі, «найгірше село в цілім повіті» [8, с. 85]. Людина, яка зізналась, що вона звідти, ніби визнає себе злодієм. Тут, як і в інших селах, зустрічаємо різні прошарки населення: попів, польську шляхту, працюючих селян, шахраїв.

Аналізовані нами твори в цілому не належать за жанром до роману-виховання, однак предметом сатири в обох творах – в українській повісті «Забобон» та в англійському романі «Тяжкі часи» – стала проблема впливу сім'ї й оточення на формування молодого людини. Ч. Діккенс у романі «Тяжкі часи» виступає проти утилітарного виховання, заснованого

на «сухих фактах», позбавленого розвитку живого розуму, уяви та творчих здібностей. Діти, сповнені цікавості до оточуючого світу, для Товкмача, директора школи, – порожні посудини, які потрібно наповнити «фактами». Ця освіта породжувала бітцерів, честолюбних кар'єристів, які діють згідно з принципом: «мета виправдовує засоби», вона також негативно вплинула на рідних дітей освітянина.

Слід зазначити, що головний персонаж повісті «Забобон», як і учні Товкмача з роману «Тяжкі часи», також став жертвою неправильного виховання. Батьки обожнювали Славка, забезпечували йому безтурботне життя. Через це в дорослого поповича Матчука були відсутні вольові якості та цілеспрямований характер. Заняття в гімназії не збагатили його світогляд, а притупили розум і в голові створилось замішання, «дивогляд». Молодика охопив страх перед фатумом, який неминуче тяжів над ним. Він не усвідомлював, де інші знаходять час для навчання, якщо кожний день переповнений життєво необхідними справами: першим сніданком, другим сніданком, обідом, підвечірком, вечерею, сном та відпочинком між їжею. Г. Марчук зауважив, що «в образі Славка Л. Мартович вивів сотні інтелігентів, які, закінчивши гімназію, застряли в болоті сільського життя, без охоти до будь-якої праці, навіть до думки, – відрізані від культурного центру, чекали якогось спасіння, якогось випадку або просто чуда, що мало їх повести в дальшу життєву мандрівку» [9, с. 119]. Бачимо, що обидва письменники, засуджуючи антигуманну освіту, надають їй вагомого значення у процесі прогресивного поступу.

Як відомо, гостре висміювання негативного становить підґрунтя сатиричної типізації. Наприклад, при створенні карикатурних образів автори «Тяжких часів» та «Забобону» сміливо деформують, порушують реальні співвідношення рис їхніх характерів. Своїх героїв вони малюють яскравими фарбами та багатобарвними відтінками сатиричного мистецтва. Як зазначає І. Києнко, комічне в романах Ч. Діккенса «має два забарвлення: гумористичне та сатиричне» [4, с. 10]. На думку М. Зерова, Лесь Мартович «найбільше має нахилу до жартівливих та карикатурних образків» [3, 737]. У художній палітрі українського майстра слова «гармонійно поєднуються гумористичні, сатиричні та гротескні елементи» [11, с. 19].

Лесь Мартович звертає особливу увагу читача на центрального персонажа повісті «Забобон», зумисне згущуючи сатиричну палітру. Попович Славко Матчук яскраво виділяється з-поміж інших. Це безвольний та бездумний двадцятивосьмилітній молодик, яким керує забобон, і відповідно до цього після радощів обов'язково буде смуток, невдача і навпаки. Окрім сну і прийому їжі, колупання землі в садку – улюблене й достойне заняття хлопця. Письменник багато разів повторює опис цього епізоду, акцентує увагу на улюбленому занятті Славка – довбанні ямки в

землі, іронічно називаючи це «працею», яка вдається молодика «справно й хутко» [8, с. 33]. Зауважимо, що автор застосовує гіперболізацію, зумисне перебільшення певних звичок колоритного образу. Це, як відомо, один із засобів, який слугує викривальній меті, показує нікчемність поповича, демонструє його безцільне існування. Звичайно ж, зображення рис характеру персонажа спотворені, в них не варто шукати «справжніх життєвих пропорцій, так само, як і в скарікатурених «Мертвих душах» Гоголя», – вважає М. Зеров [3, с. 739].

Містер Товкмач із роману «Тяжкі часи» – вчитель та директор однієї із шкіл Коктауна, представник філософії «фактів і цифр» – вперше у творі зображений на тлі класної кімнати в зразковому навчальному закладі. З метою досягнення сатиричного ефекту автор детально розповідає про все, що відбувається в аудиторії, загострюючи увагу на негативному прагматичному підході до навчання. Бачимо, що портрет освітянина, його зовнішність – справжня карикатура. На думку Н. Михальської, «інколи за допомогою однієї деталі, яка неодноразово повторюється, Діккенс створює образи, які добре запам'ятовуються» [10, с. 24]. Показово, що його вказівний палець «квадратний», чоло, яке також «квадратне», – це міцна стіна, у підвалах якої під покривом розміщені очі, саме такими словами характеризує його Ч. Діккенс. Справді, англійський романіст загострює увагу на геометричності зовнішності Товкмача, щоб підкреслити його сухий раціоналізм. Як зазначає дослідниця, він «широко використовує гротеск – художній прийом, що заснований на надмірному перебільшенні певних сторін і якостей явищ або персонажів» [10, с. 42]. За висловом І. Києнко, Ч. Діккенс «звертається до поезики готичного роману, та сатира його набуває гротескних рис» [4, с. 11].

Літературні герої Чарльза Діккенса та Леся Мартовича наділені індивідуальними рисами, своєрідним, властивим тільки їм мовленням. Приміром, часте вживання у діалогах таких слів та виразів, як «факти», «теорія виховання», «геометричні фігури», «точний розрахунок», «маленькі посудини», «розум мислездатної тварини», «користь», «механічна сила», допомагає читачеві безпомилково визначити, кому вони належать. Гредграйнд користується певною лексикою, яка притаманна тільки йому. Він нумерує школярів і кличе їх не інакше, як «учениця номер двадцять». У кожному виразі вчитель переконує дітей керуватися розрахунком, а слова «уява» та «почуття» просить забути назавжди. Ціль досвідченого педагога – наповнити порожні «посудини» розуму вихованців науковими термінами та визначеннями. М. Ласло-Куцюк вважає, що Ч. Діккенс має чудовий талантист малювання людських характерів, який виявляється в тому, що «його персонажі самі себе характеризують, розкриваючи мимоволі свою нікчемність манерою говорити» [5, с. 204].

Слід зазначити, що Лесь Мартович володів схожим до Діккенсового способом витворення образів. За слушним зауваженням румунської вченої, «він викривав персонажі, описуючи ніби безсторонньо їх міміку, жести, створюючи такі мовні партії персонажів, які б карикатурно виявляли обмеженість їх розуму» [5, с. 204]. Автор повісті «Забобон» не веде дискусію про причини обмеженості попа Радовича, а дає можливість читачеві зробити свої висновки. Мова цього персонажа своєрідна. Улюблене слово зятя Матчука «вкінці» зовсім не означає, що розповідь наближається до завершення. Вітальна промова молодого служителя церкви при зустрічі тещі починається тим, що він назвав її «несподіваною гостею», хоча й знав про її приїзд. У коментарі письменник пояснює, що у Радовича всі гості «несподівані». Ще одна характерна риса теревень баяндрасника Радовича – постійна зміна теми розмови, яка змушує слухача докласти зусиль, щоб пригадати початок розповіді та її ціль.

Мова не може йти про безпосередній вплив одного письменника на іншого, до того ж у літературній та епістолярній спадщині Леся Мартовича немає жодної згадки про англійського романіста. Обидва митці-сатирики не обминають гострі політичні теми та проблеми у своїх творах, вважають своїм професійним та патріотичним обов'язком розвінчувати середовище тьми, потворного життя з характерними національними особливостями та історичними умовами розвитку. Виокремлюючи одну прикметну рису характеру персонажів, представники світового красного письменства гіперболізують її, створюють гротескний ефект, цим самим висвітлюючи їхню справжню суть. Спільна особливість сатири обох митців – наділення літературних героїв індивідуальними рисами, своєрідним, властивим тільки їм мовленням. Проте загальні прийоми реалізуються конкретними формами. Вони визначаються специфічними рисами національного характеру, соціальним і політичним устроєм певної країни, її історичним розвитком, культурними традиціями, ментальністю народу та іншими чинниками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беяева Ю. Синхронные и диахронные связи / Ю. Беяева // Литературные связи и литературный процесс: Из опыта славянских литератур. – М., 1986. – С. 14-33.
2. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови Ю. Лісняка / Ч. Діккенс. – К.: Дніпро, 1970. – 299 с.
3. Зеров М. Марко Черемшина і галицька проза / М. Зеров // Зеров М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 600 с.
4. Киенко И. Сатирическая проза Мюриел Спарк / И. Киенко. – К.: Наукова думка, 1987. – 238 с.

5. Ласло-Куцюк М. Ключ до беллетристики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест: Мустат, 2000.
6. Лесин В. Лесь Мартович. Літературний портрет / В. Лесин. – К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1963. – 95 с.
7. Лібман З. Чарльз Діккенс / З. Лібман. – К.: Дніпро, 1982. – 184 с.
8. Мартович Лесь. Забобон / Лесь Мартович. – К.: Дніпро, 1985. – 351 с.
9. Марчук Г. Сатира Леся Мартовича в контексті сатиричних жанрів доби / Г. Марчук. – К.: ІВЦ Держкомстату України., 1999. – 141 с.
10. Михальская Н. История Николаса Никльби и многих других, рассказанная великим английским романистом Чарльзом Диккенсом / Н. Михальская // Ч. Диккенс. Жизнь и приключения Николаса Никльби: Роман в 2-х т. – М., 1989. – Т.1. – С. 3-11.
11. Погребенник Ф. «Забобон» Леся Мартовича / Ф. Погребенник // Лесь Мартович. Забобон. – К.: Дніпро, 1985. – С. 5-20.
12. Погребенник Ф. Лесь Мартович. Життя і творчість / Ф. Погребенник. – К.: Дніпро, 1971. – 194 с.
13. Стефаник В. Повне зібрання творів у 3-х томах / В. Стефаник. – К.: Видавництво АН УРСР, 1953.
14. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т / І. Франко. – К.: Наук. думка, 1976-1986.
15. Kincaid J. Dickens and the Rhetoric of Laughter / J. Kincaid. – Oxford: Clarendon Press, 1972. – 123 p.
16. Leavis F. and G. Dickens the Novelist / F. Leavis. – London: Chatto and Windus, 1970. – 210 p.
17. Priestly J. Pictorial biography of Dickens / J. Priestly. – Tomlin, 1961. – 189 p.

Анотація

Стаття присвячена компаративно-типологічному аналізу сатиричних творів «Тяжкі часи» Ч. Діккенса та «Забобон» Леся Мартовича. У розвідці розглядаються різноманітні засоби сатиричного зображення, такі як контраст, гіперболізація, особливості мовлення персонажів.

Ключові слова: компаративно-типологічний аналіз, сатира, контраст, гіперболізація.

Summary

The article is devoted to the comparative – typological analysis of satirical works «Hard times» by Ch. Dickens and «Zabobon» by Les Martovych. This investigation regards different means of satirical depiction such as contrast, hyperbolization, heros' specific manner of speech.

Key words: comparative-typological analysis, satire, contrast, hyperbolization.

Тетяна Гуляк
(науковий керівник –
доцент Девдюк І.В.)

АРХІТЕКТОНІКА ЖІНОЧОГО ДЕТЕКТИВНОГО ТЕКСТУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

(на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс)

Термін «архітектоніка» є дискусійним у сучасному літературознавстві. Його часто порівнюють і навіть ототожнюють з терміном «композиція». Автори літературознавчого словника схильні вважати, що архітектоніка – «це побудова літературного твору як єдиного цілого, це взаємозв'язок основних його частин і елементів, що визначається ідеєю твору» [3, с. 33]. Проте є варіації у поглядах на цей літературний феномен, висловлені у студіях таких вчених, як М. Бахтін, С. Бройтман, І. Качуровський, Н. Костенко, Н. Тамарченко, В. Тюпа, П. Флоренський. Дана стаття продовжує наукові пошуки у вказаному напрямку, фокусуючи увагу на архітектоніці жіночого детективного тексту в порівняльному аспекті.

Об'єктом розвідки є романи української письменниці-детективістки І. Роздобудько та англійської – Д. Л. Сейерс, предметом – спільні й відмінні ознаки елементів архітектоніки як основи жіночого детективного твору. Спираючись на сучасні напрацювання в теорії літератури (зокрема, праці І. Качуровського), ставимо мету простежити аналогії та розбіжності в архітектоніці українського та англійського жіночих детективних романів, визначити індивідуально-авторську та національну своєрідність кожного.

У наукових студіях, присвячених прозі Ірен Роздобудько (статті Г. Бітківської, Н. Гаук, Н. Герасименко, Я. Голобородька, Л. Горболіс, Т. Качак, О. Приходченко, Л. Старовойт, О. Стащенко, Г. Улюри та ін.), різнопланова творчість письменниці проаналізована здебільшого у загальних координатах творчого методу чи сюжетних ходів у її творах, натомість системні студії відсутні. Щодо творчого доробку Д. Л. Сейерс, то його фрагментарно досліджували Дж. Кавелті, Ф. Д. Джеймс, В. Вуліс, Н. Смірнова, звертаючи увагу на теоретичні засади детективного жанру, розроблені цією авторкою, проте поетика романів залишається малодослідженою, тож вимагає більш детального вивчення, насамперед у руслі архітектоніки як одного з базових жанрових ознак прозового твору.

Вперше дефініція «архітектоніка» у контексті тлумачення літературного твору вжита М. Бахтіним. У праці «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» науковець чітко розмежовує

поняття «композиція» і «архітектоніка», де архітектоніка постає у якості аксіологічної структури естетичного об'єкта [1, с. 35]. Він підкреслює, що «архітектонічна форма визначає вибір композиційної». Тобто, якщо композиція втілюється у тексті твору, то архітектоніка реалізує його естетичний об'єкт [1, с. 38]. Суть естетичного об'єкта за М. Бахтіним є зустріч свідомості автора, художнього героя та читача, в якому два останніх репрезентують в естетичному об'єкті позаестетичну реальність, яка протиставляється автору, тобто творчому суб'єкту [1, с. 36]. Така «зовнішня» реальність стає предметом «позажиттєвої» активності автора, який створює цю реальність, відмежовуючи героїв і читачів від реальної дійсності. Отож, зауважимо, що «відношення форми до змісту у єдності естетичного об'єкта має своєрідний персональний характер, а естетичний об'єкт є певною своєрідною здійсненою подією дії та взаємодії творця й змісту» [5, с. 2]. Саме ця взаємодія змісту та форми і створює архітектонічну форму художнього твору, де його внутрішній смисловий кордон – естетичний об'єкт.

Російський філософ П. Флоренський пише, що композиція – це не що інше, як деякі елементи твору, його складові частини, в той час як конструкція (архітектоніка) – це схема єдності, яка об'єднує смислові сторони твору. Вчений підсумовує, що «композиція, якщо говорити в першому наближенні, цілком байдужа до змісту обговорюваного художнього твору й має справу лише із зовнішніми образотворчими засобами; конструкція ж, навпаки, спрямована на зміст і байдужа до образотворчих засобів як таких [7, с. 117].

Архітектоніка художнього тексту стає узагальнюючим літературознавчим поняттям, яке об'єднує в собі вивчення твору як художнього цілого. У науковому виданні «Поетика: словник актуальних термінів і понять» (2008) за редакцією Н. Тамарченка дається таке визначення архітектоніки – це «устрій або порядок, у якому сприймаються складові елементи змісту – пізнавальні та етичні цінності світу героя; об'єднуючий взаємозв'язок, у контексті якого набуває свою значимість для адресата (читача) будь-який з цих елементів» [5, с. 24]. Так само В. Тюпа у своїх дослідженнях останніх років спирається на визначення М. Бахтіна, в якому вчений провідне місце в аналізі літературного твору відводить архітектоніці: «Зрозуміти естетичний об'єкт у його чисто художній своєрідності та його структуру, яку ми далі будемо називати архітектонікою естетичного об'єкта, – перша задача естетичного аналізу» [1, с. 17]. Слід зазначити, що архітектоніка художнього цілого є тим фундаментом, на якому базуються три літературні роди. «Саме архітектонічним (а не суто композиційними) формами завершення є епос, лірика і драма» [6, с. 73], оскільки літературні роди виділяються на основі стійких особливостей і відрізняються оформленням естетичного цілого

всього літературного твору, а не просто його текстового наповнення. Тоді як жанр, на думку С. Бройтмана, «знаходиться на кордоні архітектонічних (літературний рід) і композиційних форм, естетичного об'єкта й зовнішнього твору (тексту) – саме в ньому ці межі знаходять свою єдність» [5, с. 100]. Рід і жанр як одиниці плану вираження визначають основні принципи побудови художнього тексту.

Як синоніми можуть вживатися терміни «композиція», «архітектоніка» і «структура», хоч теоретики наполягають на їх розмежуванні. І. Качуровський вважає «композицію лише певною частиною архітектоніки». На матеріалі «Божественної комедії» Данте він ілюструє розмежування названих термінів: «саме цей подвійний поділ – цілого твору на три частини, а кожної з частин (послідовно) на тридцять чотири, тридцять три і ще раз тридцять три пісні – я й називаю композицією. До композиції належить і градаційна структура кожної частини. Натомість мандрівка, зустрічі, упізнавання, розповіді належать до архітектоніки» [2, с. 45].

Елемент мандрівки є невід'ємною частиною детективного тексту. Це може бути мандрівка в іншу епоху, мандрівка до місця скоєння злочину, мандрівка у минуле підозрюваних, мандрівка у внутрішній світ головних героїв. Їх активно використовує і І. Роздобудько, і Д. Сейерс.

У авантурному детективі «Останній діамант міледі» (2006) Ірен Роздобудько уже в пролозі до твору окреслює основний свій замисел – наділити образ графині найпривабливішими рисами – і вкладає його концепцію в передсмертний монолог самої героїні, який дає нам змогу подорожувати внутрішнім світом цієї дами: *«Цього разу не виборсатись. Мабуть, помру...» — майнула думка. Тіло відмовлялося служити. Вона звела руку і нарешті розплющила очі.*» [9, с. 3]. А втіленням образу графині в романі виступає її нащадок Жанна Фарчук, така ж безстрашна і схильна до авантур. Саме їй доводиться вести боротьбу зі злочинною четвіркою чоловіків.

У детективному романі «Чиє тіло?» Д. Сейерс «мандрівний» елемент також присутній. Головний герой твору – детектив-любитель П. Уімзі – проживає в провінційному містечку, але за першої ліпшої нагоди вирушає в те місце, де стаються злочини. Не довіряючи поліції Скотленд-Ярду, Уімзі перевіряє все особисто. І коли він дізнався, що син вікарія сусіднього міста знайшов у ванній кімнаті труп невідомого чоловіка, то одразу ж вирушив туди. І не дарма. Він звертає увагу на дивний збіг: приблизно у той самий час за дуже загадкових обставин зникає відомий банкір Рубен Леві. Працівники поліції не сумніваються в тому, що у ванній знайшли банкіра. Але П. Уімзі переконаний, що комусь просто вигідно, щоб банкіра всі вважали мертвим. Але кому це потрібно??? І що насправді сталося з Рубеном Леві? Для того, щоб знайти відповіді на ці

запитання, П. Уімзі не шкодує власного часу і їде в рідне місто банкіра: *«Лорд Пітер взяв сріблясту сірникову, глянув на годинник і побачивши, що уже за чверть третя, поспішно збіг вниз по сходах, зупинив таксі й поїхав у напрямку Баттерсі-парк.»* [11, с. 5]. Як бачимо, мандрівки в детективі Д. Сейерс мають здебільшого фізичний характер, тобто пов'язані з безпосереднім переміщенням героїв.

Другим важливим елементом архітекtonіки твору є зустрічі. У детективних романах вони є завжди випадково-невипадковими. Яскравим прикладом є роман І. Роздобудько «Ескорт у смерть», який важко назвати чистим детективом. Це швидше поліфонічний роман з чіткими детективними елементами. Загадкові убивства та їх розслідування віднесені тут на другий план. На першому місці – спроба проаналізувати внутрішній світ жінок, вольових і зламаних життям, простежити їхній шлях любові й ненависті, розчарувань і помсти, що наближає твір до психологічного роману. Найзагадковішою, оповитою сферою таємничості виступає Лана – Світлана. Її влада розповсюджується на всіх основних персонажів роману: *«Її ніколи не турбували задовгі паузи. Навпаки, вона ніби насолоджувалася тою ніяковістю, яку створювала своїм мовчанням й удаваною байдужістю до співрозмовника...»* [10, с. 38]. Після зустрічі з нею всі змінюються. Люди для неї – ляльки, які слухняно виконують її бажання, коли вона того захоче. Зустріч з Ланою стає для них фатальною і завжди закінчується смертю. А сищикам допомагає розплутати таємницю вбивств на перший погляд нічим не пов'язаних чоловіків.

Доленосні зустрічі мають місце і в романі Д. Сейерс «Під вагою доказів». Власне під вагою доказів опиняється брат лорда Пітера Уімзі – герцог Денверський. Біля мисливського будиночка цього знатного пана відбувається вбивство. І єдиним підозрюваним стає звичайно ж власник будинку. П. Уімзі старається захистити інтереси родини і одразу ж береться за розслідування. Зустрівшись з братом, детектив дізнається, що ситуація доволі складна, адже вбитий був нареченим їхньої сестри. Але ні сестра, ні брат співпрацювати не хочуть. Все вирішує дивна зустріч із літньою жінкою – сусідкою герцога. Вона розповідає про свої спостереження і дає детективу ключ до розгадки злочину: *«Опівночі я почула дивний шум і звичайно ж виглянула у вікно. Не повірите, але я побачила вашого брата, який тільки-но повернувся додому.»* [12, с. 91].

Детективний твір не може існувати без елемента упізнавання речових доказів, свідків чи злочинців. Головна героїня детективного роману І. Роздобудько «Мерці» Віра впізнає речові докази і навіть сцени вбивства у своїх дивних снах: *«... і я вперше уважно могла її роздивитися, перед тим як назавжди позбавити її цього елегантного англійського костюма, цієї батистової блузки, колготок фірми «Леванте» і дорогої*

французької білизни, яку я вже десь бачила» [8, с. 3]. Вона першою знаходить мертвою свою співробітницю Аліну і бачить в квартирі доволі дивну обстановку. Пізніше ніби через наркотики помирає ще одна колега – Ярослава. Вірі важко провести межу між своїми сновидіннями і реальними подіями. І тільки в той момент, коли вона зустрічає на сходовій клітці загадкового чоловіка, впізнає його і здає поліції. Людська пам'ять має надзвичайну здатність закарбовувати різні дрібниці, а в слушний момент ці дрібниці привертають нашу увагу і допомагають детективам розслідувати злочини.

Особливістю архітекτονіки тексту Ірен Роздобудько є введення композиційного прийому антиципації. Значну наругу створюють, зокрема, сновидіння головної героїні, часом схожі на божевілля: *«Величезна пласка тіль птаха відділяється від стелі й опускається прямо на груди, від неї пашисть жаром, як від сонця. Присмне тепло перетворюється на пекло. Віра зблизька бачить брудний, викривлений дзюб із засохлим на ньому шматком смердючого м'яса. Віра відчуває на грудях важкі лапи, але вони чомусь не ранять її своїми гострими пазурами – адже це не пташині лапи. Із жахом Віра помічає, що у птаха – ніжні жіночі пальці з довгими відполірованими нігтиками. Віра кричить. Крик проривається крізь сон тяжким хрипінням»* [8, с. 28].

Упізнання речових доказів стало ключовим у розслідуванні злочину, зображеного у творі Д. Сейерс «Неприродна смерть». П. Уїмзі вразила загадкова розповідь молодого лікаря, який втратив практику через один кримінальний випадок. Він відмовився підписувати свідоцтво про природну смерть багаті бабусі. Детектив береться за справу і дізнається, що такий випадок був непоодиноким. Багаті бабусі втрачали життя одна за одною, а вбивця був настільки хитрим і жорстоким, що не залишав жодних доказів. Проте спостережливість П. Уїмзі стає в пригоді. Він звертає увагу на ідентичні флакони від ліків у всіх стареньких і здогадується в чому справа: *«Десь я уже цей бром бачив!»* [13, с. 7]. Замість того, щоб лікуватися жінки самі себе поступово вбивали.

Процес упізнання самої себе допомагає Пат втекти з Ліцею слухняних дружин в однойменному романі І. Роздобудько. У ньому авторка зображує закритий навчальний заклад, у якому готують заможним чоловікам достойних дружин. Вони настільки зазомбовані, що навіть не намагаються покинути стіни цього закладу. «ЛСД як метафора в цьому романі — це наркотик залежних стосунків, наркотик, який підсовує нам телебачення і соціальні мережі, політика, поп-культура і відбирає можливість мислити самостійно», — зазначає Ірен Роздобудько в одному з інтерв'ю. Тільки справжнє кохання вилікувало Пат від залежності і відкрило їй увесь світ.

Останнім важливим елементом архітекtonіки є розповіді. З розповіді починається будь-яке розслідування у романах І. Роздубудько і Д. Сейерс. Так, у романі української письменниці «Пастка для жар-птиці» авторкою розповіді є головна героїня – Віра. Письменниця обігрує амнезію головної героїні, від якої остання виліковується після одного прийому у психотерапевта. Під час нього жінка розповідає свою історію життя, в якому її несправедливо обвинуватили у вбивстві власної матері: *«Віру лікували гіпнозом, кололи транквілізатори. Майже рік дівчинка провела у психіатричному дитячому санаторії. Коли її перевели до інтернату, вона дізналася, що мати повісилася у в'язниці.»* [8, с. 31]. Це обвинувачення практично зруйнувало її життя і змусило пройти багато випробувань, але тільки відверта розповідь допомогла Вірі позбутися тягара і почати життя з чистого аркуша. Таким чином, І. Роздубудько робить свій твір багаторівневим і змушує читача задуматись, де закінчується її розповідь і починається розповідь героїв.

У Д. Сейерс все значно простіше: розповідь є тільки поштовхом для початку розслідування. Яскравим прикладом є роман «Неприємності у клубі Беллона». Поліцейський розповідає Пітеру Уімзі про те, що в клубі Беллона помер старий воєнний прямо сидячи у кріслі біля каміна: *«Боюся відбулося децю надзвичайно неприємне.»* [14, с. 6]. Спочатку ніхто не дивується, бо в чоловіка були проблеми із серцем. Але П. Уімзі дізнається про дивну спадщину, яку воєнному залишила родичка. За умовами заповіту нотаріусу необхідно було знати, коли помер чоловік: швидше чи пізніше за багату родичку. Та встановити це не можливо, адже всі думали, що старенький просто заснув і звернули на нього увагу аж на другий день. Саме розповідь про загадковий заповіт надихає П. Уімзі на розслідування.

Отже, архітекtonіка є одним з важливих понять у теорії тексту. Згідно з працями І. Качуровського, основними елементами архітекtonіки є: мандрівка, зустрічі, упізнавання і розповіді. Всі ці компоненти виявлено у детективних романах І. Роздубудько і Д. Сейерс. Мандрівки є реальними в обох письменниць, але І. Роздубудько використовує ще й мандрівки у власну підсвідомість, що свідчить про приналежність її романів до постмодерних. Зустрічі є не випадковими і допомагають детективу швидше впоратися із розслідуванням. А у детективах І. Роздубудько читач може зустрітися із героями інших книг, що характеризує їх як поліфонічні романи. Упізнавання є суто детективним елементом для української та англійської письменниць. Розповіді допомагають І. Роздубудько робити свої детективи багатоплановими і змушують читача уважно стежити за сюжетною канвою, а героя Д. Сейерс П. Уімзі підштовхують до слідчих дій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Качуровський І. Генетика і архітектоніка. Кн. II / І. Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 376 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
4. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. Словник символів / За заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К.: Ред. часопису «Народознавство», 1997. – 156 с.
5. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
6. Тюпа В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ.филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
7. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. Флоренский; послесл. и коммент. О. Генисаретский. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 324 с.
8. Роздобудько І. В. Пастка для жар-птиці (Мерці) / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 159 с.
9. Роздобудько І. В. Останній діамант міледі / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 223 с.
10. Роздобудько І. В. Ескорт у смерть / Ірен Віталіївна Роздобудько. – Харків: Фоліо, 2007. – 159 с.
11. Sayers D. L. Whose Body? / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2009. – 447 p.
12. Sayers D. L. Clouds of Witness / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2008. – 523 p.
13. Sayers D. L. Unnatural Death / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2010. – 324 p.
14. Sayers D. L. The Unpleasantness at the Bellona Club / Dorothy Leigh Sayers. – New York : Harper Paperbacks, 2009. – 256 p.

Анотація

Стаття присвячена архітектоніці жіночого детективного тексту, яка є дуже важливою для його організації. Характеризуються спільні та відмінні особливості використання елементів архітектоніки в українському та англійському жіночому дискурсі. Аналізуються такі елементи: мандрівка, зустрічі, упізнавання, розповіді.

Ключові слова: жіночий детектив, архітектоніка, елемент архітектоніки, поліфонічний роман.

Summary

The article is devoted to the feminine detective text architectonics, which is very important for its arrangement. Mutual and different features of the exploitation of the architectural elements in the Ukrainian and English feminine discourse are characterized. Such elements as journeys, meetings, identifications, narrations are analyzed.

Key words: feminine detective story, architectonics, element of architectonics, polyphonic novel

УДК 821.161.2:821.111

Іванна Девдюк

РЕЦЕПЦІЯ БАЙРОНІЗМУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ П. КУЛІША

Байронізм як художньо-естетичне явище набув популярності у 20-х роках ХІХ століття, ставши одним із паростків романтизму з яскраво вираженою тенденційністю, яка впливала із самотності особи Дж. Байрона та створених ним образів. Кожен митець, послідовник Байрона, по-своєму інтерпретував англійського поета, сприймав ті риси, що так чи інакше перегукувалися з його власними естетичними переконаннями. Так, В. Гюго приваблювали ідеали свободи, виголошені у творах Байрона, для А. де Вінї характерні мотиви розчарування та самотності, волелюбності, протестом проти дійсності проникнуті байронічні поеми А. Міцкевича, К. Рилєєва, О. Пушкіна, Ю. Лермонтова.

Не обминув байронізм й українського романтизму, незважаючи на те, що в 20-30-х роках ХІХ сторіччя молода література тільки утверджувалася. Серед вітчизняних шанувальників Байрона, до яких відносять І. Срезневського, Є. Гребінку, Л. Боровиковського, О. Афанасьєва-Чужбинського та ін., особливе місце належить Пантелеймону Кулішу як найбільш яскравому послідовникові байронічної течії в Україні. Захоплення англійським романтиком, яке почалося в 30-х роках, своєрідно позначилось на творчій манері та ідейно-художньому мисленні письменника, було важливим елементом того духовного пласта, на якому зростала його творчість. Та й у самій особистості Куліша було щось байронічне. Безкінечне прагнення до нового, незвіданого, бажання піднятися над світом пристрастей, відчуття самотності, «сарказм на адресу суспільності, розчарований і гіркий тон» – такі «маски і пози» Байрона були, як зауважив М. Зеров, «прекрасним річищем для власних кулішівських емоцій» [4, с. 284]. В українському літературознавстві вказаної проблеми в різні періоди торкалися І. Франко, В. Щурат, М. Зеров,

В. Петров, С. Павличко, Є. Нахлік, В. Івашків, проте досі не створено спеціальної студії, у якій би «байронізм» розглядався як органічна риса життя і творчості П. Куліша. Тож у статті ставимо мету дослідити форми та засоби вираження байронічних елементів у спадщині українського письменника, проаналізувати їхню функціональність, встановити значення для розвитку українського письменства. У науковий обіг вводяться невідомі матеріали, які знаходяться в архівних та рукописних фондах.

Листування та оригінальна творчість П. Куліша засвідчують, що його однаково захоплювала як поезія Байрона з притаманним їй наповненням, так і сама постать британця – речника свободи, бунтівника проти всього усталеного і шаблонного. У драматичні хвилини свого життя в поезії англійського романтика Куліш знаходив думки, співзвучні з власними, тому неодноразово покликався на твори Байрона, ототожнюючи себе з ним чи його героями. Розуміючи під байронічним критичне ставлення до суспільства, заперечення всіх і вся, в одному з листів до В. Тарновського від 6.06.1856 року Куліш зачисляє себе до когорти байроністів. Відгукуючись про селян, змальованих у повістях Г. Квітки-Основ'яненка – з чистим серцем, душею «Божим поглядом просвіщену», з природним розумом, П. Куліш відзначав, що вони, незважаючи на принизливе кріпацьке становище, не накидають «на весь мир чорної хмари, як от ми, байроністи, звикли накидати». Для нього байроністи тут – люди, освічені наукою, які знають «що і як» у цьому світі, які пізнали весь жах людодійства, тому й «ганяють і лаять все на світі». Народ живе вірою у правду і добро, і ця віра не дає їм «зледащити», не дає згасити їхні «яснії душі». Проте, на думку Куліша, саме освічені люди (тобто байроністи) знають, «де шукати спасителя роду людського» [2, с. 76]. Цілком очевидно, що під словом «ми» мав на увазі передусім себе, адже, як і всі поети-романтики, усвідомлював особливе призначення вчителя та провідника нації, пророка, особи вибраної, із високими помислами, що відносить, як і герої Байрона, в ніщо ницість земного існування. Йому імпонує «байронічна поза» борця-одинака, котрий свідомо йде проти загальноприйнятих норм і тверджень, якщо бачить їхню хибу. Зі слів І. Франка, Куліш «в тім може найподібніший до Байрона, що де б не був, у яким перевдязі і в якій ролі не виступав би, все і всюди був самим собою і не вмів бути іншим» [1, с. VII].

Не випадково Кулішеві так сподобалися слова з «Дон Жуана» (пісня ІХ, строфа ХХІV), які він мовою оригіналу цитує у листі до журналіста О. Гатцука від 21 березня 1874 року, при цьому додає, що зміст уривку «підходить нам» [9, с. 62]. Відомо, що у 70-х роках письменник розійшовся у поглядах майже з усіма бувшими однодумцями: М. Максимовичем, М. Костомаровим, О. Кониським та ін. Гатцук був одним з

небагатьох, з ким він тоді підтримував дружні стосунки, вважав своїм духовним побратимом, мав намір у редагованому журналістом органі («Газета А. Гатцука» – видавалась у 1875-1890 роках у Москві, друкувала матеріали про Україну) пропагувати власні ідеї, тому саме йому адресував слова британського поета, сповнені закликів до боротьби проти деспотизму.

«Особливе замилювання» Куліша поезією Байрона не могло так чи інакше не відбитися на творчій манері українського письменника. «Байронічним фрагментом» називає М. Грабовський у листі до Ю. Крашевського від 31 липня 1843 року Кулішеву думу про Самка Мушкета з епопеї «Україна» (1843), змушуючи пригледітись до способу відображення письменником душевного стану Самка під час походу на Польщу:

*Усі хоробрії товариші запорозці
На кониках вигравають,
Шабельками блискають,
У бубни вдаряють,
Богови молитви посилають,
Хрести покладають.
А Самко Мушкет, та він на коню да й не виграває.
Коня удержує,
До себе притягує,
Думає гадає [8, с. 85].*

За його переконаннями, байронізм описаного П. Кулішем епізоду в тому, що передає сповнені сумнівів глибокі роздуми персонажа не безпосередньо, а через образи, які оточують його, але «на які він не звертає уваги, однак які мимовільно відбиваються в його душі, даючи форму його мріям, а зі свого боку поволікаються цією самою краскою його духовного успосіблення. Є це секрет мистецтва, до якого лиш одна народна поезія деколи підноситься» [3, с. 4].

Зауважимо, що задум створити українську поему-епопею на зразок Гомерової «Іліади» та «Одіссеї» не виправдав себе. Твір не мав успіху, та й сам автор пізніше відмовився від своєї ідеї. Проте М. Грабовському поема прийшла до уподобання, він був від неї в захопленні, про що писав у цьому ж листі до Ю. Крашевського. Що Куліш створював думу про Самка під впливом Байрона, не можна абсолютно точно стверджувати. Адже в 40-х роках митець був добре обізнаний як з німецьким, так і англійським романтизмом, а звернення до внутрішнього стану людини – одна із характерних рис романтичної естетики в цілому. Байронічне Грабовський вбачає в тому, що для Куліша зовнішні події є лише тлом, декорацією, символічним відображенням внутрішніх роздумів героя. А саме ця особливість становила основний художній принцип Байрона. Для

М. Грабовського, великого поцінувача творчості британського поета, наявність таких рис у творі Куліша було мірилом його мистецької вартісності та досконалості.

Друга половина 50-их років – період найбільш поглибленого засвоєння лірики Дж. Байрона. Читаючи твори британського лірика в оригіналі, Куліш мав змогу вловлювати притаманний Байронові пафос, значно ослаблений в існуючих на той час інтерпретаціях. У записній книжці 1856 року поруч із поетичними перлинами російських митців, зокрема О. Пушкіна, М. Лермонтова, мовою оригіналу записано цілі уривки із творів Байрона: «Childe Harold's Pilgrimage» («Паломництво Чайльда Гарольда»), «Island» («Острів»), «Don Juan» («Дон Жуан»), «The Giaour» («Гяур») [6]. Якісь коментарі письменника відсутні. Очевидно, занотовувались ті твори улюблених художників слова, що особливо були до душі. Найбільшу частину займають уривки із поеми «Паломництво Чайльда Гарольда», що, мабуть, пов'язано із намірами письменника відтворити її українською мовою. Куліш тоді переклав першу пісню твору, про що повідомив у листі до Г. Галагана від 30 березня 1857 р. [2, с. 105]. Він думав здійснити подальшу інтерпретацію поеми, та вдалося йому це зробити лише наприкінці 80-х років.

Письменникові у той час були також добре знайомі «Hebrew Melodies» («Єврейські мелодії») Дж. Байрона. Цикл поезій, об'єднаних під загальною назвою «Єврейські мелодії», сюжети яких взяті автором із «Старого заповіту», набув в Україні великої популярності. Саме з їх переспіву М. Костомаровим на початку 40-х років бере відлік вітчизняна перекладна байроніана. П. Куліш ніколи не вдавався до інтерпретацій «Єврейських мелодій», та сповнені трагізму і скорботи поезії глибоко хвилювали українського митця. Про це можна судити з невиданого роману «Исправницкая дочка» (написаний 1859 року). Відгукуючись про перший вірш циклу «She Walks in Beauty» («Вона іде в своїй красі»), вустами героя твору Ко/н/ашевича автор стверджує: «Байронові «Єврейські Мелодії» починаються чудовими віршами. Вони виражають, як поетична душа розкриває свою глибину і творить цілий окремий світ навколо прекрасного і вражаючого образу» [7, с. 115].

Твір був написаний британським ліриком після його зустрічі на балу з місіс Хортон – дружиною свого далекого родича. Того вечора вона була в жалобі. Місіс Хортон і надихнула поета на створення вірша. П. Куліш, очевидно, знав передісторію твору. У романі «Исправницкая дочка» він використав цей момент біографії Байрона, передаючи враження, яке одна із героїнь /Есфірь/ справила на оповідача: «Якщо б я був Байроном, то оспівав би того вечора абсолютно протилежне на вигляд, але подібне за враженнями. Вона з'явилась переді мною не в чорному платті, обси-

паному діамантами, як та, що навіяла Байрону осяйні вірші його; ... тільки її чорні очі і брови вимальовували у ній ніч, що була сповнена пристрасної задумливості» [7, с. 116]. Таке порівняння значно збагачувало створений П. Кулішем образ, надавало йому більшої виразності й глибини, водночас таємничості та загадковості – рис, характерних для Байрона та його героїв. У цьому ж романі згадується й інший відомий вірш циклу «Єврейських мелодій» «My Soul is Dark» («Моя душа сумна»). Порухені поетом теми смутку й страждання перегукувалися з душевним станом героїні роману – палкої прихильниці творчості Байрона: імпровізуючи «Мелодію», вона наповнювала її особливим «старозаповітним, єврейським тоном» [7, с. 89].

Якщо у 40-50-х роках, коли байронівське, за висловом Федорова, «носилося у повітрі» [12, с. 319], Куліш сприймав поезію британця у звичній на той час романтичній традиції, то у другій половині діяльності він підходив із новими мірками до осягнення спадщини поета. Безпосереднє засвоєння лірики британця сприяло розширенню жанрової палітри Куліша-поета, відкривало нові форми для вираження власних ідей, емоцій давало змогу випробувати письменницький хист у всій повноті, сприяло перекладацькій практиці. Благодіючий вплив поезії Байрона з її розмаїттям строфіки та ритмомелодики відчутний у таких віршах українського письменника, як «Левада, гай і старосвітський сад», «Чолом доземний моїй же таки знаній», «На чужій чужині», «До кобзи та до музи» та ін. П. Куліша особливо хвилювали порушені у Байрона мотиви туги за рідним краєм, любовна лірика, спогади про дитинство.

У контексті дослідження уваги заслуговують написані у 80-і роки ліро-епічні поеми «Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка» та віршована драма (із циклу «Драмована трилогія») «Байда, князь Вишневецький», на яких відчутний вплив Дж. Байрона, а також іншого видатного британського поета П.-Б. Шеллі. Це питання вже порушувалось українськими кулішезнавцями у працях В. Щурата [13], С. Павличко [11], В. Івашківа [5]. Вказуючи на існуючі розходження, дослідники відзначають типологічну подібність вищевказаних творів Куліша з поемами Байрона і Шеллі, яка полягає в самій їхній проблематиці, ідейно-художньому спрямуванні, а також спільності ряду мотивів: суб'єктивізм в оцінці подій, ототожнення автора і ліричного героя-індивідуаліста, що вивищується над світом життєвих пристрасей, поетизація Сходу, мотив чистої духовної любові, втіленням якої виступає жінка та ін. Звернення до жанру ліро-епічної поеми з властивими їй ідейно-композиційними особливостями, розміром було у значній мірі продиктовано романтично-байронічною традицією. Тим більше, що саме в час створення поем Куліш працював над перекладами творів Байрона, що не могло не позначитися на його манері письма.

Певне світло на східні уподобання Куліша проливають його листи до М. Драгоманова за 80-ті роки. Так, в одному з них від 22.03.1883 року, ділячись літературними планами, письменник повідомляє про намір надрукувати поему «Магомет і Хадиза», подає в повному обсязі бібліографічну нотатку до неї, яку збирається помістити в кінці першого видання твору (Львів, 1883). Не відомо з яких причин, нотатка так і не була опублікована. Немає про неї згадок у вищенаведених дослідженнях, що, мабуть, пов'язано з недостатнім вивченням проблеми історії створення та видання поеми «Магомет та Хадиза». Проте наявна у примітці інформація для осягнення Кулішевого світогляду 70-90-х років становить велику цінність. Довідуємось, що український митець надумав створити цикл поем, у яких прагнув «змалювати найвиразніші появи Арабо-Магометанської культури, до її занепаду в перевазі над нею варварства, з одного боку, Азіацького, з другого, – Європейського» [10, с. 7]. Тож поема «Магомет і Хадиза» започатковувала даний цикл, була, за словами П. Куліша, «прелюдією» до нього. Передбачаючи можливу негативну реакцію української громадськості щодо ідейно-художнього змісту і проблематики твору, письменник відкрито мотивує («для ясності справи») причини свого звернення до мусульманського Сходу: «Не покидаючи рідної України, автор у поезії чужої життя відпочиватиме духом од Польсько-Єзуїцького, Москово-Російського і нашого Козако-Українського фанатизму, котрий не дає легко дихати поетові» [там само]. Таким чином, Схід у П. Куліша, як і в англійських романтиків, – це омріяний далекий світ, вільний від людських суперечностей. Але якщо в Байрона бунт проти всього, що йому ненависне в Англії, спрямований одночасно на всю хибну систему будь-якого цивілізованого суспільства, то для Куліша сірість і буденність асоціюються з конкретними негативними явищами тогочасної української дійсності, які, на думку письменника, є основним джерелом культурного, релігійного й політичного безталання України. Попри суттєві розходження, в основі ідейно-естетичного змісту творів обидвох письменників лежить гуманістична концепція боротьби за правду, свободу й духовний поступ людства.

Поезія Дж. Байрона, як і його особистість, були для П. Куліша постійним джерелом власних емоцій та пошуків. Культивуючи байронічні мотиви та образи, він свідомо ставив мету збагатити українське письменство новітніми формами, увести у широкий літературний контекст. І хоча не все вдавалося, П. Куліш виявив себе як один з найбільш яскравих представників байронічної течії в європейській літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байрон Дж. Чайльд Гарольдова мандрівка / Пер. П. Куліша. Вид. з передм. і поясн. І. Франка / Дж. Байрон. – Львів: Наклад Укр.-руської вид. спілки, 1905. – XIV + 178 с.
2. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / Ред. Ю. Луцького. – Нью-Йорк-Торонто: Укр. Вільна АН у США, 1894. – 326 с.
3. Возняк М. Михайло Грабовський про два молодечі твори Панька Куліша / М. Возняк // Діло. – 1935. – 6 липня. – Ч. 176. – С. 4; 7 липня. – Ч. 177. – С. 4.
4. Зеров М. К. Твори: У 2-х т. / М. К. Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 601 с.
5. Івашків В. М. Українська романтична драма 30-80-х років ХІХ ст. / В. М. Івашків. – К.: Наукова думка, 1990. – 142 с.
6. Куліш П. Записна книжка. 1856 р. / П. Куліш // Національна бібліотека України ім В.І. Вернадського. Інститут рукопису (далі – НБУ). – Ф. 1. – № 28436. – Арк. 1–89.
7. Куліш П. Исправницкая дочка. Малороссийский роман Автограф. 1858 р. / П. Куліш // НБУ. – Ф. 1. – № 28520. – Арк. 1–132.
8. Куліш П. Україна. Од початку України до батька Хмельницького / П. Куліш. – К.: В унів-й типографії, 1843. – 95 с.
9. Листи П. Куліша до Олекси Гатцука. 1872 – 1874 // П. О. Куліш: Матеріали і розвідки. – Львів, 1929. – Ч. 1. – С. 49–72.
10. Лотоцький А. П. О. Куліш та М. П. Драгоманов у їх листуванні / А. Лотоцький. – Прага: Вид-во Укр. філолог. тов-ва у Празі, 1937. – 14 с.
11. Павличко С. Д. Байрон. Нарис життя і творчості / С. Павличко. – К.: Дніпро, 1989. – 198 с.
12. Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени / А. Федоров. – Л.: Худ. лит-ра, 1967. – 364 с.
13. Щурат В. Філософічна основа творчості Куліша (В 25-ліття смерті письменника) / В. Щурат. – Львів: Накладом автора, 1922. – 132 с.

Анотація

У статті досліджено форми та засоби художнього функціонування байронічних мотивів та образів у творчості П. Куліша, зокрема поемі «Україна», романі «Исправницкая дочка», ліро-епічних поемах «Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка»; визначено їхнє значення для розвитку українського письменства.

Ключові слова: байронізм, байронічні елементи, мотиви, образи, ліро-епічна поема.

Summary

It is investigated the forms and means of artistic expression of Byronic motifs and images in the works by P. Kulish in particular in the epic poem «Ukraine», novel «Ispravnitskaya dochka», lyro-epics «Muhammed and Hadyza» and «Marusya Boguslavka»; their meaning for the development of Ukrainian literature is defined.

Key words: Byronism, Byronic elements, images, motifs, lyro-epic poem

УДК 882.161. 2

Святослава Іванюк
(науковий керівник –
доцент Яцків Н. Я.)

ТИПОЛОГІЯ НІЦШЕАНСЬКОЇ ЛЮДИНИ У ТВОРЧОСТІ В. С. МОЕМА ТА В. ПІДМОГИЛЬНОГО

Людина – хто вона? В чому полягає її суть та сенс її буття? Ці одвічні запитання залишаються й досі без відповіді. Філософи протягом століть намагалися виявити певні особливості людської природи, вибудовуючи власні теорії та припущення. Оскільки людина завжди була в центрі уваги літератури, митці слова часто зверталися до філософії у пошуках відповідей і натхнення. Для митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. таким ідейним натхненником був Ф. Ніцше.

Прагнучи розкрити суть людської природи, мислитель створює свою дескриптивну типологію людини, яка знайшла відображення в його творах («Людське, занадто людське», «Так казав Заратустра», «По той бік добра і зла» та ін.). Дану проблематику творчості німецького філософа досліджували такі вчені, як М. Гайдеггер, Р. І. Данканіч, Ж. Дельоз, Д. Донцов, М. Нордау та інші.

Ф. Ніцше проводить аналіз людських типів, кожен з яких є початковою точкою руху людини до Надлюдини як вищої мети людського існування. Цю ідею філософ висловлює устами Заратустри: «Людина – це канат, натягнутий між звіром і надлюдиною, – канат над прірвою. ... В людині важливим є лише те, що вона міст, а не ціль» [3, с. 7].

З цією та іншими філософськими думками Ф. Ніцше був знайомий В. С. Моем і В. Підмогильний, підтвердженням цього є згадки про філософа в їхніх творах. Спільною точкою дотику є також те, що однією з провідних тем для них є людина і суть її існування [2, с. 239-240].

Проблеми рецепції та відображення філософських ідей Ф. Ніцше в творчості В. С. Моема торкалися такі дослідники, як О. Вержанська, Ф. Лінарес, Р. Чорній. У наукових розвідках Г. Кудрі, Ю. Оршак, Г. Про-

тасової, М. Гарнавського, присвячених творчості В. Підмогильного, є також згадки про вплив філософії Ф. Ніцше на творчість письменника. Проте в сучасній компаративістиці ця тема є ще не розробленою.

Таким чином, метою даного дослідження є виявлення спільних та відмінних рис рецепції та інтерпретації філософських думок Ф. Ніцше, зокрема щодо типології людини в творчості англійського та українського письменників, на прикладі творів «Щось людське» (В. С. Моем) та «Добрий Бог» (В. Підмогильний).

Ф. Ніцше розглядає людину не як загальне поняття, а як конкретно існуючу окрему людину, яка має свій світ, характер, проблеми і свій окремий шлях до самовдосконалення – Надлюдини.

Сутність людини Ніцше розкриває в трьох ракурсах: алегоричному (лев, орел, змія, осел, верблюд, павук), символічному (Вищі люди, Заратустра, Надлюдина), міфологічному (Діоніс, Аріадна, Тесей). Дані ракурси містять класифікацію людини Ф. Ніцше за рисами характеру, ставленням до життя, відношенням до самої себе [1, с. 267]. Отже, так Ф. Ніцше формує певні типи людей: маленькі, відсталі, могутні, грубі, релігійні, «сліпі учні», добрі, погані, запальні, іпохондрики, аскети, діяльні, паразити, глибокі, самотні, «погані поети», «генії культури», епікурейці, циніки, «співчутливі натури», обдаровані, мужні, холодні, передбачливі. Кожен з цих типів стоїть на окремій початковій сходинці на шляху до вищої мети. Проте існує ще одна ланка – тип «вільного розуму», яка робить «канат над прірвою» більш цілісним, відкриваючи шлях до Вищої людини і, як наслідок, до Надлюдини.

Типові «вільного розуму» присвячена книга Ф. Ніцше «Людське, занадто людське» (1880). У ній автор зазначає: «Ich sehe sie bereits kommen, langsam, langsam; und vielleicht tue ich etwas, um ihr Kommen zu beschleunigen, wenn ich im Voraus beschreibe, unter welchen Schicksalen ich sie entstehen, auf welchen Wegen ich sie kommen sehe? [6, с. 4] / «Я вже бачу, як вони ідуть, повільно-повільно; і, мабуть, я щось зроблю, щоб прискорити їхній прихід, коли заздалегідь опишу те, як я бачу, за яких умов і якими шляхами вони прийдуть?» Тобто, Ф. Ніцше не лише характеризує тип «вільного розуму», а й умови, за яких людина може еволюціонувати до нього – «eine große Loslösung» [6, с.4] / «великий розрив». Так філософ називає вирішальну подію в житті типу «зв'язаного розуму» – звільнення від пут. А що зв'язує найміцніше? – Обов'язки, благоговіння, що притаманне юності, вдячність руці, що вела, святилищу, в якому навчилися поклонятися, віра.

Отже, розглянемо типи людей, які зображені в творі В. С. Моема «The Human Element» / «Щось люлюдське» та В. Підмогильного «Добрий Бог», у відповідності до дискриптивної типології людини Ф. Ніцше.

Спільним для цих творів є не лише відображення протистояння аполлонічного та діонісійського начал, за допомогою полярного розташування персонажів [2, с.241-242], а й приналежність головних героїв до однакових типів людей.

Хемфрі Керазерс («Щось людське») і Віктор Хобровський («Добрий Бог») є представниками типу «зв'язаного розуму». Цей тип займає свою життєву позицію не через обґрунтовані причини чи переконання, а через звичку; він («зв'язаний розум»), наприклад, християнин не тому, що він з'ясував для себе різницю між різними релігіями і зробив свій вибір між ними; він англієць не тому, що вибрав ним бути, а тому, що виявив це і прийняв без будь яких обґрунтувань. Пізніше, він, можливо, знаходить обґрунтування на користь своєї звички, але їх можна легко зруйнувати, проте, це ще не руйнує його позиції. Зазвичай, ті, хто належать до типу «зв'язаного розуму», критикують «вільний розум» і дорікають йому за вільні принципи і вчинки, які не поєднуються зі зв'язаною мораллю [6, с. 124].

Хемфрі Керазерс – англієць, вірний вікторіанським ідеалам, службовець в міністерстві закордонних справ, який займав досить високу посаду, очолював один з департаментів, був дипломатом в Римі, оскільки бездоганно володів італійською і, водночас, був письменником, роботи якого досить високо оцінювали критики. Він настільки прийняв власне положення в суспільстві, професію, обов'язки і вимоги за даність, що класові та професійні ознаки стали частиною його ества: «He had all the marks of the profession. He had the supercilious courtesy that is so well calculated to put up the backs of the general public and the aloofness due to the consciousness the diplomat has that he is not as other men are, joined with the shyness occasioned by his uneasy feeling that other men do not quite realize it» [5, с. 601] / «У нього були усі ознаки його професії. Його зарозуміла люб'язність, яка так добре розрахована на те, щоб дратувати звичайних людей і відчуженість, відповідно до усвідомлення дипломатом, що він не такий як інші, у поєднанні з сором'язливістю, викликаною незручним відчуттям того, що інші не зовсім усвідомлюють це». Навіть у момент найбільшого відчаю, розчарування і зневіри (викриття стосунків Бетті з водієм, простолюдином, представником робочого класу), у момент розвіювання ілюзій, який цілком можна назвати «великим розривом», Хемфрі Керазерс не забуває про манери і підсвідомо слідує правилам хорошого тону, діє тактовно, як того вимагає його виховання і положення в суспільстві.

Наївна релігійність Віктора Хобровського («Добрий Бог»), його благоговіння і є тими путами, що зв'язують його розум: «Він був занадто релігійний і гадав, що спілку чоловіка й жінки мусить неодмінно

посвятити Бог. Хобровський вірив сліпо й грубо» [4, с. 28]. Те, що Віктор є християнином, не за власними обґрунтованими переконаннями і вибором, підтверджують у творі слова його друга Юрка: «Вікторе, ти дурний. Я розумію таку віру в темному народі, але тобі її простити не можу. Головне діло, що ти по цьому питанню нічого не читав» [4, с. 28]. «Звичку» вірити в Бога, Віктор виправдовує випадком свого дивовижного порятунку від хвороби за допомогою молебня, відслуженого його батьком. Таким чином, він знаходить обґрунтування на користь своєї звички.

Іншою яскравою ознакою «зв'язаного розуму» є критика тих, хто належить до типу «вільного розуму». Поняття «вільний розум», як зауважує Ф. Ніцше у своїй книзі «Людське, занадто людське», є відносним. Вільним розумом називають того, хто думає інакше, ніж від нього очікують з огляду на його походження, оточення, становище в суспільстві, посаду чи з огляду на панівні думки епохи [6, с. 123].

У творі В. С. Моема «Щось людське» Бетті Уелдон-Бернс – представниця типу «вільного розуму». Незважаючи на своє аристократичне походження, винятковий розум, освіченість і становище в суспільстві, вона веде досить вільний спосіб життя. Бетті – життєрадісна, вродлива, повна енергії, завжди безтурботна і не зважає на думку оточуючих, справляє враження легковажної особи: «Of course dull, stodgy people, the people who remembered and regretted the old order, disapproved of her. They sneered at her constant appearance in the limelight. They said she had an insane passion for self-advertisement. They said she was fast. They said she drank too much. They said she smoked too much» [5, с. 605] / «Звісно, нудні тугодуми, ті, хто пам'ятали старі порядки і шкодували за ними, осуджували її. Вони глузували над її постійним перебуванням в центрі уваги. Вони казали, що у неї пристрасть до самореклами. Вони казали, що вона була розбещена. Вони казали, що вона пила забагато. Вони казали, що вона курила забагато». Проте, Хемфрі Керазерс, перебуваючи у владі власної ілюзії – ідеалу неіснуючої в реальності жінки, намагається знайти виправдання її поведінки, але, коли ілюзорна завіса спадає, він все ж осуджує її, як і інші представники типу «зв'язаного розуму», і навіть уявляє всезагальну ганьбу, яка спіткає Бетті, коли всім стане відомо про її роман. І саме усвідомлення цього жаху, ганьби і сорому штовхає його на порятунок Бетті, на самопожертву – рівнозначну смерті, але ним керує не любов: » It was not love that made him speak, but human pity and shame» [5, с. 620] / «Це не любов змусила його говорити, а людська жалість і сором», а почуття притаманні людям «зв'язаного розуму».

Клара (Куся) з оповідання В.Підмогильного «Добрий Бог» також, як і Бетті, належить до типу «вільного розуму». Віктор постійно критикує її

поведінку, погляди і висловлювання, що, на його думку, суперечать моралі та вірі, і перекладає провину за всі його не богоугодні діла на Кусю: «Я йшов без наміру. Це вона, вона всьому винна» [4, с. 29] чи на свого товариша Юрка, який також є ніцшеанським типом «вільного розуму»: «Одначе яка нахаба отой Юрко! Як не пручався він, але той затяг його на вечорниці і ... Ну, звісно що ... Але ж хіба він, Віктор, винний в тому? То ж Юрко, ота нахаба!» [4, с. 33]. І Клара, і Юрко живуть повним життям, без обмежень і заборон, на відміну від Віктора, що ховається за наївною релігійністю. Тому, підійшовши впритул до моменту «великого розриву», замість того, щоб йти вперед, переступити на вищий щабель, Віктор залишається на рівні «зв'язаного розуму». Це не ламає його позиції, він все ще вірить: «Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... я молитись буду кожного ранку й вечора, й він простить, бо він добрий, неказанно добрий» [4, с. 42].

Хемфрі і Віктор переживають «великий розрив» лише частково – бажання втекти (у Хемфрі – у прямому значенні цього слова, у Віктора – самогубство). Ф.Ніцше це пояснює так: «Lieber sterben als hier leben» – so klingt die gebieterische Stimme und Verführung: und dies «hier», dies «zu Hause» ist alles, was sie bis dahin geliebt hatte!» [6, с. 5] / «Краще вмерти, ніж жити тут» – так звучить панівний голос і спокуса: а це «тут», це «вдома» є все те, що він любив до цих пір!» Це свого роду раптовий жах і сумнів у всьому, тверезість, відчуження, зледеніння, ненависть до любові і сором за попередні вчинки. Після чого, людина повинна звільнитися від будь-яких традицій, нею повинен опанувати бунтарський дух і поклик до мандрів, а разом з тим радість за перемогу – першу перемогу над собою. Це повинен бути перший вибух сили і волі до самовизначення, самовстановлення цінностей, це воля до вільної волі.

Проте головні герої творів «Щось людське» (Хемфрі Керазерс) та «Добрий Бог» (Віктор Хобровський) не звільняються від традицій і не відчувають радості за свою перемогу, навпаки, залишаються бути вірними своїм звичкам «зв'язаного розуму». Цим самим, залишаючись на початковому щаблі до Надлюдини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Данканіч Р. І. Діалектика становлення Надлюдини в філософії Ф.Ніцше // «Гілея: науковий вісник»: Збірник наукових праць. Випуск 75. – К., 2013. – С. 267-269.

2. Іванюк С. М. Відображення аполлонівсько-діонісійського дуалізму Ніцше в творах В. С.Моема та В. Підмогильного // Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2015) : матеріали II Міжнародної наукової конференції / відп.

ред. Н.Я.Яцків ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г. М., 2015. – С. 239-243.

3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. По ту сторону добра и зла / Ф. Ницше. – Харьков: Фолио, 2005. – 382 с.

4. Підмогильний В.О.Повідання. Повість. Романи / Вступ. ст., упоряд. і приміт. В.О.Мельник; Ред. тому В.Г.Дончик. – К. : Наук. думка, 1991. – 800 с.

5. Maugham W.S. Sixty-Five Short Stories / W.S.Maugham. – London: Heinemann / Octopus, 1976. – 937 p.

6. Nietzsche F. Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister / F.Nietzsche. – eBook, Internet-Edition, 2006. – 264 с.

Анотація

У статті зосереджена увага на виявленні спільних рис інтерпретації дескриптивної типології людини Ф. Ніцше у творчості В. С. Моема та В. Підмогильного на прикладі новел «Щось людське» і «Добрий Бог».

Ключові слова: Надлюдина, Вищі люди, дескриптивна типологія, «вільний розум», «зв'язаний розум».

Summary

The article focuses on the detection of some common features in the interpretation of F. Nietzsche's descriptive typology of human-beings in the works of W. S. Maugham and V. Pidmohylny, short stories «The Human Element» and «Good God» are taken as the examples.

Key words: Overman (Superman), Higher people, descriptive typology, «free mind», «bound mind»

УДК 82.091

Ірина Малишівська

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКА ПРИТЧА В. ШЕВЧУКА ТА В. ГОЛДІНГА

Розуміння притчі у сучасних літературознавчих джерелах виходить за рамки тлумачення її як короткої повчальної оповіді з визначальною дидактичною складовою. У літературній енциклопедії під редакцією Ю. Коваліва зазначається, що жанрові можливості притчі як інтелектуальної та експресивної оповіді лежать не в повноті зображення, а у безпосередності вираження, не у стрункості форм, а в проникливості інтерпретацій [4, с. 272].

Нерідко, відмічає Л. Тарнашинська, притча немовби «захована» автором у звичайній подієвій розповіді, і рецепція її залежить від здатності побачити прихований зміст за зовнішнім перебігом звичайних життєвих колізій [7, с. 105]. Завдяки своїй багатогранності в ідейному ракурсі, що дозволяє в межах одного твору поєднувати перипетії реального світу з умовно-метафоричним існування героїв чи образів, притча приваблювала письменників, яких цікавили філософсько-інтелектуальні проблеми як окремої людини, так і суспільства загалом. Саме до таких письменників належать В. Шевчука і В. Голдінга, твори яких є об'єктом дослідження у представленій статті.

Різноманітніша творчість обох авторів створює широке поле для найрізноманітніших наукових досліджень. Проте аналіз наукових розвідок, присвячених вивченню творчості В. Шевчука (Л. Тарнашинська, Р. Багрій, Р. Корогодський, А. Горнятко-Шумилович, Н. Євшан, Г. Полякова та ін.) та В. Голдінга (В. Івашова, С. Павличко, В. Скороденко, Ю. Шаніна, Дж. Бейкер, М. Уолтерс, С. Хайнс, Х. Спелар та ін), засвідчив відсутність робіт, в яких би простежувалась екзистенціалістська парадигма у притчових творах письменників. Це доводить актуальність вивчення порушеної проблеми, яка полягає у необхідності компаративного аналізу типологічних сходжень та відмінностей літературної притчі в екзистенціалістській площині творчості названих авторів – представників двох національних літератур. Об'єктом даного дослідження є філософсько-психологічні твори (Н. Ліщинська) В. Шевчука та В. Голдінга «Птахи з невидимого острова» (1989) та «Володар мух» (1954) відповідно, які демонструють здатність екзистенціалістської парадигми проникати у жанрову структуру твору та підсилювати літературні задумки авторів.

Досліджуючи притчі В. Голдінга та В. Шевчука, Л. Тарнашинська акцентує передусім на необхідності пам'ятати, що притчі Голдінга – саме англійські, а притчі Шевчука саме українські [7, с. 105]. Таке просте і водночас глибоке твердження зводить нанівець зайву полеміку щодо абсолютної несхожості, а подекуди протилежності сюжетів, характерів, конфліктів. У притчах В. Шевчука, зокрема у «Птахах з невидимого острова», ми бачимо звернення до історичного минулого українського народу з його традиціями, піснями та культом батьківської хати. У «Володарі Мух» і одяг, і зовнішність хлопців, які потрапили на острів, говорять про те, що вони типові англійці, а автор переймається тим, що може статися з цивілізованою Англією, яка потрапила у пастку власної цивілізованості. Тим не менше, незважаючи на суттєві відмінності вибраних творів, їхня ідейна однотайність та схожість заслуговує детального дослідження.

До однієї з основних складових екзистенціалістської парадигми твору варто віднести спосіб представлення дійсності – у межах твору

дійсність набуває умовного характеру, хоча може здаватись натуралістичною. Власне така умовність характерна для притчі. Л. Тарнашинська у статті ««Паралельна дійсність» у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук» зазначає, що кількоплановість притчі передбачає, як правило, два рівні прочитання: реально-побутовий, розповідний та підтекстовий, філософсько-узагальнюючий. Усе це, зауважує авторка, знаходимо і у В. Шевчука, і у В. Голдінга [7, с. 105]. Перший рівень, в свою чергу, і формує ту саму умовність, близьку екзистенціалізму. У «Птахах з невидимого острова» спостерігаємо за життям головного героя Олізара у замку князя Білінського. Мешканці замку дивні люди, живуть за дивними правилами, але попри усю фантастичність зображуваного та насиченість твору найрізноманітнішими деталями побуту читача не залишає відчуття, що все що відбувається з героєм це тільки ширма, за якою варто шукати справжню істину. Подібне бачимо і у «Володарі мух» Голдінга. Перебування хлопців на безлюдному острові, їхні повсякденні проблеми пов'язані з пошуком їжі та будівництвом житла – це не що інше як сконструйована автором умовна реальність для передачі більш глибоких, захованих модусів людського існування. Важливим для даного порівняння є вибір місця, де відбуваються події творів. Невипадково простір притч носить обмежений характер. У В. Голдінга – це острів, у В. Шевчука – це замок-острів. В обох випадках простір замкнутий, тобто це своєрідний «майданчик»(Л. Тарнашинська), де автори створюють відповідні філософські та морально-етичні декорації, на тлі яких безперешкодно розвиваються потрібні події у заданому автором напрямку.

Українська дослідниця Н. Ліщинська вказує на подібність просторових моделей у творах В. Шевчука та В. Голдінга, водночас відмічає неоднорідність умов, у яких перебувають герої [3, с. 161]. Так, Олізар («Птахи з невидимого острова») потрапляє в «замок-державу» з уже сформованими законами, що пропагують ідеї зла як рятівної моделі для загубленої людської душі. Тоді як діти у «Володарі мух», опинившись на острові, самі вибирають за якими законами жити. Хоча їх вибір в кінцевому результаті також підкорюється злу, у творі тиск зовнішніх обставин менш інтенсивний, ніж сила темного людського начала, яка притаманна кожній живій істоті на землі. Такі позиції авторів, виходячи з національних особливостей кожного з них є цілком закономірними. В. Голдінг, який бачив жах війни, в одному зі своїх інтерв'ю сказав, що людина схильна до жорстокості та егоїзму за своєю природою, вона звір, а єдиний ворог людини сидить у ній самій [10, с. 185]. В. Шевчук в свою чергу більше уваги звертає на штучно створені тоталітарні межі для звичайної людини, свідком яких він був

сам, оскільки довший час був «неугодним» радянській системі через інакодумство.

Цікавим для інтерпретації є безпосередній початок твору англійця. Поява хлопців на острові нічим не аргументується, читач відразу бачить «світловолосого хлопчика, який подолавши останній спуск зі скали, йшов до лагуни...» [2, с. 4]. Дещо пізніше через уривки діалогів ми дізнаємося про авіакатастрофу, хоча майже жодних видимих ознак не вказано: усі хлопці здорові, без ушкоджень, довкола немає ані шматків літака, ані рештків загиблих. Такий хід подій можна було б вважати недоглядом автора, але, як зауважила С. Павличко, «у прозі Голдінга не має випадкових, зайвих слів, усе в ній доцільне і працює на головну ідею» [6, с. 19]. Письменник, виключивши зі свого твору передісторію подій, тим самим змодельював ситуацію «закинутості» людини (Хайдегер) в абсурдний світ. Схоже спостерігаємо і у В. Шевчука, де на перших сторінках твору бачимо героя Олізара, який «присів на сивий мокрий камінь, бо йому раптом відібрало дихання; в цій глухій стороні (бозна й куди він потрапив) йому почало здаватись, що він безнадійно заблукав» [9, с. 190]. Пізніше з розповідей самого Олізара, які велено господарем замку сприймати як казку, дізнаємось про турецьку галеру, про бунт та подорож додому. Окрім натяку на те, що дорога була довга та нелегка («Олізар дивився на свої вщент розбиті чоботи. Пальці ніг повилазили крізь подерту шкіру, а один кровоточив» [9, с. 190]), аргументований виклад послідовності подій відсутній, а ідея «закинутості» підсилюється відчуттям непереможної втоми. Потрапивши у місце призначення, герої так чи інакше стикаються з абсурдністю навколишньої дійсності, яка авторами сконструйована у вигляді неіснуючих законів чи жорстоких ритуалів. У творі В. Шевчука практично кожна деталь незвичного побуту мешканців замку, а також їхнє бачення подій видається головному героєві Олізару не просто дивним, воно видається страшним сном, що скоро має закінчитись. Щоб донести до читача нереальність та абсурдність зображуваних подій, автор описує безглузді закони, за якими повинні жити мешканці замку. Розенрох – місцевий мудрець, пояснюючи Олізарові сутність їхнього життя, говорить: «Шлях людський – це смуга нещастя, бо й часові успіхи, які гріють нас, – це видозміна нещастя. Великодушній той, хто вміє назвати нещастя щастям і жити в тому. На шляху до волі ставиться стільки пасток та силець, що годі бути впевненим, що подолаєш його. Сильця ті, перевісниця, – дух самого подорожнього, адже все відбувається в нутрі розумної істоти. Дійство – це гра наших нервів, соків серця та мозку, через це спокій – єдиний лік наш» [9, с. 200]. Такий спокій – це цілковите підкорення правилам, що беззаперечно виключали прагнення, бажання, вільність думки, а за непослух у замку жорстоко карали тортурами у спеціально обладнаній для цього катівні. У

творі Голдінга немає чітко сконструйованих законів чи логічних правил. Намагання надати лад життю на острові, що передбачали елементарні правила поведінки, зокрема охорона сигнального вогню чи будівництво укриття від негоди, нашоувхуються на абсурдний супротив більшості дітей, котрим більше до вподоби жорстокі ігри-полювання. Художнє враження від абсурдності змодельованої ситуації підкреслюється примітивною пісенькою «Звіра – бий, горло – ріж, кров пусти!» [2, с. 35], яку діти виконують щораз, як хвиля зла у суміші з інстинктом виживання накриває їх.

Поняття абсурдності в екзистенціалізмі нерозривно пов'язане з поняттям бунту. Людина, яка збагнула беззмістовність існування, намагається протистояти йому, тобто бунтує. Згідно з Камю, бунт – це «безперервна конфронтація людини із морокком, що ховається у ній самій...» [5, с. 260]. Щоб у людині прокинувся бунтар, вона повинна пережити випробовування, які посилає життя, адже «пережити випробування долею – означає повністю прийняти життя» [5, с. 259]. У «Володарі мух» спостерігаємо, деградацію спричинену неспроможністю до бунту. Більшість дітей потрапила у залежність від сліпої сили та жорстокості, яку уособлював та пропагував на острові один з героїв – Джек. На противагу Джеку та його зграї мисливців Голдінг ставить іншого героя Ральфа, який разом зі слабким, але розумним Рохою мали б бути голосом розуму та врятувати решту від повного духовного занепаду. Але їхня частка в острівному міні суспільстві надто мала і не підкріплена розумінням коріння лихого, що таїлось у душах самих дітей. Єдиний герой, який збагнув причину розладу та намагався застерегти інших, був непомітний хлопчик Саймон. Він спромігся розкрити таємницю Володаря Мух: «...я частина тебе самого невід'ємна частина!» Та ця істина людству не потрібна. Воно радше вб'є її носія, ніж визнає, що зло не привнесене в людину, а нею породжене [6, с. 21]. Жорстока розправа над Саймоном уособлює підсвідоме підкорення темній частині людського ества, де немає місця бунту, а тому веде до повного морального руйнування.

Валерій Шевчук у «Птахах з невидимого острова» надає бунту окрему висхідну роль. Зі слів Л. Тарнашинської, «письменник творить не камюсівську «бунтівну людину», а власну, Шевчукову, «людину нескорену»» [8, с. 48], все ж вказану дослідницею нескореність в умовах тоталітарного режиму можна цілком оцінювати як бунтарство, тобто сприймати Олізара як бунтаря. З перших сторінок твору герой змушений жити за безглуздими законами замку Білінського, проте у ньому не згасає вогонь бунту та непокори: «В жилах мені потекла кров невільника... Але я боюся, що це до часу. Я боюся, що якийсь птах у небі раптом збудить у

мені тугу, і тоді ніякі докази не допоможуть утриматися...» [9, с. 227]. Свій запал він передає іншим мешканцям замку, і бунт, наче «пошесть», зі слів А. Горнятко-Шумилович, охоплює кожного з них по черзі [1, с. 32]. Це приносить душевне визволення і заспокоєння Єлізарові: «Тоді він заспівав...хай назвуть його тисячу разів вар'ятом, хай піддадуть і тортурам, ця пісня не повинна вмерти» [9, с. 205].

Екзистенціалістські межові ситуації, через які потрібно пройти людині для пізнання самої себе, у притчі набувають особливого забарвлення. Вони не тільки штовхають героїв до вибору, але й вказують, між чим конкретно потрібно вибирати. В даному випадку і у В. Голдінга, і у В. Шевчука проблема такого вибору лежить між вічними істинами добра та зла, котрі іманентно властиві людині від народження. Для ілюстрації вказаного протиборства автори вибирають специфічну систему символів, котрі наглядно демонструють фатальність протистояння. У В. Голдінга символи мають конкретно предметний характер, їхня символічність проявляється через ставлення до них героїв. Так, символом добра та цивілізованості є мушля-ріг, яку Ральф використовує для скликання зборів. Доки є ріг, є розумний порядок і надія на щасливе розв'язання всіх проблем. Коли ж разом з Рохою гине ріг, залишається лише оскалена голова свині посеред лісу, яка в свою чергу є символом зла, страху, ненависті та жорстокості, котрі породжують у душах дітей Звіра, здатного позбавити їх людської подоби. Не менш вагомим символом у творі є вогонь, який для Ральфа означає останнє сподівання на повернення до цивілізованості. Втрата вогню – це втрата орієнтиру, що провокує незворотні зміни у шкалі цінностей мешканців острова. Водночас вогонь, неправильно використаний може ставати злом, знищувати все на своєму шляху.

Таким чином, в екзистенціалістській площині творчості Валерія Шевчука та Вільяма Голдінга притча з її умовно-метафоричними та морально-повчальними жанровими складовими займає провідне місце. В обох авторів, на прикладі творів «Птахи з невидимого острова» та «Володар мух», спостерігаємо двоплановість прочитання оповіді, де під зовнішньою сюжетно-розповідною завісою захована філософсько-алегорична мораль. Екзистенціалістська замкнутість простору, «закинутість» героїв у абсурдну реальність та змодельовані межові ситуації, що ставлять героїв перед вибором, викривають одвічне протиборство доброго та злого начал у свідомому та підсвідомому бутті людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горнятко–Шумилович А. Боротьба за «автентичну людину» (проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму) / А. Горнятко–Шумилович // ЛДУ імені Івана Франка. – Львів: Каменяр, 1999. – 48 с.

2. Голдінг В. Володар Мух (Переклад з англ. С. Павличко) / В. Голдінг. – К.: Основи, 2000. – 254 с.
3. Ліщинська Н. Замкнений чужий простір як тло моральної деградації особистості у філософсько – психологічному романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг) / Н. Ліщинська // Вісник Львів. університету. Серія філол. – 2008. Вип. 44. Ч. 1. – С. 161—169.
4. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [автор-укладач Ковалів Ю. І.]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 2007. – 622 с.
5. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М., 1990. – С. 222–318.
6. Соколова К. А. Єдиний ворог людини – в ній самій / К. А. Соколова // Всесвітня література. – 1999. – С. 19 – 21.
7. Тарнашинська Л. «Паралельна дійсність» у координатах притчі: Вільям Голдінг та Валерій Шевчук / Л. Тарнашинська // Всесвіт. – 1999. – № 2. – С. 105 – 110.
8. Тарнашинська Л. Парадигми «нової реальності» Валерія Шевчука / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 1998. – № 6. – С. 46–51.
9. Шевчук В. Птахи з невидимого острова / Шевчук В. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 190–262.
10. Ивашева В. Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945–1977 / Ивашева В. – М.: Советский писатель, 1979. – 334 с.
11. Howard S. Babb Novels of William Golding / Howard S. Babb. – the Ohio State University Press, 1970. – 228 p.
12. Walters Margaret Two fabulists: Golding and Camus / Margaret Walters. – Melbourne critical review, 1961. – 12 p.
13. Hilda D. Spear Sticking a Story between the Covers // Fingering Netsukes: selected papers from the First International William Golding Conference: [edited by Frederic Regard]. – Publications de l'Universite de Saint-Etienne, 1995. – P. 17 – 24.

Анотація

У статті подано компаративний аналіз типологічних сходжень та відмінностей літературної притчі в екзистенціалістській площині творчості В. Голдінга («Володар мух») та В. Шевчука («Птахи з невидимого острова»). Продемонстровано здатність екзистенціалістської парадигми проникати у жанрову структуру твору і підсилювати літературні задумки авторів. Особлива увага приділена екзистенціалістській замкнутості простору творів, символам, «закинутості» героїв в абсурдну реальність, змодельованим межовим ситуаціям та свідомому і підсвідомому виборі між добром та злом.

Ключові слова: притча, символ, екзистенціалізм, абсурдність, вибір.

Summary

The article reads about a comparative analysis of typological similarities and differences between fables of W. Golding («The lord of the flies») and V. Shevchuk («Birds from the unknown island»). The ability of existentialist paradigm to penetrate into a genre structure of the work and to strengthen authors' literal schemes is illustrated. Special attention is paid to existentialist limitedness of the space in a work, heroes being «thrown» into absurd reality, limited situations, conscious and subconscious choice between good and evil.

Key words: fable, symbol, existentialism, absurdity, choice.

УДК 821(438)

Алла Мартинець

ПРОСТОРОВІ КООРДИНАТИ ГОГОЛІВСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Сучасне літературознавство надзвичайно різнобічне, а відповідно різнобічними є і проблеми, які воно вирішує. Важливе місце серед їхнього числа посідає проблема своєрідності моделювання митцем власної художньої реальності. Розуміння просторового моделювання дозволяє збагнути художню і філософську своєрідність творчості, витoki художнього світобачення митця, з'ясувати історичне походження і природу тих ідей, втіленню яких автор присвятив свій талант і своє життя. Надзвичайно цікавим автором, творчість якого потребує досліджень саме такого характеру є Микола Васильович Гоголь.

Кожному відрізку історичного часу відповідає своя картина світу. Вона притаманна будь-якій соціальній спільноті. У свою чергу, будь-яке досить велике людське співтовариство має диференційовані картини світу як по горизонталі (різні соціальні групи сучасників), так і по вертикалі – це історично мінливий процес пристосування до мінливих реалій. Так, до прикладу, картина світу робітника чи домогосподарки відрізняється від картини світу його сучасника інтелігента. Разом з тим, сучасний робітник, домогосподарка чи інтелігент сприймає світ зовсім не так, як представники цих же соціальних груп сто років тому. По-різному вони бачитимуть світ і якщо належатимуть до різних релігійних груп: християн, мусульман чи буддистів. Картина світу служить чимось на кшталт взірця, координатної сітки, що пропонує розуміння сенсу і змісту будь-яких сприйманих об'єктів і образів. Це відбувається тому, що люди відчують і діють, виходячи зі своїх суб'єктивних уявлень. А останні визначаються багатьма обставинами і передовсім – наявністю у різних народів, етносів і субкультур та й, мабуть, для кожної людини своєї індивідуальної картини

світу. Виходячи з цього, зовсім не випадковим буде твердження, що картина світу Гоголя кардинально відрізняється від картини світу будь-якого іншого автора.

Погляди на світ і людину, змінюючись у залежності від епохи, перебувають у постійному русі. У своєму розвитку картина світу будь-якого етносу проходить довгий шлях становлення від народної (наївної, міфологічної) до наукової.

Спираючись на дослідження, присвячені творчості М. В. Гоголя, серед яких роботи вчених Ю. Барабаша, М. Вайскопфа, М. Віролайнена, О. Іваницького, Л. Карасева, В. Кривоноса, Ю. Лотмана, Ю. Манна, П. Михеда, В. Топорова та інших, гіпотетично можемо допустити, що картина світу М. Гоголя включає в себе уявлення про особистість та її ставлення до суспільства, уявлення про свободу і рівність, честь і лицемір'я, добро і зло, право і працю, сім'ю і родину, людські стосунки, про перебіг відчуття історії і цінності часу, співвідношення нового і старого, смерть, безсмертя і душу, віру і безвір'я. У творчості Гоголя присутні уявлення повсякденного, релігійного, філософського і естетичного, завдяки чому і виникає гоголівський образ світу поліфонічного характеру.

На думку І. Рогозиної, картина світу являє собою зумовлену авторським задумом певну реалізацію індивідуальної концептуальної картини світу, сучасної для автора, варіантом концептуальної картини світу народу, представником якого є автор як індивід у певній часово-просторовій реальності. Термін «авторська картина світу» означає «певний тип реальності, перетворений за законами мистецтва» [13]. Вона відображає особливості загального та національного сприйняття реальності. З приводу цього Ю. Лотман зазначає, що, «з одного боку, художня модель світу відображає об'єктивну дійсність у її найбільш загальних категоріях, а з іншого – свідчить про авторське світорозуміння» [8, с. 25]. У творчому задумі, як слушно зауважує А. Підгорна, автор будує певну картину «уявного» світу, що є не лише продуктом суб'єктивного сприйняття, але зумовлена загальною концептуальною картиною світу певної епохи [11, с. 390].

У побудові власної картини світу важливою для Гоголя передусім є увага до морально-етичної проблематики, до людини знаходиться в нерозривній єдності соціального, морального, етичного й психологічного аспектів. Письменник розглядав людину як істоту наскрізь соціальну, мораль і поведінка якої визначаються тим суспільним середовищем, у якому вона перебуває. Саме тому надзвичайно важливим для розуміння гоголівської картини світу є простір, який не тільки творить авторську реальність, але ще і дозволяє їй через призму героя у всіх його контактах та проявах набирати символічного, а відтак архетипного масштабу.

Категорія модусу може бути найактуальнішою для цілісного розуміння твору та творчості автора. Просторовий модус визначається рядом дослідників, серед яких М. Бахтін, М. Бердяєв, Г. Гачев, А. Гуревич, В. Ключевский, Ю. Лотман, М. Трубецкой, О. Шпенглер, Н. Копистянські, як базовий, на який покладається завдання сформувати неповторне обличчя культури в цілому і національної ментальності зокрема. За своїми функціями просторовий модус служить основою картини світу, яка віддзеркалює свідомість та самосвідомість народу в цілому і субкультурних картин світу, сфокусованих в певних видах мистецтва.

Семіотика простору має особливе значення у творенні картини світу тої чи іншої культури. Природа цього явища, на думку Ю. Лотмана зв'язана з його специфікою: «Неминучим фундаментом осягнення життя культурного є створення образу світу, у просторовій моделі універсуму. У цьому випадку просторове моделювання реконструює просторова ж подоба реального світу» [6, с. 275]. Продовжуючи міркувати над цією проблемою вчений вказує на простір як особливу мову моделювання «за допомогою якої виражаються будь-які значення, якщо вони мають характер структурних стосунків. Тому просторова організація є одним з універсальних засобів будь-яких культурних моделей» [7, с. 443].

Національні літератури, будучи повною мірою відкритими для засвоєння універсальних духовних цінностей, водночас намагаються зберегти етнічну самоідентифікацію, адже важливим є те, «якою сіткою координат певний народ осягає світ і, відповідно, який космос (у давньому сенсі слова: яка будова світу, світопорядок) вибудовується перед його очима» [1, с. 44]. Отже, кожна національна література, поглинаючи культурні надбання ззовні, намагається зберегти свою неповторність та самобутність.

Кожний митець, певною мірою причетний до творення національної картини світу, і передовсім через вибудування власної, іманентної виключно його світобаченню і творчості.

Цілісність художнього твору є впорядкованою системою, у якій вагоме значення в конструюванні та сприйнятті літературної дійсності надається просторовим зв'язкам. Так кімната у Гоголя за своєю сутністю є локально замкнутим простором, але наповнення цього простору абсолютно різне і безпосередньо пов'язане з героями, їхнім характером, моделлю поведінки, що у свою чергу створює окрему реальність, окремий художній світ. До прикладу кімната може виявитися будкою чиновника, залом у палаці цариці, комірчиною ворожбея, сільською церквою чи тюремною камерою. Герої, що перебувають у них теж різні: «... домосіди, роками не покидають жител, і тоді їх душі зростаються з їхніми оселями, з

їхніми речами, і все в їх будинках починає бути схожим на них. Інші герої бездомні, вони – блукачі» [14], але для усіх них непереборним є прагнення вирватися із замкнутого простору кімнати: «Та не стели нам ліжко! Нам не потрібно ліжко. Ми будемо спати надворі», – каже Тарас Бульба дружині. Для нього, як і для багатьох інших гоголівських персонажів, існує тільки один вимір – простір, безмежний простір, який ще можна назвати волею, свободою.

Локальним є й інший простір у творчості Гоголя, але його границі ширші, Цей простір поєднує у собі обмеження і безграниччя, і ним є площа. Тут герої почуваються вільними. Це і площа у Польщі, де публічно був страчений Остап Бульба, це площа, на якій фактично був страчений чиновник Акакій Акакійович, бо саме тут його обібрали, пограбували, це і площа у Сорочинцях, де відбувається ярмарок.

Картина світу, представлена у творчості Гоголя, незвичайна уже тим, що чітко двоїться і представлена через світ реальний та ідеальний. Основою цього зображення служить найяскравіший гоголівський парадокс: реальний світ у Гоголя це світ мертвий, бездушний, зачерствілий, що проявляється на усіх рівнях організації тексту, та найяскравіше представлений через просторовий модус. Ідеальний світ Гоголя – це світ живої людської душі, настільки досконалий, що представлений може бути тільки через утопію, де просторово-часові рамки (чи їхня відсутність) забезпечуються ліричними відступами, деталізацією та зверненням до міфотворчості.

Гоголівська картина світу водночас фантастична і реальна, виявляється вона через світ фольклору, сновидінь, комізму, відваги. Картина світу Гоголя це і губернії, Петербург, гроші, влада, чортівня тощо. Світ гоголівських творів насичений елементами містики, фантасмагорії – явної або прихованої у просторі, де усе переплетене і взаємопов'язане, одне зумовлює наявність іншого. Усе вище перераховане дозволяє стверджувати, що саме простір служить мовою моделювання у художньому тексті і творчості митця в цілому.

Розглянемо кілька складових гоголівської картини світу, представлених через призму просторового модусу. Найважливішою складовою гоголівської картини світу є герой. Автор показує його у просторовому поєднанні з сукупністю предметів, що творять мікросвіт цього персонажа.

Гоголь не просто характеризує героя через простір, що його оточує і частиною якого є сам, він максимально зближує самого персонажа з світом речей, що належать йому. У Гоголя немає предметного оточення для створення фону. Кожен предмет в його картині світу значущий і одухотворений. Результатом такого експерименту є створення своєрідного «антропоморфного героя», іноді майже повністю позбавленого індиві-

дуального фактора. У тексті замість героя з'являється логічний ряд предметів, які безапеляційно заміщують персонажа чи просто характеризують його, вказуючи на риси, які у просто персонажеві помітити важко. Герой, за висловлюванням В. Лютіна постає у вигляді певної комбінації «предметного» конструктора чи окремого ряду (рядів), що візуально нагадує людину-героя. [2, с. 137]. Чи не найяскравішим прикладом цього твердження є образ Собакевича і мікросвіт, що представляє його читачеві. Адже усе: меблі, одяг, портрети у будинку Собакевич і навіть люди, що у ньому проживають (за винятком приживалки) – претендує на єдність з персонажем і, мабуть, зовсім не випадково блискуча фраза, введена Гоголем як остаточне переконання у такій єдності належить стільцю: «Я теж Собакевич». Таким же є Плюшкін і світ, що його оточує, такими є мікросвіти інших гоголівських персонажів, що постають перед читачами через призму просторового модусу їхнього оточення. Аналогічного висновку доходить у своїй роботі О. Михайлов, який стверджує, що образ героя в «Мертвих душах» завжди гармонізує і з його душевним світом і з середовищем, яке герой організовує навколо себе і яка не просто несе на собі відбиток особистості, а просто подовжує, доповнює особистість, не замикає її в тілі, а переноситься на навколишнє, підпорядковуючи його собі [10, с. 99]. За таким же принципом конструювання, коли через просторові речі представляється герой, а той в свою чергу складається з багатьох предметів і деталей, що його оточують і все це у цілісності представляє цілий світ у героєві і світ через нього, «вибудувані» герої п'єси «Одруження», а також ряду повістей Гоголя.

Наступною складовою просторового модусу гоголівської картини світу В. Лютін називає синхронну реалізацію предметного світу, яка реалізовується через часові рамки або їхню невіляцію. Для доведення даної тези автор виокремив наступні складові: відповідність (невідповідність) компонентів, які складають даний предметно-часовий ряд, конкретному проміжку реального часу (минуле, теперішнє, майбутнє); принцип втілення предметно-часового ряду в тексті, які реалізуються на сюжетно-фабульному рівні та рівні контекстуальних стосунків [2, с. 152-170]. Дослідження автора доводять, що художній час, закарбований у предметному представленні, нівелює історичні рамки і, дозволимо собі доповнити, така форма художньої реальності представляє виключно просторову сутність у світобудові Гоголя.

Основою для творення ідеального світобачення у гоголівській картині світу слугує мономіф. Як абсолютно справедливо зазначає О. Зеленський мова йде про деякий цільно-єдиний культурно-історичний, релігійно-моральний і психоментальний комплекс, що виокремлюється на

надемпіричному рівні, підставою для чого служить звернення до міфологічного, символічного й архетипового як до вищого класу універсальних модусів буття в знаці. Дослідницька конструкція припускає тут впровадження категорії «модель світу» (універсальна просторовість), на фоні якої можливо співвіднести модуси буття і їх прояв у художньому тексті. Простір, з одного боку, утворює рамку, усередині якої модуси буття виявляють себе (екстенсивний аспект), але, з іншого боку, він давніший за модуси: у ньому позначалися «першомодуси», які успадкували від простору перші свої особливості. Але навіть ставши самодостатніми категоріями, ці модуси продовжують у певному відношенні знаходитися у сфері просторового (поза якою вони немислимі) більше того, простір диктує умови реалізації й актуалізації цих начал [3]. Автор дослідження приходять до висновку, що картина світу, що вибудовується Гоголем, розглядається як ігрова подоба гіпотетичного, «початкового» міфологічного зводу [3].

Художній світ Гоголя, вибудовуючись на засадах архітектоніки демонічного тяжіє до диференціації просторового виміру. Навіть у цьому плані він неоднозначний, карнавальний, ярмарочний, з чітко виявленим центром тяжіння – Сорочинцями, навколо яких сформовано свій простір географічний (наповнений реальними та не зовсім місцями) та етнографічний (звичаї, обряди, вірування і усе, що їх підпитує на ментальному ґрунті). Досліджуючи побудову повісті «Сорочинський ярмарок» Ю. Злобін зазначає: «Зосередивши свою художню увагу на описі цього карнавального ярмаркового «світу навиворіт», М. Гоголь утверджує ідею впорядкованості, краси й доцільності традиційної самоорганізації народного буття» [4].

Різкий контраст реального з вигаданим, гумор, добро і сум створюють особливий гоголівський колорит. Як підкреслює М. Попович, Микола Гоголь «прекрасно вживається в найдавніші світоглядні традиції народу, вони впливають на його власне світобачення» [11, с. 63]. Феєричний, строкатий, галасливий, зовні безладний, внутрішньо впорядкований із розвиненою звичаєвістю, де вільно розкривається багатство народної душі з одного боку і предметний світ побутової культури з іншого, саме таким побачив, відчував і таким відобразив у контексті своєї епохи Гоголь світ, який знав і любив, ущільненою моделлю котрого постав Сорочинський ярмарок.

Однак ярмарок, як і весь світ гоголівських персонажів, «тільки на перший погляд... являє собою хаос, – наголошує М. Попович. – Насправді він – єдність свого порядку і свого хаосу, невіддільних один від одного» [11, с. 61]. Попри позірну хаотичність, ярмарок в інтерпретації М. Гоголя виступає як чинник гармоніювання, впорядкування всіх сфер народного

життя: розкуплені на ярмарку товари займають своє місце в господарстві селян, ремісників та інших соціальних верств, сприяючи його оснащенню і впорядкуванню; безладний ярмарковий гомін після завершення торгів стихне і й перейде у стрункий спів різних гуртів, які в різних кутках ярмаркової площі й поза нею святкують вдале завершення торговельних операцій купівлі-продажу; врешті, весь ярмарковий люд у «Сорочинському ярмарку» об'єднується в єдиному ритмі масового фінального танцю, зазначає Злобін [4], і усе це у сукупності створює особливий простір існування, з своїми порядками та законами, що входить до складу гоголівської картини світу.

Кардинально протилежною ідеалізованій складовій гоголівської картини світу є реалістична, виписана з усією відповідальністю, і представлена на багатьох рівнях. Художнє осягнення письменником суспільних процесів зумовлює те, що характери героїв, по-реалістичному добротню вписані у побутовий уклад життя. Письменник знаходить для своїх героїв такі життєво правдиві обставини, за яких їм доводиться витримати вирішальний моральний іспит. «Написавши картину сучасного світу, створивши карикатурні маски сучасників, у яких властиві епосі слабкості, вади суспільства і пороки гіпертрофовані, доведені абсурдно – і тому одночасно огидні і смішні, – Гоголь сягає необхідного ефекту: читач побачив, який аморальний його світ» [9, с. 154]. У «Мертвих душах» – губернія, у «Ревізорі» – місто є справжньою карикатурою, моделлю світу зі збоченими нормами життя, в основі котрих концентрація всього поганого – буття і продаж мертвих душ.

Художній світ Гоголя складний. Митець показує буденне під зовсім новим кутом зору, в несподіваному ракурсі. Важливу роль у творчості грає «хронотоп дороги», оскільки саме він організує художній простір ряду текстів (у поемі «Мертві душі» – це подорож Чичікова просторами Росії, мандрівка Вакули у повісті «Ніч перед Різдом», це шлях молодих Бульбашенків та їхнього батька Тарасу у «Тарасі Бульбі» і т. д.). Окрім того, дорога у Гоголя це і просторовий модус, границі якого не усвідомлюються простою людиною. Так подорож розпочинається у реальному світі – це Київська семінарія і закінчується у світі ірреальному, оскільки герой спілкується з усякою нечистю. Час і простір, з якого прийшов Хома, є соціальним, реальним. Поза цим простором і часом герой знаходить себе в іншому світі – світі несвідомого. Р. Якуц зазначає: «Поза цим простором і часом герой знаходить себе в іншому світі – світі несвідомого. Але це несвідоме має свої форми, які К.-Г. Юнг називав архетипами. Щодо архетипіки простору, то виокремлюють: точковий простір (мотив одного місця, дерева), лінійний простір (зазвичай – мотив дороги), площинний (мотив поля, лісу, бездоріжжя) і сферичний, або

об'ємний (небо, космос). Усі ці типи простору є в повісті «Вій». Гоголь мало описує простір реальності або свідомості. Досить швидко Хома входить у світ безсвідомого: у тексті повісті чітко простежено, як на шляху філософа додому поступово щезає дорога, напрямок розчиняється в темряві та безмежжі степів, простір набуває космічних ознак [15].

Ще ода грань прояву просторового модусу за допомогою якого формується гоголівська картина світу – це наявність комічного, що створює особливий настрій і формує особливе світовідчуття. Так у «Вечорах на хуторі біля Диканьки» зла сила не страшна, скоріш смішна. А в «Миргороді» усе інакше: дія відбувається не у казковому, а в реальному світі, де зло сильніше. У Гоголя усе інакше. Замість чистого ідеалу жіночності – повія, замість кокетки – вірна дружина. Замість вершин творчості – божевілля та самогубство, замість вшанування – глузування. Текстом у Гоголя вправляє комізм. За словами Б. Ейхенбаума «Композиція у Гоголя не визначається сюжетом – сюжет в нього бідний, скоріш – немає ніякого сюжету, а взято лише одне комічне становище, яке служить хіба що лише поштовхом чи визначенням розробки комічних прийомів» [5]. Світ переверненого сприйняття того, як правильно має бути – це світ Гоголя. Тому він і дивний і цією дивиною цікавий.

Підводячи підсумок, можемо ще раз назвати просторові модуси, що стали основою гоголівської картини світу. До них належать: географічний, часовий, персоніфікований, предметно-речевий, об'єктивно-суб'єктивний та комічний. Таким чином просторова картина світу Гоголя багато-площинна, що і дозволяє сприймати художню реальність письменника як живу тканину, спроможну відтворювати найпотемніше і відгукуватися на найсокровенніше.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. – М. : Сов. писатель, 1988. – 448 с.

2. Гоголь. *Via et verbum* : pro memoria, [Текст] : коллективная монография. – М., Ярославль: Ид-во ЯГПУ, 2009. – 320 с.

3. Зеленський О.Г. Динаміка міфологізації в ранній творчості М.В. Гоголя: постмодерністська інтерпретація [Рукопис] / О. Г. Зеленський. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю – 10.01.02. російська література – Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2001 // Режим доступу: <http://referatu.net.ua/referats/7569/142431>

4. Злобін Ю. «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя як художнє відображення універсальної моделі українського ярмарку: Актуальні питання культурології [Текст] / Випуск 10, 2010. / Том 2./ Ю. Злобін //

Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/afina/2010_10_2

5. Эйхембаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя [Текст] / Б. Эйхембаум // Режим доступу: philologos.narod/eichenbaum/eichen_shinel/htm).

6. Лотман Ю. Семиосфера [Текст] / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.

7. Лотман, Ю. Об искусстве [Текст] / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

8. Лотман Ю. Структура художественного текста [Текст] / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.

9. Монахова О. Російська література ХІХ століття / О. Монахова, М. Малхазова / Ч. 1. – Москва: ВЦНЛ«МАРК», 1995.

10. Михайлов А. Гоголь в своей литературной эпохе [Текст] / А. Михайлов // Н.В. Гоголь: история и современность : К 175-летию со дня рождения. – М.: Совет. Россия, 1985.

11. Підгорна А. Авторська модель світу як одна із форм реалізації індивідуальної концептуальної картини світу (на матеріалі творів сестер Бронте) / А. Підгорна // Наукові записки. – Вип. 81(3). – Серія: Філологічні науки (мовознавство) : у 4 ч. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. – С. 389–391.

12. Попович М. Микола Гоголь: Роман-есе [Текст] / М. В. Попович / «Уславлені імена». / Вип. 71.– К.: Молодь, 1989. – 208 с.

13. Рогозина И. Плюрализм картин мира / И. Рогозина // Режим доступу: aotai.ab.ru:8080/Books/Files/2001-02/34/pap34.htm.

14. Художня деталь, її роль і значення в творах прози М. В. Гоголя, І. С. Тургенєва, Ф. М. Достоєвського / Режим доступу: <http://reff.net.ua/34742->

15. Якуц Р. Міфологічний час-простір у повісті М. Гоголя «Вій» / Соціогуманітарні проблеми людини 108 № 4, 2010 / Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/dspace/bitstream/handle/123456789/27415/11-Yakuts.pdf?sequence=1>

Анотація

У статті зроблено спробу проаналізувати вплив просторового модусу на формування картини світу створеної Миколою Гоголем; описано найважливіші просторові модуси: географічний, часовий, персоніфікований, предметно-речовий, об'єктивно-суб'єктивний та комічний; виділено чинники їхньої взаємодії та ролі у формуванні гоголівського образу світу.

Ключові слова: просторовий модус, картина світу, мономіф, гоголівський

Summary

In the article it is made an attempt to analyze the impact of the spatial mode on the formation of the world picture created by Nikolai Gogol; it is described the most important spatial modes: geographic, temporal, personalized, objective-subjective and comic; it is identified the factors of their interaction and role in the formation of Gogol's world image.

Key words: spatial mode, the picture of the world, monomyth, Gogol's world image, polyphony.

УДК 821.161.81'255.4

Лілія Приймак

ТВОРИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА У ПЕРЕКЛАДАЦЬКІЙ СПАДЩИНІ М. ПАВЛИКА

Перекладацька справа займає чільне місце у значному творчому доробку галицького громадсько-політичного діяча, публіциста Михайла Павлика. Як прогресивна особистість свого часу М. І. Павлик не міг обминути своєю увагою популярні західноєвропейські та американські твори. Його інтерес викликали ті твори, які ставили в центрі важливі соціально-політичні питання, активну полеміку щодо життя простих людей.

Так, М. Павлик намагався розширити репертуар українського театру і познайомити українців із відомими творами зарубіжної драматургії. І в цьому він бачив своє завдання як перекладача. Бажання відобразити у художній літературі народу – трудівника виявилася у зверненні Павлика до драми Г. Гауптмана «Ткачі».

Існує думка, що саме І. Франко запропонував Павликові перекласти «Ткачів». На думку І. Франка, галицький читач має бути обізнаним не лише з новим художнім твором, що викликав широкий розголос, але й узагалі з найновішими літературними течіями: «Адже ми живемо в Європі в кінці ХІХ ст., і устремління, що помітні в житті європейських народів, нас також не залишають у стороні, хоч як деякі чутливі душі раді б нас від них відгородити...Адже сучасні літературні напрями в Європі цікавлять нас...» [9, с. 372].

Натхненний Франком, Павлик починає перекладати драму Гауптмана. Переклад був надрукований у 1898 р. в «Літературно-науковому віснику» і в тому ж році вийшов окремим виданням, здійсненим накладом того ж часопису. Франко не тільки написав велику післямову до видання, але й сам зробив віршовий переклад деяких ткацьких пісень і взагалі перевіряв весь текст перекладу.

Перекладаючи «Ткачів», М. Павлик старанно відтворював зміст оригіналу. Ніяких доповнень чи скорочень перекладач не допустив. Він доніс до читача й авторське ставлення до дійових осіб драми, підкреслюючи незахищеність і нужденне становище «Ткачів».

Мова героїв Гауптмана емоційна, яскрава насичена сілезькими діалектами. У післямові до «Ткачів», перекладених М.Павликом, І.Франко писав: «Що се могуча штука, про се, надіємось, переконається кожний, прочитавши «Ткачів» бодай у перекладі, хоча згори треба сказати, що зовсім вірний, а при тім поетично вірний переклад «Ткачів» є завдання безмірно трудне» [2, с. 97].

Перекладач намагається зберегти і передати читачеві особливості сілезького діалекту, численні фразеологізми, ідіоми, максимально дотримуючись оригіналу. Німецькі діалектні форми або просторічні форми М. Павлик перекладає досить вдало з допомогою галицьких фразеологізмів, прислів'їв, зворотів.

Переклад Павлика не залишився не поміченим. За переклад «Ткачів» взялася і Леся Українка. Так, у незавершеній статті «Новейшая общественная драма», яка писалася наприкінці 1900 р., вона зазначала, що «Ткачі» стали прямим взірцем для більшості новітніх суспільних драм [5; 8; 12].

Чому ж Леся Українка започаткувала свій переклад драми Гауптмана, коли їй був уже відомий переклад М. Павлика? Так, чоловік Лесі Українки Климентій Квітка писав з цього приводу: » Переклад Павлика вона, видимо, з особистої приязні і поваги, не гудила, тільки казала, що він не придатний для цілої України, бо зложений в діалекті» [4, с. 241-242].

Дослідниця творчої спадщини Лесі Українки І. Журавська усвідомлювала значення перекладу М. Павлика, називаючи його появу знаменною подією. За її словами, важко визначити в чиєму перекладі сильніше передана та чи інша сцена. На її думку, Лесі Українці вдається точніше передати зміст оригіналу, знайти поетичний образ, а переклад Павлика є більш буквальним, описовим [3, с. 154-155]. Не зовсім погоджуємося з даним твердженням. М. Павлику вдалося зберегти у перекладі те, що і притаманне мові простих людей, діалектні форми, які і є родзинкою перекладу. При всіх розбіжностях і М. Павлик, і Леся Українка намагалися наблизити текст німецького оригіналу у своїх перекладах до українських відповідників.

Знаменита п'єса «Ворог народу» Г.Ібсена була також перекладена М. Павликом. Ця драма була поставлена на сцені польського театру у Львові ще у 1891 році. Своєю рецензією відгукнувся Іван Франко. Він писав: «Шедевр Ібсена, знаменита його драма «Ворог народу», містить у собі майже все те, що великий скандинавський поет хотів сказати про соціальні проблеми» [7; 28; 212]. Драмою захопився і М. Павлик, який її

переклав. Так, І. Франко про це писав у 1898 році: «І для нашої освіченої громади Ібсен не є зовсім чужий. ...пригадаємо тільки, що одна з його найліпших драм «Ворог народу» була перекладена на нашу мову М.Павликом і прийнята «Руською бесідою для сценічних вистав. На жаль, стан нашого «народного театру» в Галичині такий, що театр... не мав часу ані спромоги виставити Ібсенову драму, одну з найкращих перлин сучасної драматичної штуки. Зате «Ворог народу» був виставлений аматорами – питомцями львівської дух[овної] семінарії у мурах тієї семінарії, хоча, на жаль, ця вистава була недоступна для позасемінарської публіки» [8; 31; 187].

Драма Ібсена не випадково зацікавила М. Павлика. Його популярність у Європі на той час була дуже великою. Ібсен вважався вагомим драматургом, представником реалістичного сценічного мистецтва, яке було на той час революційним. А Павлик мріяв про те, щоб репертуари галицьких театрів збагачувалися світовою драматургією. Цю п'єсу сприймали на той час як революційну, і Павлик хотів донести до глядача ібсенівську критику суспільства, його бачення тогочасних суспільних проблем.

Ймовірно, переклад Павликом виконувався з якогось німецького видання, оскільки норвезькою він не володів, а німецькою володів дуже добре. Така ж ситуація склалася і тоді, коли М. Павлик працював у 1889 році над перекладом оповідання «Арне». При публікації перекладу після прізвища автора зазначалося: «Трібував перетовмачити *М. Павлик*» [1; №1; 4]. Термін «перетовмачити» вказує на те, що це був, так би мовити, «переклад з перекладу», тобто він був здійснений не з норвезької, а з німецької мови.

Уперше до перекладу Б'єрнсона звернувся І. Франко. У 1886 році в журналі «Зоря» (№8) був надрукований його переклад казки норвезького письменника «Ліс». Не зазначено в жодних джерелах про те, що ця казка не є окремим твором Б'єрнсона, а лише фрагментом початку повісті «Арне».

Інтерес до творчості видатного норвезького письменника був зумовлений його популярністю в світі. Увага Павлика до оповідання норвезького письменника цілком відповідала його політичним та літературно-критичним поглядам. У оповіданні йшлося про життя простого норвезького хлопчика, якому не поталанило в житті. У творі широко використовувалася норвезька народна творчість, пісні, легенди, вірування, опис родинного життя, побутові реалії тощо. Все це було близьке Павликові. Він убачав деяку співзвучність норвезького селянського життя гуцульському. М. Павлик сподівався, що «Арне» знайде своїх прихильників та шанувальників серед галицьких читачів.

20 грудня 1886 року М. Павлик писав М. Драгоманову: «Саме оповідання де в чім таке близьке до галицького гірського життя,

гуцульського, що я певнісенський, що воно збудить там з дрімоти ті сили, які побудив у Норвегії автор. Твір високогуманний, високо поетичний, а проте й нема й тіні нереальності» [6; 5; 301].

Сам по собі переклад дався Павликові дуже важко. Він завжди намагався перекладати з тих мов, які знав. Дуже рідко, як от у цьому випадку, він мусив користуватися не норвезьким оригіналом, а двома перекладами німецькою мовою. При цьому виникали певні труднощі, які були пов'язані з тим, що Б'єрнсон вдавався у своєму творі до елементів міфологізованої розповіді, створював символічні образи. Переклад «Арне» є свідченням високої майстерності М. Павлика як перекладача. Не знаючи мови оригіналу, він намагався дати уявлення про норвезьке життя, селянський побут, народну творчість. Обережно використовував гуцульські казки, легенди, намагаючись полегшити сприйняття оповідання українському читачеві.

Оригінальним є один із поетичних перекладів М. Павлика, який залишився в його архіві [10; 74; 97-98] і досі не привертав уваги дослідників. Ідеться про знамениту баладу великого німецького поета Й.В.Гете «Erlkönig», в основу, якої покладені народні легенди. Ця балада була перекладена українською мовою ще у ХІХ ст. Український переклад балади з'явився і в Галичині. Він належав Йосифу Левицькому і був надрукований у додатку «Rozmaitosci» до польського часопису «Gaseta Lwowska» у 1838 р. Вибір для перекладу «Вільшаного короля», на перший погляд, здається трохи несподіваним. За світосприйняттям Павлик був позитивістом і не дуже цікавився легендами про втручання надприродних сил у людське життя. Увага його, швидше всього, була звернена до народних вірувань. М. Павлик удався до так званого «вільного перекладу», пристосовуючи норвезьку легенду до України. Так, у нього з'являються *Дніпро, русалки, козак, хата...* [11; 8; 97-98].

Така перекладацька манера була притаманна не лише одному Павликові. Ще у ХVІІІ ст. прийнято було перекладати іноземний твір, враховуючи реалії рідного побуту, менталітету рідного народу. Слід зазначити, що Іван Франко теж допускав іноді деяку українізацію в перекладах поезій народного характеру, наприклад, у баладах, народних піснях. М. Павлик також «українізував» баладу Й. В. Гете. Переспів «Вільшаного короля» свідчить про неабиякий талант письменника-перекладача, який відтворив драматичний зміст балади, її таємничість, думку про можливе втручання в людське життя невідомої сили, з якою неможливо боротися. І саме цю силу подав Павлик з урахуванням образів українського фольклору.

Таким чином, Михайло Павлик як перекладач зробив вагомий внесок у розвиток української перекладацької справи. Вибір творів для

перекладу в Павлика здійснювався відповідно до його суспільно-політичних і естетичних переконань. Його перекладацька справа корелює із літературно-критичними уподобаннями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Б'єрнзон Б. Арне: оповіданє з норвезького мужицького життя. Трибував пере товмачити М. Павлик / Б. Б'єрнзон // Батьківщина. – 1889. – № 1.
2. Гауптман Г. Ткачі: Драма з сорокових років / Г. Гауптман. Пер. з нім. – Львів: Накл. ред. «Літ. наук. вісник», 1898. – 104 с.
3. Журавская И. Е. Леся Украинка и зарубежные литературы / И. Е. Журавская. – М.: Наука, 1968. – 176 с.
4. Спогади про Лесю Українку. 2 вид. доп. – К.: Дніпро, 1971. – 484 с.
5. Українка Леся. Зібр. творів: У 12-т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 10. – 696 с.
6. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом (1876-1894). – Т. 2-8. – Чернівці, 1910-1912.
7. Франко І. Зібр. творів: У 50-ти т. / І. Франко. – К.: Наукова думка, 1976-1986.
8. Там само.
9. Франко І. Ткачі. Драма Гауптмана / Іван Франко // Літературна спадщина. Т. 1. – Іван Франко. – Вип. 1. – К.: Вид. АН УРСР, 1956. – 512 с.
10. Центральний державний історичний архів України (м. Львів). – Ф. 663, оп. 1.
11. Там само.

Анотація

У статті йдеться про діяльність М. Павлика як перекладача драматичних творів таких західноєвропейських авторів, як Г. Гауптман і Б. Б'єрнзон. Розглянуто особливості його перекладацької манери, критерії вибору творів для перекладу. Здійснено аналіз поетичного переспіву відомої балади Й. В. Гете «Вільшаний король».

Ключові слова: перекладач, балада, ідіома, фразеологізм, переспів.

Summary

The article deals with M. Pavlyk's activity as a translator of dramatic works by such Western European authors as G. Hauptmann and B. Bjornson. The particularity of his translation manner, selection criteria of works for translation are observed. It is also analyzed the poetic translation of J. W. Goethe's famous ballad «Earl King».

Key words: translator, ballad, idiom, idiomatic expression, poetic translation.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА Й АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 821.161

Галина Бородайкевич
(науковий керівник –
доцент Тереховська О. В.)

«ЧТО МЫСЛЮ, ТО ПИШУ!»: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕМЫ ПОЭТА И ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. А. БАРАТЫНСКОГО

Е. А. Баратынский (1800–1844) был одним из наиболее значительных поэтов «пушкинского круга». В целом, его творчество более соответствует тенденциям развития русской поэзии 30-х, чем 20-х годов. В. Г. Белинский писал: «Лирический поэт нашего времени более грустит и жалуется, нежели радуется, более спрашивает и исследует, нежели восхищается... Мысль – вот предмет его вдохновенья» [3, с. 47]. Показательна в этом отношении прямая полемика Е. А. Баратынского с К. Н. Батюшковым и В. А. Жуковским. Их принцип поэтической деятельности выражен в афоризме: «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь!» Для Е. А. Баратынского этого уже мало. В послании «Богдановичу» (1824) он выдвигает свое понимание задачи, стоящей перед ним: «Что мыслю, то пишу!» [3, с. 64].

В конце 20-х – начале 30-х годов Е. А. Баратынский создаёт ряд стихотворений, посвящённых особо привлекавшей его теме творческого самосознания поэта. Таковы стихотворения «Подражателям», «Болящий дух врачует песнопенье...», «Чтоб очаровывать сердца», «Финляндия» и другие. Поэтическая терминология и основные образы этих стихотворений: поэт, в душе которого заключён «идеал прекрасных соразмерностей», поэт, жаждущий «даровать жизни согласие своей лиры», «таинственная власть гармонии», – явно восходят к идеалистической эстетике и философской поэзии Любомудров. Кроме того, в этой эстетике Е. А. Баратынский нашёл и теоретическое обоснование принципа «истины чувств», который был выдвинут самой жизнью ещё в преддекабрьские годы. Под этим девизом развивалось раннее творчество не только самого Е. А. Баратынского, но также А. С. Пушкина и других молодых романтиков начала 20-х годов. И только после сближения с «любомудрами» Е. А. Баратынский окончательно и безоговорочно отвергает эстетическую правомерность подражательного творчества.

Специально этому вопросу он посвятил стихотворение «Подражателям» (1829), направленное против эпигонов А. С. Пушкина. Только

истинный талант сможет найти отзыв у своего читателя, может рассчитывать на его понимание и сочувствие:

*Когда печалью вдохновенный
Певец печаль свою поет,
Скажите: отзыв умиленный
В каком он сердце не найдет?* [1, с. 134].

Иная участь постигнет эпигонов, которых Е. А. Баратынский уличает в притворстве и подражательстве: «Плач подражательный досаден, смешно жеманное вытье» [1, с. 136]. Результатом творчества эпигонов может быть только жалостное скитанье, а их муза:

*Подобна нищей развращенной,
Молящей лепты незаконной
С чужим ребенком на руках* [1, с. 134].

С этих же позиций критикует Е. А. Баратынский подражательность, несамостоятельность поэтического творчества в стихотворении «Не подражай: своеобразен гений...» (1829), обращённом к Адаму Мицкевичу:

*Досаден ты: не любят повторений.
С Израилем певцу один закон:
Да не творит себе кумира он!
Когда тебя, Мицкевич вдохновенный,
Я застаю у Байроновых ног,
Я думаю: поклонник униженный!
Встань, встань и вспомни: сам ты бог!* [1, с. 146].

Традиционной для поэтов «пушкинской плеяды» является верность античному, мифологическому миру, использование греческого пантеона в своих произведениях. Такая тенденция наблюдается и у Е. А. Баратынского. В стихотворении «Ахилл» он сравнивает поэта с героем, который ведет неравную борьбу:

*...и одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал!* [1, с. 199].

Е. А. Баратынский называет поэта «бойцом духовным», способным спастись только тогда, когда он найдет «живую веру» и истину. В послании «Богдановичу» он обращается с просьбой поговорить про «русский наш Парнас», а в стихотворении «Лиде» пишет:

*Не многим избранным понятен
Язык поэтов и богов* [1, с. 80].

Сравнивая поэтов с богами-олимпийцами, Е. А. Баратынский объясняет тем самым, что язык поэтов, как и язык богов, доступен не каждому. Здесь можно увидеть и специфическое отношение к самому процессу творчества и его плодам – поэзии. Поэзия здесь сравнивается с

«плодами возвышенных трудов», а поэт свое творчество не доверяет никому, даже той, «чье воззренья дарует лире вдохновенье»:

*Поэт один, подобный в этом
Пчеле, которая со цветом
Не делит меда своего [1, с. 80].*

Особенностью стихов Е. А. Баратынского является их пессимизм, какая-то печаль, как пишет сам автор в послании «Богдановичу»:

*В печаль влюбились мы, новейшие поэты
Не улыбаются в творениях своих,
И на лице земли все как-то не по ним [1, с. 117].*

Это же отмечают исследователи творчества Е. А. Баратынского. Так К. В. Пигарев пишет, что поэзии Е. А. Баратынского присущи «мучительные пессимистические настроения и постоянные порывы к его преодолению» [7, с. 21]. Л. Г. Фризман утверждает: «Поэзия Баратынского безрадостна... Пессимизм Баратынского был осознанием непримиримых противоречий окружающей действительности, противоречий, существовавших и в первой половине 20-х годов, но и обостренных поражением декабристов и николаевской реакцией» [8, с. 80]. Показательным в этом отношении является стихотворение «Последний поэт»:

*Век шествует путем своим железным
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы [1, с. 179].*

«Дряхлеющий мир» близок к своему концу, предвестие его – расцвет рационалистического «просвещения» и торговли, умирания духовного, интуитивно-поэтического, беспокойного начала. Любви, красоты и поэзии нет больше в человеческом обществе – и последний поэт появляется как неожиданная вспышка духовных сил человечества накануне их иссякновения:

*Нежданный сын последних сил природы —
Возник поэт: идёт он и поёт:
Воспевает, простодушной,
Он любовь и красоту,
И науки, им ослушной, пустоту и суету [1, с. 179].*

Очевидно, что у Е. А. Баратынского поэт сталкивается с полным непониманием окружающих. Он зовет собратьев к исконным началам природы и света, но призыв его не встречает ответа. Последний поэт

бросается в море со скалы Левкада, освященной именем Сафо, – и этот акт самоуничтожения есть для него одновременно и возвращением в породившую его природную стихию:

*Где погребла любовница Фаона
Отверженной любви несчастный жар,
Там погребёт питомец Аполлона
Свои мечты, свой бесполезный дар!* [1, с.180].

Гибель поэта символизирует смерть самого искусства в бездуховном мире. Шестью годами позднее в стихотворении «Что за звуки? Мимоходом..» (1841) Е. А. Баратынский создает трагический образ нищего и слепого пророка-избранника, поющего перед толпой, которой его искусство не понятно и не нужно:

*Ты поешь перед народом,
Старец нищий и слепой!
И, как псов враждебных стая,
Чернь тебя обстала злая,
Издеваясь над тобой* [1, с. 198].

Автор призывает певца «опрокинуть свой треножник» и вспомнить, что он избранник Божий. Ненужность и безответственность искусства в условиях меркантильного века – вот новый поворот темы «поэта и поэзии», который она приобретает на протяжении 1830-х годов.

«Оттого, чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, – заметил Н. В. Киреевский, надобно иметь и тоньше слух и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем более читаем его, тем более открываем в нем нового, незаметного с первого взгляда» [3, с. 47]. Элегии Е. А. Баратынского являются крупным шагом вперед на пути преодоления жанровой условности романтической поэзии. Ведущей темой этих посланий является тема духовного братства поэтов, несмотря на все превратности и гонения судьбы:

*Прости поэт! Судьбина вновь
Мне посох странника вручила,
Но к музам чистая любовь
Уж нас вовек соединила!* [1, с. 70].

Это отрывок из послания к В. К. Кюхельбекеру, где Е. А. Баратынский утверждает, что все поэты объединены чистой любовью к музам, и это родство уже навеки. Проблема «песни и жизни» поэта, стоявшая у большинства лириков «пушкинского круга» в центре внимания, для Е. А. Баратынского таковой не являлась. Если образ поэта-изгнанника в южной лирике А. С. Пушкина всегда стоит на первом месте, то Е. А. Баратынский такие раздумья переносит в другую плоскость. Первое произведение, посвященное данной тематике — это стихотворение

«Финляндия» (1820). В нем поэт размышляет о ценностной природе творчества, а лирический герой практически тождествен самому автору:

*В свои расселины вы приняли певца,
Граниты финские, граниты вековые,
Он с лирой между вас.*

Поклон его, поклон

Громадам, миру современным [1, с. 72].

Элегия написана в форме лирического монолога человека, взволнованного величием окружающей его северной природы и воспоминаниями о приуроченных к ней легендарных преданиях. Величественная и суровая финская природа пробуждает в нём не только воспоминания о легендарных исторических образах, но и размышления о судьбе своего «ветреного племени», сознание собственного земного и духовного бытия. В свете личной судьбы Е. А. Баратынского лирический герой его элегий воспринимался как образ вольнолюбивой жертвы самодержавного деспотизма. Герой утверждает: «Не вечен для времен, я вечен для себя!» [1, с. 72].

Соответственно этому и элегические мотивы грусти, разочарования, уныния, пронизывающие раннее творчество Е. А. Баратынского, получили в нём не только биографическую, но и общественную мотивировку неравной борьбы глубоко чувствующего и свободно мыслящего человека с гнетущим бездушием и давящей тяжестью окружающей действительности. «Сходство собственной участи с участью других – основная мысль элегии», – утверждает И. М. Семенко [7, с. 221].

Одним из итоговых стихотворений в аспекте освещения темы «поэта и поэзии» является «Мой дар убог, и голос мой не громок»:

Мой дар убог, и голос мой не громок,

Но я живу, и на земли мое

Кому-нибудь любезно бытие:

Его найдет далекий мой потомок

В моих стихах. Как знать? Душа моя

Окажется с душой его в сношенье,

И, как нашел я друга в поколенье,

Читателя найду в потомстве я [1, с. 144]

К кому обращена эта речь, кому она говорится? Кому-то очень близкому. Оттого и голос не громок. Скорее всего, это обращение к себе самому. В статье 1913 года «О собеседнике» О. Э. Мандельштам уподобил чтение стихотворения Е. А. Баратынского получению письма, обращенного из глубины времени к неизвестному адресату. О. Э. Мандельштам использует старый образ письма, запечатанного в бутылке, брошенной в море: «Читая стихотворения Баратынского, я испытываю то же чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной

стихией пришел ей на помощь – и помог исполнить ее предназначение... И каждый, кому попадутся стихи Баратынского, чувствует себя таким «читателем» – избранным, окликнутым по имени» [4, с. 19].

Именно человеческое общение поэт ставит превыше всего в своем творчестве, и если современники не смогли его расслышать, тогда он апеллирует к последующим поколениям: «Читателя найду в потомстве я!» [1, с. 144]. Если принять во внимание то, что поэты в своем творчестве пытаются найти наиболее устойчивую форму выражения поэтической деятельности, создавая собственные «памятники», то и данное стихотворение Е. А. Баратынского также можно отнести к «памятникам». «Так, как всякий «Памятник» есть искание наиболее устойчивого, с чем можно связать свою поэзию, отвержение недолговечного и обретение безусловной связи...», – пишет Л. Полумпянский [5, с. 147]. Это устойчивое, безусловное и долговечное (если не вечное): у Горация – Римское государство, у Г. Р. Державина – «славянов род», у А. С. Пушкина это – сама поэзия. У Е. А. Баратынского такой безотносительной ценностью, которая служит гарантом прочности дела поэта и которой служит его поэзия, является таинство человеческого общения.

Е. А. Баратынский был поэтом, чье творчество не только развивалось в рамках литературы пушкинской поры, но явилось хронологически и по существу ее своеобразным завершением. Автор задумывается о своем предназначении поэта и о великой миссии поэзии. Для него поэзия – алтарь, на который только самые достойные возносят свои жертвы. Поэзия – универсальное знание о мире и самый чистый источник, к которому может припасть всякий страждущий. Поэт становится целителем душ. Стихи-молитвы приближают поэта-певца к Богу, поэзия становится «святой» и передается читателям, которые тоже «причащаются» гармонией.

Творчество Е. А. Баратынского высоко оценил А. С. Пушкин: «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем, как чувствует сильно и глубоко» [6, с. 185].

Таким образом, следует заметить, что значительное место в лирике Е. А. Баратынского занимает тема «поэта и поэзии». Поэзия представляется искрой Божьей, даром муз. Ее голос сравнивается с «языком страны родной». Поэт же, согласно эстетике романтиков – философ, жрец и посредник в одном лице. Е. А. Баратынский выступает против подражательности и эпигонства и преклоняется перед истинными талантами: в одном из посланий «Дельвигу» он обращается «Пой, любимец Аонид!», а П. А. Вяземского называет «звездой разрозненной плеяды». Высшей и вечной ценностью Е. А. Баратынский признает именно акт человеческого

общения, на что указывает в стихотворении «Мой дар убог, и голос мой не громок», создавая тем самым своеобразный «памятник» человеческому общению, который неподвластен влиянию времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Е. А. Баратынский. – Л.: Советский писатель, 1989. – 464 с.
2. Бочаров С. Г. Обречен борьбе верховной (лирический мир Баратынского) // Бочаров С.Г. О художественных мирах / С.Г. Бочаров. – М.: Современная Россия, 1985. – С. 69-123
3. Мазепа Н. Р. Е.А.Баратынский: Эстетические и литературно-критические взгляды / Н. Р. Мазепа. – К., Издательство АН УССР.1960. – 470 с.
4. Манделштам О. Э. О поэзии / О.Э.Мандельштам. – Л.: Academia, 1928. – 341 с.
5. Полумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник» // Полумпянский Л.В. Вопросы литературы. – 1977. – № 8. – С. 135-150.
6. Пушкин А. С. <Баратынский> // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11: Критика и публицистика. – М., Л.: Издательство АН СССР. 1937-1959. – С. 185-187.
7. Семенко И. М. Поэты пушкинской поры / И. М. Семенко. – М.: Художественная литература, 1970. – С. 221-292
8. Фризман Л.Г. Творческий путь Баратынского / Л.Г.Фризман. – М.: Наука, 1966. – 80 с.

Аннотация

Статья посвящена раскрытию одной из центральных тем в лирике Е.А.Баратынского – темы «поэта и поэзии». Установлено, что Е.А. Баратынский, как представитель романтического направления, определяет поэта посредником между Богом и людьми, философом, которому открываются тайны бытия. Поэзия для него – это искра Божия, которая дается лишь избранным.

Ключевые слова: поэт, поэзия, тема, романтизм, элегия.

Summary

The article is devoted to one of the central themes in the lyrics by Y. A. Baratynskogo – the theme of «the poet and poetry». It was established that Y.A.Baratynsky as a representative of the Romantic movement, considers the poet to be the mediator between God and men, the philosopher, who opened the mysteries of existence. Poetry for him is a spark of God, which is given only to the chosen.

Key words: poet, poetry, theme, Romanticism, elegy.

**СВОЕОБРАЗИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ
АНГЕЛА-ХРАНИТЕЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИИ МАРИНЫ
АРОМШТАМ «КОГДА ОТДЫХАЮТ АНГЕЛЫ»**

Каким бы фантастическим не выглядел мир, созданный писателем, он всегда базируется на определённых культурных источниках, среди которых оказывается Библия. Современная русская литература и продуцирующие ее писатели не являются исключением этого факта.

Во всех культурах и религиях мира вера в добрые создания и страх перед демоническими существами стает основой коллективного мировоззрения. В Библии обитатели духовного мира называются Ангелами. В разных видах искусства их изображают с крыльями, придавая при этом абсолютно антропоморфический вид. Главное отличие Ангелов от людей, по мнению А.Цепенниковой, в том, что первые никогда не обладали физическим телом, дающим им возможность расти и совершенствоваться прежде, чем перейти к вечной жизни в духовном мире. Однако, подобно нам, ангелы имеют вечное, неуничтожимое духовное тело, эмоции, интеллект, волю. Согласно религиозным учениям, ангелы были созданы до физической Вселенной, как помощники Господа в Его долгой творческой деятельности [4, с. 13]. Но в силу определенных событий они были поделены на две группы: одна из них принадлежит добру, другая – злу. Каждая из групп, в свою очередь, распределяется на иерархические уровни.

К числу светлых Ангелов относят Ангела-хранителя. По христианским представлениям, Ангел-хранитель невидимо находится рядом с человеком на протяжении всей его жизни. Встречается он и в художественной литературе, в качестве художественного образа.

Художественный образ как одна из самых многогранных и сложных эстетических категорий часто генерирует идейный смысл произведения, выступая его репрезентантом, эмблемой.

Для полного анализа образа Ангела-хранителя в художественном тексте необходимо рассмотреть литературный контекст и культурный фон «ангельского» дискурса в произведениях современной литературы. Литературная традиция интерпретации образа светлого духа насчитывает не одно столетие, но всплеск произведений об ангелах приходится на конец XX – начало XXI века. Многие современные авторы сочиняют романы о любви между ангелом и человеком или их дружбе («Легенда об

ангеле» Джейми Макгвайр, «О чем молчат ангелы» и «Крещендо» Бекки Фитцпатрик, «Нашествие ангелов. Книга 1. Последние дни» Сьюзен И, «Зеркало загадок» Юстейн Гордер и др.).

Популярный и мотив, когда человек после смерти перевоплощается в Ангела («Империя ангелов» Бернарда Вербера, «Ангел-хранитель» Элизабет Чандлер, «Умерла – поберегись!» Ким Харрисон и др). Находит отражение в современной литературе и классическая тема борьбы добра со злом, в которой также выступают Ангелы («Дочь дыма и костей» Лэйни Тейлор, «Песнь серафимов» Энн Райс).

Большинство произведений современной «ангельской» литературы относятся к фантастике и фэнтези. В них Ангелы едят, пьют кофе, носят человеческую одежду, вступают в интимные отношения, любят, завидуют, интригуют. От людей они отличаются только сверхъестественными способностями.

Такое утверждение легко прослеживается на произведениях: «Укус ангела» П. Крусанова, «Заря над Содомом» Г. Л. Олди, А. Валентиновой, «Ангелочек» Л. Андреева, «Ночь с ангелом» В. Кунина и др.

Но только в произведении «Когда отдыхают ангелы» М. Аромштам автор задается вопросом: кто такие ангелы, какова их роль и предназначение? Повесть во многом можно назвать автобиографической. Прототипами многих героев стали ученики писательницы, которая работала преподавателем младших классов. Образ учительницы, которой отводится одно из ведущих мест в образной системе произведения, наделен автобиографическими чертами.

Сама автор утверждает, что в книге все реалистично: *«Самое фантастическое, с чем сталкиваются читатели в моей книжке, на самом деле реально. В этой повести очень мало придуманного. Сюжет про ангелов взят из жизни, он был подарен мне в сложных обстоятельствах. Потом я действительно рассказывала эту историю своим ученикам, многие из которых стали прототипами моих персонажей. Они на нее как-то отреагировали. А потом забыли. И вспомнили о ней только после того, как прочитали эту книжку»* [2].

Образ Ангела-хранителя в повести Марины Аромштам «Когда отдыхают ангелы» выступает как образ-характер, являясь метафорой светлого духа, присущего каждому индивиду. Главные герои романа – дети. Они отображают реальность жизни, в которой часто оказываются лишними. Разрушенные семьи, лишённые одного из родителей, обрекают детей на искаженное понимание слова «семья». Поэтому для Наташки, подруги главной героини, *«папы – просто рудименты и атавизмы»*, а Алина, напротив, мечтает о папе, который помог бы ей подружиться с Егором и стать счастливее.

Сюжетная линия, связанная с главной героиней Алиной, дает возможность знакомиться с ее мамой и бабушкой, одноклассниками, первой учительницей, которую, по непреложному закону, надо бы любить, но так не случилось – Алина с Татьяной Владимировной «не сошлись характерами». Девочка рассказывает о своей «невыразительной школьной жизни», в которой не хватает непредсказуемости и чего-то «ангельского». Но однажды ее переводят в другую школу и все меняется. Алина попадает в класс Марсём, которая на самом-то деле Марина Семёновна, и старается жить так, чтобы Ангелы отдыхали.

Образ Ангела, введённый как метафора в повесть М. Аромштам, к религии не имеет никакого отношения. Главная идея книги очень яркая и многозначительная. Оказывается, что Ангелы отдыхают, когда человек совершает добрые поступки. *«Это Марсём рассказала нам об ангелах – о том, что они должны отдыхать. С тех пор прошло много лет. Но когда со мной что-нибудь случается – плохое или хорошее, – я об этом вспоминаю»* [1, с. 150].

Художественная трансформация образа Ангела в повести М. Аромштам проходит на уровне не конкретного персонажа, а метафоры сакрума, которую воплощает Марсём. В инфантильной картине мира главной героини Алины Ангелы – это эталон этических качеств и моральных устоев, которые ей преподносит любимая учительница. Ангелы в повести – это не антропоморфизированные и воплощенные в плоть духи с крыльями (такой образ традиционный во многих культурах и литературах часто становится художественным шаблоном), а абстрактная идея гуманизма, переведенная на детский язык и «подогнанная» под детское понимание мира. Марсём, которая воплощает образ Ангела-хранителя, учит, что *«очень важно – узнать про ангелов. Но слова должны за что-то зацепиться. За что-то внутри. Иначе они скользнут мимо... Как чужая кошка, бегущая через двор. Ты, конечно, можешь её погладить – если она не испугается. И если ты не испугаешься погладить чужую неизвестную кошку, только что выбравшуюся из подвала, – вдруг она заразная? Но даже если ты её поладишь, это ничего не изменит в твоей жизни. И в жизни кошки тоже. Она всё равно побежит дальше, по своим делам. И ты пойдёшь дальше, будто бы никого не гладил»* [1, с. 212].

Важным аспектом символической парадигмы ангелологии повести является представление об Марсём как Ангеле-хранителе: именно она помогает ученикам в сложных для них ситуациях, наставляет их на «путь истинный», но эта концепция с библейской интерпретацией образа Ангела практически не связана. Писательница раскрывает свою сугубо авторскую интерпретацию образа Ангела, апеллирует не к внешней действительности, где ангелы, за библейскими принципами, должны охранять

души людей, а к внутренней сущности человека, которая сама ответственна за ангелов: *«С ангелами так нельзя. Нельзя поступить с ними так, как с этой неизвестной кошкой: всё узнать – и пойти по своим делам. Ты должен будешь с этим жить. Дальше – жить с этим»*, – пишет Марина Аромштам [1, с. 213]. Метафора Ангела в повести просто раскрывает, что такое хорошо, что такое плохо и как научиться их различать. И единственный вопрос, связанный с ангелами, который возникает у Алины – так это есть ли у ангелов ноги и как правильно говорить: «Ангелы сбились с ног»? или «Ангелы сбились с крыльев»?

Ангела-хранитель в повести русской писательницы проявляется в образе учительницы Марсём, которая выступает alter ego, высшим Я, сакральным двойником Алины и других учеников. Именно в ее нарative трансформируется образ небесного хранителя в метафорическую идею, облаченную в некую притчевость с элементами магического реализма: *«У каждого из нас есть ангел. Тот, что отвечает за наши поступки. Но ангелы не могут заниматься только нами. Если мы что-то делаем правильно – хоть что-то делаем правильно, они улетают по другим важным делам. И тогда одной бедой в мире становится меньше. Если же мы пакостим, ангелы должны оставаться рядом – исправлять наши пакости»* [1, с. 302].

То есть, традиционный образ Ангела как вестника, проводника М. Аромштам трансформирует в авторскую концепцию очень занятого, часто усталого Ангела-хранителя (Марсём), который зависим от поступков человека (Алины, других учеников), ведь если кто-то сделал хороший поступок, Ангел *«может быть за него спокоен, может от него отдохнуть. И он летит спасать кого-нибудь – от бури, камнепада, землетрясения. Летит туда, где нужны усилия многих ангелов. И если хоть один из них не явится в нужный момент, последствия могут оказаться самыми печальными»* [1, с. 303].

Подводя итог, следует отметить, что трансформация образов и понятий в культуре и искусстве происходит повсеместно и имеет повторяющийся, заимствующий характер. Традиционное изображение Ангела как духа, вестника и воина разнится в зависимости от обстоятельств, чина Ангела, его функций, а также от времени и места изображения. В повести М. Аромштам универсальный антропоморфизированный культурны образ Ангела в чине и с крыльями трансформируется в авторскую концепцию всечеловеческого сакрума (отменную от суто библейской), хранителя (образ учительницы Марсём). Вечные гуманистические идеалы изложенные в довольно простой притчевой, но глубоко метафорической форме через грань инфантильного мировоззрения девочки Алины. Как раз Alter ego, высшим Я, сакральным двойником и

Ангелом-хранителем Алины и учеников (а шире символически – всего человечества) выступает концептуальная «Ангельская» идея образа любимой учительницы Марсём.

Очевидна прямая связь между образами Ангелов, нашедшими отклики в различных верованиях, и образом Ангелов в повести «Когда ангелы отдыхают» – понимание силы и воздействия светлых духов-хранителей, что является движущим аспектом не только во влиянии их на подсознание и поведение, но и мотивацией к саморазвитию и познанию окружающего, материального и нематериального, эфирного мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аромштам М. Когда отдыхают ангелы / Марина Аромштан. – М.: Издательский дом «Компас Гид», 2010. – 342 с.
2. Аромштам Марина отвечает на вопросы участников фестиваля «Летнее чтение – 2013» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://en.calameo.com/read/0025820037f861d173548>
3. Мифы народов мира: энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 672 с.
4. Цепенникова А. Образ ангела смерти в одноименном романе И.Одоевцевой: трансформация романтической традиции М.Лермонтова / А. Цепенникова // Вісник Дніпропетровського університету ім.А.Нобеля. – Серія «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ». – 2014. – № (8). – С. 10-19.
5. Черкасова И.П. Концепт «ангел и его реализация в тексте» / И.П.Черкасова. – Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Специальность 10.02.19. «Теория языка». – Санкт-Петербург, 2005. – 23 с.
6. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. – 608 с.

Анотація

У роботі досліджується трансформація теоретичних положень щодо своєрідності зображення Ангела-охоронця в творі Марини Аромштам «Коли відпочивають ангели». Зроблена спроба з'ясування своєрідності подачі та зображення образу Ангела.

Ключові слова: образ, образ Ангела, Ангел-охоронець, Біблія, Бог.

Аннотация

В работе исследуется трансформация теоретических положений относительно своеобразия изображения Ангела-хранителя в произведении Марины Аромштам «Когда отдыхают ангелы». Сделана попытка выяснения своеобразия подачи и изображения образа Ангела.

Ключевые слова: образ, образ Ангела, Ангел-хранитель, Библия, Бог

Summary

The article researches the transformation of theoretical positions regarding the peculiarity of the presentation of the image of an angel in the work by Maryna Aromshtam «When the angels rest». There is an attempt to clarify the originality of providing and expressing the image of an angel.

Key words: image, the image of an angel, the Guardian-Angel, the Bible, God.

УДК 821.135.1

Світлана Гунда
(науковий керівник –
доцент Девдюк І. В.)

ОБРАЗ ГРАНДЕ В РОМАНІ О. ДЕ БАЛЬЗАКА «ЕЖЕНІ ГРАНДЕ» ТА ЛУЇ В РОМАНІ Ф. МОРІАКА «ГАДЮЧНИК»: МОДИФІКАЦІЇ ТИПОВОГО ХАРАКТЕРУ

Предметом представленої розвідки є порівняльна характеристика образів Гранде в романі Оноре де Бальзака «Ежені Гранде» та Луї в романі Франсуа Моріака «Гадючник» як типових представників певного соціального середовища. Хоча обидва змальовані за принципами реалістичної естетики, очевидна різниця у підходах до моделювання характерів, що пов'язано з творчою манерою письменників, формування якої відбувалося на різних етапах розвитку реалізму, відповідно впродовж першої половини ХІХ та на початку ХХ століття.

Реалізм ХІХ століття за радянських часів прийнято було називати «критичним». Однак термін цей аж ніяк не відбиває всієї складності напрямку: адже далеко не всі твори письменників-реалістів ХІХ століття були спрямовані на критику певних життєвих й суспільних явищ [4, с. 111], до того ж критичний елемент притаманний творам усіх часів і літературних напрямів.

У реалізмі ХІХ століття на перше місце у літературі висувається пізнавально-аналітичний прийом, а типізація дійсності утверджується як універсальний спосіб художнього узагальнення. Література стає засобом пізнання людиною себе і навколишнього світу, набуває ідеологічного звучання. [2, с. 50]. Головною проблемою напрямку стають взаємини людини й суспільства, відтворення людської особистості в тісному взаємозв'язку з навколишнім середовищем. Поглиблюється соціальний аналіз. Типові характери діють у творах реалістичного напрямку не в уявному чи абстрактному світі мрій, фантазій або міфів, а в конкретно-історичних умовах. Реалістичні персонажі завжди зображуються на тлі

доби, і в кожному творі проступає обличчя історії. Історичні обставини, в яких живе й діє герой, впливають на нього, мотивуючи певні його вчинки.

Головними ознаками реалізму є об'єктивність, достовірність відображення (змалювання життя «у формах самого життя»). Також однією з важливих характеристик, на яку слід звернути увагу, є індивідуальність і неповторність образів при їх типізації [3]. За реалізмом не випадково закріпилася його назва: він тісно пов'язаний з настановою реалістичного (тобто заснованого на досвіді) сприйняття й витлумачення дійсності [5]. Лозунгом реалістичного мистецтва стала вимога правдивого зображення навколишнього світу.

Про притаманний реалізові аналітичний дух і пафос чи не першим висловився О. де Бальзак: «Перш ніж писати твір, письменник має проаналізувати всі характери, перейнятися всіма звичаями, обійти всю землю, відчути всі пристрасті, бо всі пристрасті, країни, звичаї, характери, природні явища і явища моральні – усе має пройти через його аналіз» [7, с. 55]. Але непотрібно вважати, що реалісти обмежувалися лише строго прямим, раціоналістичним, науковим підходом до світу: відстоюючи права авторського зображення, Бальзак підкреслював, що «роман повинен бути кращим світом». Цей «кращий світ» створюється образним мисленням автора.

Відштовхуючись від вищесказаного, висновуємо, що реалізм передає авторські позиції опосередковано – через образ. Також одним із цінних відкриттів цього напрямку було нове уявлення про навколишній світ і його взаємодію з людиною.

Реалізм ХХ століття, відчувши на собі вплив модерністських віянь, стає більш відкритим: він не протистоїть іншим літературним напрямкам, а взаємодіє з ними. Як правило, в найкращих творах співіснують і взаємопроникають елементи реалізму й модернізму, так що буває досить важко провести чіткі межі між ними. Класичний реалізм, залишаючись раціональним та об'єктивним, збагачується і урізноманітнюється модерністськими прийомами та засобами, демонструє новий рівень бачення дійсності, який відповідає потребам епохи. Письменники прагнуть до умовності та символічної оповіді. Героями творів постають не соціально зумовлені типи, що було характерно для ХІХ століття, а неповторні особистості з унікальним внутрішнім світом. Порушується лінійність викладу, широко вводяться спогади, авторські відступи, різні форми внутрішньої мови, поєднання різних просторових і часових площин [4, с. 12].

У творчому методі Бальзака, як представника реалізму ХІХ століття, вивчення персонажа починається з вивчення оточення (як ним і закінчується), а психологія стикається з соціологією. Роман «Ежені Гранде» став першим твором, у якому письменник послідовно втілює риси реалізму як цілісної естетичної системи [7]. У виведених в ньому характерах

реалізований принцип становлення особистості під впливом обставин. Автор виступає як проникливий психолог, збагачуючи психологічний аналіз прийомами й принципами реалістичного мистецтва. Він робить акцент на матеріальному світі, зосереджуючись здебільшого на найпростіших обставинах приватного життя та відводячи значне місце описам.

Тема творів Бальзака завжди однакова, незважаючи на різноманітність діючих осіб. Він описує трагедію людської особистості, яка в суспільстві наживи та зиску піддана впливам антагоністичних законів [2, с. 155]. Він одержимий нав'язливою ідеєю описувати суспільство цілком: з його добродійними і ганебними сторонами, із старими протиріччями й новими потребами, з плутаниною принципів.

Ф. Моріак оцінював художній метод О де Бальзака критично, чітко усвідомлюючи недоліки художніх прийомів письменників-натуралістів, що шукали у людині не індивідуальні, а типові риси. Він прагнув збагатити свої романи, створюючи суперечливих персонажів, дозволяючи їм виявляти власні бажання всередині чіткого авторського задуму [6, с. 76]. За конкретною життєвою долею (в багатьох героїв Моріака були реальні прототипи) він бачить прояв універсальних основ буття. Світ без Бога оцінюється за законами світу Божого і тільки завдяки цьому отримує виправдання свого існування.

Моріак не прагнув, як це зробив Бальзак, пов'язати всі твори між собою, створити єдину картину. Лише невелику частину романів письменника об'єднують спільні герої. В один великий твір, який він писав і переписував усе своє життя, їх перетворюють єдність конфлікту, повторюваність головних дійових осіб, ситуацій, мотивів, образів, навіть окремих фраз.

Критичний реалізм Моріака іноді гранично «критичний» за рахунок «аналітичності», письменник викриває дикі, безглузді прояви буржуазної суті, мало піклуючись про видиме, речове, побутове, життєве мотивацію цих страшних проявів. І, зрозуміло, цей реалізм деформується під тиском християнських схем. Більшість його персонажів – буржуа до кінчиків нігтів, для них гроші – не лише мірило моральних цінностей, а й заміна їх [6]. Достойність художнього методу Моріака у тому, що у цих морально зубожілих персонажів він відкриває живі, страждальні душі, які прагнуть полегшення, звільнення від душевного тягаря.

Бальзаківський батько Гранде – людина цілеспрямована й сильна, фанатик і грошоман. Жадоба до грошей заволоділа його душею, знищила в ньому всі людські почуття. У долі осиротілого племінника він не брав ніякої родинної участі, швидко відправивши його в Індію. Дружину й доньку скнара залишив без найнеобхіднішого, економлячи навіть на візитах лікаря. Своєю звичній байдужості до помираючої дружини Гранде

зрадив лише після того, як дізнався, що її смерть загрожувала розподілом майна. Пристрасть до накопичення не лише дегуманізувала Фелікса Гранде, у ній причини передчасної смерті дружини і загубленого життя Ежені, якій батько відмовив у природному праві кохати й бути коханою.

Зображення конфлікту всередині людини диктує тип моріаківського героя. Він не зображує цілісної натури персонажа, як це робить Бальзак, а зосереджує увагу на різноманітних протиріччях характерів. Головний герой роману – старий багатий нотаріус Луї, який переживає почуття якнайглибшої ненависті до своїх близьких – дружини, дітей, онуків. Вони для нього – усього лише жадібні гадюки, які нетерпляче чекають його смерті. Весь роман – величезний лист, який адресує старий своїй дружині Ізі. Він упевнений, що дружина його переживе, але вона помирає раніше, і лист, як пляшка, кинута в море, стає єдиним свідченням його життєвої драми. Цей лист – своєрідний щоденник, сповідь людини, схвильований монолог. І що вражає: у міру його написання, зазираючи все глибше у своє життя та душу, старий Луї все вище піднімається сходами самопізнання, зростає, духовно осягає, нарешті, чому його життя виявилось занепащеним.

На відміну від Луї, бальзаківський батько Гранде до кінця життя залишається засліпленим владою золота, він не бачить нікого і нічого, крім жадоби до збагачення. Бальзак не намагається його виправдати чи викликати в читача жалість та співчуття до Гранде. Він правдоподібно змальовує картину життя користолюбця, який здатен принести в жертву навіть рідну доньку, якщо йому це буде вигідно.

Ф. Моріак, малюючи образи дружини Луї, його дітей, онуків, показуючи пекло взаємної ненависті й підлості, створюючи картину людського приниження, безсилля, смерті, відчуває до своїх героїв нескінченний жаль і шукає в них не бруд, а щось інше, хороше, приховане за підлим і злостивим. І він знаходить. Саме тому романи письменника можна було б назвати «романами піднесення». Він цікавиться насамперед психологією своїх героїв, а не життєвою практикою, не соціальними та діловими зв'язками, не механізмом їх збагачення, малює їх не в різноманітних і численних відносинах з людьми, як це робив Бальзак. У чомусь Франсуа Моріак розвиває і поглиблює реалістичне художнє дослідження користолюбця як суспільного типу (вивчення його психології, навіть психопатології); але в ще більшій мірі він цю реалістичну традицію звужує і збіднює, бо позбавляє образ багатьох опосередкованостей, багатьох зв'язків з життям. Тим самим послаблюється відчуття соціальної небезпеки накопичувача і скупердя, хоча його моральне зубожіння відчувається не менш, якщо і не більш сильно, ніж потворність бальзаківських персонажів.

Аналіз проблеми довів наявність низки спільних та відмінних рис у

підходах О де Бальзака та Ф. Моріжка до творення образів характерів. Відмінності пояснюються здебільшого тим, що письменники творили у різні епохи, які позначені відмінностями щодо способу зображення дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Г. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. – М.: Высшая школа, 1987. – 542 с.
2. Девдюк І. В. Зарубіжна література І половини ХХ ст. Методичні рекомендації до лекцій та практичних занять. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. – 64 с.
3. Зарубежная литература XIX века: Реализм: Хрестоматия историко-литературных материалов: учебное пособие / сост. Соловьева Н. А. и др. М.: Высшая школа, 1990. – 383 с.
4. История зарубежной литературы XX века: Учеб. для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др. Под ред. Л. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. школа, 2003. – 559 с.
5. Історія зарубіжної літератури XIX – початку ХХ століття: Навч. посібник / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка, Н. І. Гричаник, М. О. Кушнерьова. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.
6. Калініна А. Романи піднесення Франсуа Моріака / А. Калініна // Пані вчителька. – 2012. – № 3. – С. 37.
7. Кирнозе З. И. Франсуа Мориак. – М.: Высшая школа, 1970. – 79 с.
8. Наливайко Д. С. Оноре Бальзак. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1985. – 198 с.

Анотація

У статті порівнюються головні герої романів Бальзака «Ежені Гранде» та Моріака «Гадючник» як типові образи, змодельовані за художніми принципами двох етапів реалізму. Виокремлено загальні ознаки та відмінності реалізму, які притаманні кожному з етапів.

Ключові слова: реалізм, типовий герой реалізму, дегуманізація, жадоба до збагачення.

Summary

The article deals with the comparison of the main characters of «The Knot of Vipers» by Mauriac and «Eugénie Grandet» by Balzac as the models of two different stages of realism. In addition, the article singles out the common features and differences of realism which are typical for each stage.

Key words: realism, the typical character of realism, dehumanization, thirst for money.

Наталія Зінік
(науковий керівник –
доцент Тереховська О. В.)

ПРОБЛЕМА ПРАВСТВЕННОСТИ И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ В ПОВЕСТИ Н. М. КАРАМЗИНА «ЮЛИЯ»

Повесть Н. М. Карамзина «Юлия» была написана в 1796 году. Это одна из первых «светских» повестей в русской литературе. Принадлежит повесть к этому жанру не только по причине того, что ее действие происходит в светской среде, но и потому, что оппозиция светского общества и человека выполняет в ней сюжетообразующую функцию. Непринужденное выражение чувств в светском обществе заменено правилами хорошего тона. Петербургский свет представляет в повести князь N, а усадебную жизнь – Арис. Именно в отношении к любви и раскрываются характеры этих героев. Главными в повести «Юлия» становятся не внешние перипетии жизни героини, а ее внутренняя борьба и нравственное становление. По словам Л. В. Герасимовой, «Зарисовки внешнего мира помогают автору раскрыть чувства героя, исполняя роль фона, гармонически сливающегося с его настроениями и чувствами» [3, с. 291].

В начале повести мы видим Юлию в центре светской жизни: «Все молодые люди обожали Юлию и почитали за славу обожать ее...» [1, с.106]. У нее много поклонников и вскользь упоминается Арис, который любит девушку всем сердцем. Появление князя N становится испытанием для Юлии, она «восхищалась князем» [1, с. 108]. Пережив разочарование, Юлия, на первый взгляд, осознала пустоту и бессодержательность светской жизни. Князь оказался совсем аморальным человеком, который хотел добиться своей низкой и презренной цели, не обращая внимания на чувства других людей. Полной противоположностью князя показан в повести Арис – высоконравственный, умный, способный на самопожертвование юноша. Первым выбором Юлии был князь (типическое поведение светской женщины).

Юлия вышла замуж за Ариса после расставания с князем. Супруги переехали в усадьбу, жизнь их наладилась. Добродетельный Арис восхищался супругой, а Юлия в свою очередь отвечала благодарностью на его нежность. Н. М. Карамзин как писатель-сентименталист изображает возрождение природы, которое созвучно со счастьем супругов: «Везде благоухали жасмины и ландыши; везде пели соловьи и малиновки; везде курился фимиам любви» [1, с. 111]. Юлия и Арис жили благополучно в уединении, но мы видим кардинальные перемены после их возвращения в

высший свет. Талантливый писатель акцентирует внимание на том, что всегда за летом следует осень в природе, так и в жизни – всегда за безоблачным житьём-бытьём следует несчастье: «Цветы и в поле и в саду увяли; зелень поблекла; листья слетели с деревьев; птички бог знает куда девались – и все стало так печально, так уныло, что Юлия потеряла всю охоту хвалить деревенское уединение» [1, с. 112]. Арис остался прежним человеком, но Юлия изменилась в худшую сторону, она возвратилась к прежнему образу жизни.

Вот тут и возникает вопрос о нравственности. Будучи замужней женщиной, Юлия позволяет себе флирт, который считается нормальным явлением в высшем обществе. Главная героиня отдаляется от мужа, она не вступает в отношения с князем, но она принимает его ухаживания. Юлия скрыла от Ариса все разговоры с бывшим возлюбленным. Автор показывает нам, что именно в высшем обществе произошло то, что никак не могло случиться в деревне – Юлия усомнилась в своих нравственных и моральных ориентирах. Только разлучившись с мужем, героиня осознает свою вину и признается сама себе, что она ошибалась. Юлия самостоятельно принимает решение возвратиться в деревню, понимая, что в светской среде она не сможет измениться. Героиня упрекает себя в том, что она одна является виновницей своего несчастья. Здесь писатель отдаёт должное всем женщинам, которые, приняв решение не словом, а душой, стремятся воплотить его в жизнь.

Настоящие изменения в поведении Юлии мы видим тогда, когда она узнала, что беременна: «...Юлия сделалась вдруг ангелом непорочности» [1, с. 111]. Героиня повести принимает эту новость с чувством высшего блаженства и благодарности. Ее ребенок – воспоминание о любимом Арисе. Юлия очень ответственно готовилась стать матерью, обязанности которой она считала священными. Н. М. Карамзин употребляет здесь эпитеты «святейшие», «чистейшие», соединяя их со словом «радости». Можно согласиться с мнением И.Б.Александровой, которая утверждала: «Слово в эстетике Карамзина выполняет функцию не только знака или образа, но становится категорией состояния, выражающей богатство сложного эмоционального мира личности» [2, с.101]. Именно в уединении Юлия впервые смотрит на свою прежнюю жизнь со стороны, анализирует ее.

Потеряв навсегда возможность счастья, героиня задумывается о ложных и истинных жизненных ценностях. И тут опять писатель-сентименталист обрисовывает состояние природы, которое созвучно с нравственным утверждением Юлии, но дано в контрасте с ощущением одиночества героиней: «Шум реки и леса увеличивали ее меланхолию, веселье летающих птичек было чуждо ее сердцу» [1, с. 115]. Главная героиня поняла ничтожность, обманчивость тех утех, которые она искала когда-то в жизни.

Психологическая трагедия, которую переживает Юлия имеет объективную основу – противостояние двух моралей: светской (отвергается писателем) и сентиментальной (утверждается в повести). По словам Е.Осетрова: «Насыщаясь психологизмом, карамзинская проза становилась все содержательнее, взгляд писателя приобретал ястребиную зоркость в изображении душевных движений человека» [5, с.139]. Высшее общество в глазах сентименталистов дурно тем, что оно оторвано от природы, что в нем культивируется надменность и гордость. Интерес писателя к нравственности персонажей светского происхождения подводит нас к выводу об обусловленности поведения человека обстоятельствами. Можно согласиться с мнением А.П.Орлова: «В повести Карамзина речь идет о борьбе не с деспотическим обществом, а со своими слабостями и заблуждениями» [4, с. 276]. Главная героиня признает свою вину и больше не хочет быть безнравственной, высокомерной и пустой внутри женщиной. Юлия решает самостоятельно усовершенствоваться ради своего ребенка, она видит, как заблуждалась, поддаваясь влиянию внешнего мира.

Вопрос о нравственности героини тесно связан с вопросом о ее психологической эволюции. Мы видим борьбу в душе Юлии светского легкомыслия и добродетели, которая оканчивается победой последней. «Юлия» – это повесть о психологической борьбе, о развитии, о росте женской души.

Герои в повести расположены в виде треугольника. Аморальный князь, напротив – высоконравственный Арис, а посередине, между ними – Юлия, которая еще не определилась в выборе жизненных ориентиров. Каждый из двух принципов жизни проверяется на судьбе Юлии. В конце произведения мы видим нравственный рост героини, ее усовершенствование. Именно рождение новой жизни – ребенка, является доказательством перерождения Юлии.

Н. М. Карамзин в повести указывает на возвращение Ариса к Юлии. Автор дает второй шанс своей героине, и это не случайность. Следует обратиться к А. П. Орлову, по мнению которого в повести «Юлия»: «...утверждалась мысль о необходимости подчинять свои страсти рассудку во имя добродетели» [4, с. 277]. Н. М. Карамзин говорит концовкой повести нам о том, что, осознав свои ошибки и, почувствовав цену добродетели, человек имеет право на реабилитацию. Юлия возненавидела порок всей душой и сердцем, заплатив за временную слабость самым важным в ее жизни.

Важно отметить то, что описывая события, автор ни разу не говорит нам прямо о своем отношении к Юлии. Н. М. Карамзин ведет что-то вроде диалога со своим читателем, давая ему право самостоятельно оценить

поведение героини. В повести есть несколько лирических отступлений, посвященных размышлениям писателя над поведением женщин. Эти отступления не являются нравоучительными наставлениями, читатель сам решает, импонирует ли ему Юлия.

Все описания природы в повести даны для большего понимания состояния души героя – если это радость, то птицы поют, цветы благоухают, если уныние, то птицы улетают, цветы увядают. Н.М.Карамзин использует пейзажи и для большего контраста между состоянием души Юлии (одиночество, а небо открытое, луга необозримые).

Н. М. Карамзин в повести «Юлия» тщательно проработал каждый штрих. Писатель выбрал малый в сравнении с романом жанр, и это требовало от него максимальной лаконичности и сжатости в характеристике персонажей, в описаниях места действия, в изображениях пейзажей, что, однако, несколько не уменьшает эффекта убедительности образов и поставленных проблем. По словам Л. В. Герасимовой: «Автор переносит в прозу ту эмоциональность и психологическую углубленность, которая присуща его поэзии, а вместе с тем переносит и образный строй» [2, с. 296]. Н. М. Карамзин-прозаик избегал в повести «Юлия» широкого охвата явлений, обилия деталей. Либеральное мировоззрение просвещенного русского дворянина оказало влияние на выбор области общественных отношений и круга действующих лиц. Н.М.Карамзин изображает Арису образованным. Писатель рассчитывает на понимание и сочувствие со стороны читателей, как Арису так и Юлии. Именно вставки от лица автора-рассказчика указывают читателю, что каждый склонен ошибаться, но не все могут признать свои ошибки и исправиться.

Из вышеизложенного следует, что повесть Н. М. Карамзина «Юлия» – это психологическая повесть, изображающая внутреннюю борьбу в душе женщины. Несмотря на использование автором малого жанра прозы, в повести очень глубоко раскрыт внутренний мир героини. Пейзажи, внешние жизненные перипетии Н. М. Карамзин использовал для того, чтобы подчеркнуть или объяснить состояние ее души. Благодаря лирическим отступлениям внимательный читатель может понять авторскую позицию. В повести «Юлия» раскрыта одна из самых важных проблем человечества – проблема нравственности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карамзин Н.М. Юлия // Карамзин Н.М. Избранные сочинения. – Москва: Издательство Московского университета, 1979. – С. 106-117.
2. Александрова И. Б. Поэтическое слово в эстетике Карамзина // Александрова И. Б. Поэтическая речь XVIII в.: Учебное пособие. – Москва: Флинта, 2005. – С. 99-104.

3. Герасимова Л. В. Эпитеты в произведениях Карамзина / Л. В. Герасимова // Сборник 8: Державин и Карамзин. – Ленинград: Наука, 1969. – С. 290-298.

4. Орлов П. А. Н. М. Карамзин // Орлов П. А. История русской литературы XVIII века. – Москва: Высшая школа, 1991. – С. 255-290.

5. Осетров Е. Три жизни Карамзина: Роман-исследование / Е. Осетров. – Москва: Московский рабочий, 1989. – С. 112-139.

Аннотация

Статья посвящена изучению проблемы нравственности и ее художественного воплощения в повести Н.М.Карамзина «Юлия». Выявлено, что пейзажи в повести служат для большего раскрытия внутреннего мира героини. Установлена взаимосвязь между постановкой проблемы нравственности в повести и ее художественной реализацией. Показано значение вставок и лирических отступлений от лица автора-рассказчика.

Ключевые слова: проблемы нравственности, пейзаж, внутренний мир, лирическое отступление.

Summary

The paper studies the problem of morality and its artistic implementation in the story by N.M. Karamzin «Julia». It is revealed that the landscapes provide deeper disclosure of the inner world of the heroine. The relationship between the statement of the problem of morality in the story and its artistic realization is defined. It is underlined the importance of insertions and lyrical digressions on behalf of the author-narrator.

Key words: he problem of morality, landscape, inner world, digression.

УДК 821.133.1-09

Діана Максимлюк
(науковий керівник –
доцент *Мартинець А.М.*)

МЕСТО ДЕТАЛИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА ЖОРЖ САНД

В литературоведении художественная деталь определяется как выразительная подробность произведения, которая несет значительную смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. Деталь фиксирует внимание читателя на том, что писателю кажется наиболее важным, характерным в природе, в человеке или в окружающем его предметном мире. Она важна и значима как часть художественного целого. Другими

словами, «смысл и сила детали в том, что в бесконечно малое вмещено целое» [1, с. 303].

На сегодняшний день в литературоведении не существует единой классификации художественной детали, которой в своих исследованиях придерживались бы все ученые.

Анализ литературоведческих работ дает возможность выделить следующие виды художественной детали: портретные, предметные, психологические и детали-символы.

В своих произведениях французская писательница Жорж Санд использовала широкий спектр художественных средств. Особое место среди них занимает художественная деталь. Когда в 50-е годы в европейской литературе стремительно развивается реализм, писательница коротко формулирует свое убеждение: «Реализм – просто знание деталей» [5, с. 18].

Жорж Санд нашла новый подход к изображению детали в произведениях. Так, в романе «Валентина» интерьер через верно подмеченные предметные детали не только служит созданию крестьянского и дворянского «местного колорита», но и способствует выявлению эмоциональной атмосферы произведения [6, с. 21]. Описывая быт крестьянской фермы, писательница рассказывает, что *«дело происходило в просторной низкой комнате, куда свет проникал в окна с частым переплетом»*, что *«стены были оклеены обоями ярких тонов, что никак не вязалось с почерневшими от копоти балками потолка, с массивными дубовыми дверями и неуклюжим ларем»* [2, с. 3]. Где-то в середине романа автор впускает читателя в крестьянскую хижину Бенедикта, живущего здесь в обществе своего рыжего пса Перепела. И читатель видит *«стены из неотесанных бревен, кровать с пологом из саржи, похожую на катафалк, посуду – медную и глиняную, стоявшую в ряд на полках»* [2, с. 58]. Столь экспрессивный метод использования предметной детали автор объясняет следующим образом: *«внешний вид окружающих нас предметов имеет непосредственное влияние на строй наших мыслей и весьма часто окрашивает наше настроение»* [6, с. 22].

Для создания настроения, соответствующей атмосферы, окружающей героев в романе служат мельком упоминающиеся портретные детали. Вот *«пышный тюлевый»* наряд с муаровым поясом и золотой пряжкой Атенаис, платье из грубой шерстяной ткани ее матери-фермерши или костюм дядюшки Лери: *«белые чулки, полосатые штаны, жилет в цветочек, длинный стуртук и косичка»* [2, с. 3]. Все это говорило о стабильном достатке сельских буржуа, давало основание для известного бахвальства и самоуверенности. Писательница, с любовью подмечая детали, живописует крестьянский быт, нравы, костюмы. Если говорить о

портретных деталях, то в «Валентине» Жорж Санд не дает ни одного графически четкого, живописного портрета. Она разбрасывает портретные детали по ходу повествования, причем строит в большинстве случаев внешний облик героя акцентируя на одной детали. Так, во внешнем облике Атенаис неоднократно подчеркивается, что это 16-летняя сельская красавица румяна, а по ходу действия из россыпи ее внешних данных выясняется, что у нее черные глаза, черные кудри и изящная фигура. Своеобразие портретного мастерства автора в эмоциональности, в том, что она создает вокруг своих героев определенную эмоциональную среду: скептически холодную – вокруг маркиза де Лансака и графини – матери де Рембо, доброжелательную – вокруг семейства Лери, патетически – восторженную – вокруг Валентины и Бенедикта. Все это постигается при помощи описания портретов героев.

В романе «Жак» Жорж Санд заставляет Фернанду заметить роскошные детали дворянского быта (героиня из обедневшего дворянского рода): *«прекрасных лошадей», «теплицы с редкостными и дорогими цветами», мягкие диваны, ковры, даже «трубку из кедрового дерева с перламутровыми инкрустациями»* [3, с. 3]. Описание роскошных деталей помогает писательнице показать контраст между обедневшим и богатым сословием.

В романе автор не сразу представляет своих героев. Читатель узнает их посредством оценки других персонажей. Жака представляет влюбленная в него юная Фернанда: *«Ростом он невелик и кажется хрупким..., черные, как смоль, волосы, которые он опускает до плеч, подчеркивают его бледность и худобу. Улыбка у него печальная, лоб ясный, осанка горделивая»* [3, с. 4]. Так же рисуется внешность Фернанды: сначала дается общее представление о ней Жака, затем акцентируются отдельные детали созданного им портрета. *«Фернанде 17 лет, она маленькая, беленькая, кругленькая, но изящная и легкая. Черные глаза, черные брови и целый лес белокурых волос придают своеобразный характер ее красоте».*

В романе «Консуэло» характерно обилие предметных деталей в описании быта и нравов чешского крестьянства, с которым знакомятся Консуэло и Гайдн по пути в Вену. *«Семья добрых хлебопашцев ужинала под открытым небом у порога своего дома, за грубым деревянным столом, куда их посадили со спокойным равнодушием»* [4, с. 62]. Жорж Санд описывает чешское крестьянство реально, без всяких приукрашиваний и идеализации. Избирая для показа реалистического бытового антуража прием контрастного параллелизма, автор сохраняет его и при показе деталей костюмов своих персонажей. Дамы *«в атласных платьях с фижмами и кружевами»* [5, с. 89] танцуют на балу у де Вильмеров. На Каролине очень дорогое *«серебристое шелковое платье»*, подаренное

маркизой. Полным контрастом являются детали «костюмов» горянок, упоминаемые писательницей. Они ходят в лохмотьях и чистоту считают «греховным излишеством»: «выцветшие тряпки едва прикрывают их грязные голые ноги» [5, с. 95].

Итак, Жорж Санд использовала в своем творчестве обилие деталей внешнего и внутреннего характера, из чего складывается достаточно правдоподобная картина бытовых условий, в которых действуют персонажи ее произведений. Предметные детали обстановки, а также костюмов героев Жорж Санд не сосредоточивает в экспозиции романов, а дает россыпью по ходу действия, фиксируя их коротко, лаконично, но красочно. Представление о внешнем облике героев писательница дает отдельными мазками с акцентом на одной и той же детали (волосы, глаза, светлица), иногда – сразу, через восприятие других персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. С. Добин. – Ленинград: Советский писатель, 1981. – 432 с.
2. Жорж Санд. Валентина / Жорж Санд. – Санкт-Петербург: Слави, 1992. – 126 с.
3. Жорж Санд. Жак / Жорж Санд. – Санкт-Петербург, 2009. – 135 с.
4. Жорж Санд. Консуэло. Книга 2 / Жорж Санд. – Ростов-на-Дону, 1993. – 446 с.
5. Жорж Санд. Маркиз де Вильмер / Жорж Санд. – Санкт-Петербург, 1993. – 129 с.
6. Трапезникова Н. С. Романтизм Жорж Санд (Проблема взаимосвязи романтизма и реализма во французской литературе XIX века) / Н. С. Трапезникова. – Казань: Издательство Казанского университета, 1976. – 183 с.

Аннотація

В работе сделано попытку определить основные средства использования детали в творчестве французской писательницы Жорж Санд; исследуется место и роль художественной детали в романах «Валентина», «Жак», «Консуэло» и «Маркиз де Вильмер».

Ключевые слова: деталь, контраст, параллелизм.

Анотація

У роботі зроблено спробу визначити основні засоби використання деталі у творчості французької письменності Жорж Санд; досліджується місце і роль художньої деталі у романах «Валентина», «Жак», «Консуэло» і «Маркіз де Вильмер».

Ключові слова: деталь, контраст, паралелізм.

Summary

The paper attempts to identify the main means of using the details in the work of the French writer George Sand; it is explored the role and place of artistic details in the novels «Valentine», «Jacques», «Consuelo» and «The Marquis de Villemer».

Key words: detail, contrast, paralelizm.

УДК 821.111(73):81'38

Елла Мінцис

СУЧАСНИЙ АНГЛОМОВНИЙ ЖІНОЧИЙ РОМАН: ФОРМУЛА ДАНІЕЛИ СТІЛ

20-і роки ХХ століття – період формування масової культури. Термін «масова культура» підкреслює доступність, поширеність художніх та культурних цінностей, легкість їх сприйняття, яка не потребує особливого художньо-естетичного смаку. Досить поширеним у сучасній масовій літературі є жанр сентиментального («жіночого») роману (С. О. Філоненко, Є. В. Улибіна, О. Вайнштейн та ін. також використовують терміни «романс», «дамський», «рожевий» роман [1, 6, 8] [2, с.250-251]. Існують певні стереотипи щодо характерних рис цього жанру. Так, В. А. Греченко, І. В. Чорний та ін. вважають, що жіночі романи – це «історії романтичного кохання, які заводять читача в ілюзорний світ з красивими жінками та сильними чоловіками, псевдо конфліктами, які розв'язуються наприкінці твору» [2, с. 252]. Є. В. Улибіна доходить висновку, що це літературне явище є надзвичайно близьким за структурними та змістовими особливостями до чарівної казки, що його жанрова своєрідність визначається високою повторюваністю сюжетних елементів, відносною постійністю складу героїв і серійним характером продукції. У героїні цих романів немає соціальних і побутових проблем. Побут і характер взагалі не мають значення – важливим є те, що вона завжди вродлива і надзвичайно сексуальна. Всі інші якості героїні є вторинними і не відіграють ніякої ролі. А герой – завжди кремезний чоловік, «гора м'язів» і обов'язково трошки «дикун». У сюжеті завжди присутня друга жінка – подруга, суперниця, мати, сестра, начальниця та ін. Вона може бути дружньою чи ворожою по відношенню до героїні [6, с. 538, 542, 543]. Яніна Чайківська ж вважає, що ідеалізована любов не є справою сексуальності, а спробою жінки увійти до іншого світу, до великого світу чоловіка шляхом розподілу влади через шлюб. І не прагнення саме влади над чоловіком, а

прагнення іншої, недоступної для неї сфери життя, примушує працювати цю створену жінкою літературну конструкцію. Сексуальність якраз повинна бути відсутньою, оскільки може завадити довершити подібний проект, занадто вже вона некерована. Сексуальність ставить під загрозу ідентичність жіночого «я», в якому жінка є об'єктом і не може мати іншого бажання, окрім бажання подобатися [9].

Згідно з висновками Г. А. Улюри жіноча проза має на меті «передати специфічне жіноче світосприйняття і жіночі практики. Об'єктом жіночої прози є, за влучним визначенням Оксани Забужко, «жінка сама по собі» [7]. В інформаційно-аналітичному бюлетні «Кріз призму соціології» зазначається, що у порівнянні з чоловіками, жінки читають значно частіше. Вони захоплюються мелодрамами, історіями про кохання. Улюбленими англійськими авторами наших читачок є Сандра Браун, Барбара Картленд, Беатріс Смолл. Значне місце у цьому списку займає творчість популярної американської письменниці Данієли Стіл [4, с. 6]. Успіх її романів полягає у їх ненав'язливій, простій пропозиції подумати про життя жінки з усіма її любовними, особистими та навіть соціальними проблемами [3]. Сучасна жінка хоче бачити в романі себе, свої сильні і слабкі сторони, свої надії і розчарування, свої мрії. Вона хоче бачити і чоловіків – їх характери, мотивації їх вчинків, їх розрахунки і романтичні пориви, їх сподівання [5].

Отже, зважаючи на популярність сучасного жіночого роману та різноманітні його трактування літурознавцями, метою статті є висвітлення та узагальнення особливостей цього літературного жанру на прикладі романів Данієли Стіл та аналіз основних тенденцій текстотворення письменниці. Актуальність дослідження зумовлена такими факторами: підвищенням творчої активності жінки в літературному процесі, необхідністю визначення специфіки жіночого художнього стилю та відсутністю праць, присвячених лінгвістичному аналізу жанру жіночого роману.

Один з найбільш відомих дослідників «рожевого» роману, літурознавець Джон Кавелті, вважає, що структура роману складається з набору формул, художніх форм, які є відпрацьовані до автоматизму та акумулюють енергію культурної традиції і задовольняють підсвідоме очікування читачів через базові архетипи [6, с. 538]. Д. Кавелті стверджує, що без певної долі стандартизації була б неможливою художня комунікація: «Стандартні поширені конструкти дають спільний ґрунт письменнику й читачеві». Він наголошує, що добре знання «формули» володіння літературною технікою полегшує письменнику працю, тому літератори пишуть швидко і є дуже плідними [10, с. 8, 9].

Жанрові канони відіграють надзвичайно важливу роль у функціонуванні масової літератури. Для кожного жанру-«формули» існують

взірцеві тексти. Для детективу – це проза Едгара По, Артура Конан-Дойля, Агати Крісті, для жанру любовних романів – проза Барбари Картленд, Данієли Стіл [8, с. 2].

Близько сорока років триває літературна діяльність Данієли Стіл. Критики стверджують, що її ім'я і термін «жіночий роман» – синоніми. 590 мільйонів примірників, 113 романів, дві-три книги у рік – результат плідної праці та популярності письменниці. Її перший роман *Going Home* був опублікований у 1973 році. Героїня роману, Джілліан Форрестер, стикається зі зрадою і змушена обирати між минулим і теперішнім. У романі *A Perfect Stranger* (1983) молода жінка на ім'я Рафаєлла стоїть перед вибором між обов'язком і пристрастю. Фіона Монаган, героїня роману *Second Chance* (2004) – головний редактор журналу мод. Вона, надзвичайно успішна у кар'єрі, але самотня в особистому житті, одружується з вдівцем, з яким незабаром розлучається. Але доля дає їй другий шанс. У романі *The Promise* (1978) йдеться про випробування кохання між сиротою Ненсі та спадкоємцем бізнесової імперії Майклом, яких розлучили трагедія і зрада в день їх весілля. У бестселері *Crossings* (1982) вродлива американка Ліан під час другої світової війни зустрічає кохання, від якого не може відмовитися.

У центрі всіх романів Данієлли Стіл – кохання, і на перший погляд їх сюжети є банальними, схожими між собою і передбачуваними, але в дійсності кожен з них має свої особливі конфлікти, інтриги, несподівані повороти, щасливі та трагічні моменти. Сама письменниця вважає, що її твори не про кохання, а про людські характери. «Любов – це складова життя, але я думаю про неї скоріше, як про категорію, а насправді я пишу про ситуації, в які ми потрапляємо – втрати, війну, хвороби, роботу, кар'єру, добрі і погані речі, злочини, будь-що», – пише Данієла Стіл [12]. Ось що вона сама каже про основну тему своїх романів: «Своїми творами я намагаюся дати людям надію. Кохання чудове, але надія є більш важливою. Ми не можемо жити без неї» [11]. І справді, всі героїні знаходять щастя завдяки надії, яка рано чи пізно з'являється на їхньому шляху і допомагає докорінно змінити життя, покращити ситуацію, вирішити проблеми, перебороти труднощі, відродитися, як Феніксу, з попелу. Символічним є те, що письменниця дає героїням своїх романів (*Matters of the Heart* та *Answered Prayers*) значущі імена *Hope* (надія) та *Faith* (віра) відповідно.

У деяких романах стосунки між героями зображені на фоні історичних подій: *No Greater Love* (1991) – загибель Титаніка, *Message from Nam* (1990) – смерть Джона Кеннеді та війна у В'єтнамі, *Zoya* (1988) – революція 1917 року та загибель царської сім'ї, *Crossings* (1982) – друга світова війна та ін. Це додає драматизму характерам, водночас, завдяки

цьому, сюжети про відродження героїнь, повернення їх до життя сприймаються читачем як реальні історії реальних людей, які були учасниками чи свідками цих подій.

Слід зазначити, що мова романів Данієли Стіл є емоційною, образною та барвистою і водночас простою та зрозумілою. З великою майстерністю письменниця застосовує різноманітні мовні засоби та стилістичні фігури для зображення життєвих ситуацій, драматичних епізодів, характерів та природи.

Отже, запропоноване дослідження дає можливість зробити висновок, що за структурою та змістом романи Данієли Стіл є типовими жіночими романами, оскільки вони написані за певною «формулою», але водночас у них є значні відмінності, які суперечать існуючим стереотипам щодо цього літературного жанру. Хоча романи письменниці і написані за певною «формулою», вони не схожі на «казку про Попелюшку» [1]. Майже всі героїні Данієли Стіл – ерудовані, самодостатні, сильні, цілеспрямовані жінки, яких не можуть зламати ні зрада, ні смерть близької люди, які не втрачають надії і прагнуть до змін. Не всі твори письменниці є суто любовними романами, у деяких з них стосунки між героями розкриваються на фоні відомих історичних подій та важливих соціальних проблем. Романи Данієли Стіл характеризуються багатством та різноманітністю лінгвопоетики. Завдяки лінгвостилістичним засобам автор з надзвичайною виразністю зображає думки, відтінки почуттів, емоційний стан героїв та стосунки між ними, що робить ці романи легкими та цікавими для сприйняття, водночас спонукає читача задуматися над висвітленими проблемами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний / О. Вайнштейн // Новое литературное обозрение. – М. – 1996. – № 22. – С. 303.
2. Греченко В. А. Історія світової та української культури : підруч. для вищ. закл. освіти / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. Режко. – К. : Літера, 2000. – 464 с.
3. Зюзина И. Розы, слезы и любовь ... Зачем нужны женские романы? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://digestweb.ru/20621-rozy-slezy-i-lyubov-zachem-nuzhny-zhenskie-romany.html>.
4. Крізь призму соціології: Інформаційно-аналіт. бюл. // Терноп. обл. універс. наук.: б-ка, наук.-метод. вид. / [Підгот. Л. М. Козачок; ред. Г. Й. Шовтко, О. М. Раскіна] – Тернопіль, 2010. – № 1 (11). – 20 с.
5. Солнцева Н. Женский роман первого десятилетия XXI века. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://afield.org.ua/mirwom/n_solntseva.phtml.

6. Улыбина Е. В. Субъект в пространстве женского романа / Е. В. Улыбина // Пространства жизни субъекта: Единство и многомерность субъектнообразующей социальной эволюции / [Отв. ред. Э. В. Сайко] – М.: Наука, 2004. – С. 538-555.

7. Улюра Г. А. Деякі міркування щодо базових понять гендерних студій з літературознавства: Київський міський семінар з гендерної лінгвістики. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://linguist.de.co.ua/seminar/2004/02/02/seminar_1_dejaki_mir_9.html.

8. Філоненко С.О. Літературне ремесло для «чайників» та «ідіотів». [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nrehdu/FL/2009_111/111-20.pdf.

9. Чайківська Я. Феномен жіночого авторства. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1519.html>.

10. Cawelti J. G. Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture / John G. Cawelti. – Chicago, 1976. – 344 p.

11. Danielle Steel's Recurring Theme: Hope. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cbsnews.com/stories/2008/07/16/print/main4265197.shtml>.

12. Flood Alison. Danielle Steel falls out of love with romance. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.guardian.co.uk/books/2010/sep/23/danielle-steel-romance.html>.

Анотація

У статті висвітлені та узагальнені структурні особливості сучасного англomовного жіночого роману як літературного жанру на прикладі романів Данієли Стіл, визначені відмінності між «формулами», за якими написані жіночі романи ХХ-ХХІ століття.

Ключові слова: жіночий роман, лінгвостилістичні особливості, «формула», масова культура.

Summary

The article has defined and generalized structural features of modern English romance as a literary genre on the example of the novels by Danielle Steel. It has pointed out the differences between the «formulae» according to which the romances of the ХХ-ХХІ centuries were written.

Key words: romance, linguostylistic peculiarities, «formula», mass culture.

Вікторія Огерук
(науковий керівник –
доцент *Мартинець А. М.*)

АБСУРД ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙСНОСТІ У РОМАНІ ДЖОНАТАНА СВІФТА «МАНДРИ ГУЛЛІВЕРА»

Сучасна дійсність є аж ніяк не менш яскравим, ніж попередні епохи, втіленням абсурдності людського буття. Саме тому нещадне її викриття зовсім не втратило своєї актуальності та доцільності.

Сповнена обуренням сатира Свіфта таврувала сучасний йому світ, руйнуючи оптимістичні сподівання просвітників на майбутній прогрес. Автор критикував внутрішню політику Англії, висміював парламентську систему, засуджував колоніальні та загарбницькі війни, виступав проти релігійного марновірства та невігластва.

Джонатан Свіфт прекрасно володів усіма засобами сатири. Одним з найцікавіших серед іманентних його творчості художніх прийомів була іронія, доведена до абсурду. На думку Агапія Шамрая, авторська «манера доводити абсурдність будь-якої тези завжди має на меті розкрити читачеві якусь тяжку і глибоку істину, що перебуває на «протилежному полюсі» від піднесеної сатириком тези» [5].

Визначення абсурду, подане у літературознавчій енциклопедії за редакцією Юрія Коваліва, потрактовується як «безглуздя, прихована логічна суперечність, нонсенс, вислови, позбавлені глузду, що виникають внаслідок мимовільного, іноді свідомого відходу від істини» [1, с. 13]. Етимологічно термін походить від латинського «ad absurdum», що дослівно перекладається «від глухого», тобто можемо розуміти абсурд не як відсутність змісту, а як зміст, що є нечутним, неявним. За словником «Культурологія. ХХ століття», абсурдне для нашого світу може сприйматися деінде як щось таке, що має зміст, який можна досягнути розумом. Абсурд – неявний, він одночасно має і не має місце. В абсурдних дискурсах щось заразом стверджується і заперечується. Абсурд не втрачає сенсу, навпаки, у парадоксальній ситуації суцільних випадковостей реалізує особливе сенсотворення. Абсурдне мислення стає імпульсом для створення іншого світу, водночас розширюючи межі ірраціональної основи думки [1, с. 9]. Дж. Свіфт не сприймав просвітницького принципу «розважаючи повчати» і вважав, що читача потрібно не розважати, а будити в ньому злість, примушувати бачити справжнє життя, справжнього себе. Саме тому у своїх памфлетах він використовував абсурд, завдяки цьому сатира письменника стала злою та їдкою. Саме абсурд є одним із засобів творення жорсткої сатири і в романі «Мандри Гуллівера». Борис

Шалагінов вважає, що для передачі своїх парадоксальних ідей Джонатан Свіфт застосовує чималий арсенал художніх засобів, які воєдино сплітаються для зображення абсурдності буття [4, с. 8].

Спорідненою з абсурдом є нісенітниця, яка вживається на позначення вислову, позбавленого логічного змісту, нехибного і водночас неістинного. Абсурд відрізняється від нісенітниці тим, що є істинним. Інколи з абсурдом асоціюють і вигадку, яку найчастіше використовують в утопіях та антиутопіях як підґрунтя вірогідних сюжетотворень. Тобто, вигадка – основа на якій базується твір, тоді як абсурд реалізується в деталях.

Нереальні події, що видаються як реальні, ми можемо спостерігати і в абсурдних, і у фантастичних творах. Але варто розмежовувати абсурдне і фантастичне. Оскільки у фантастиці наявні образи, які не мають аналогів у дійсності, нереальні предмети та явища набувають високого ступеня умовності, натомість у абсурді навпаки.

У творчості абсурдність реалізовується і за допомогою гротеску, який дозволяє поєднувати далеке та віддаляти близьке, деформує, порушує розміри та форми предметів, перебільшуючи та зменшуючи їх. Завдяки гротескній грі з розмірами, що то зменшує людину до ліліпута, то збільшує до велетня, Свіфт висміює та піддає сумніву всі сфери людського буття.

Авторський погляд Свіфта майже завжди іронічно-відсторонений. На всіх своїх персонажів він дивиться однаково, він відмовляється від моралізаторських промов, даючи право читачеві робити власний висновок. Такий підхід забезпечує можливість відчутти абсурдність, яку автор провокує своєю відстороненою розповіддю.

Використовуючи прийом матеріалізації метафори, Свіфту вдається досягнути кульмінаційного моменту в зображенні абсурдності політичного життя Ліліпутії-Англії. Зокрема, в епізоді про танець на натяжному канаті – гру, переможець якої отримує високу посаду, та змаганні у спритності: хто перестрибне через ціпок з найбільшою легкістю, отримає нагороду – нитку відповідного кольору, а разом і ласку при дворі. Прочитавши розповідь Гуллівера про шляхи отримання високої посади, читач розуміє, що є тільки сильні та спритні міністри, а про розум та чесність не йдеться. Отже, правління у Ліліпутії-Англії доведено до повного абсурду. Чому ж від цього не відмовляються, добре усвідомлюючи абсурдність ситуації, залишається загадкою. Свіфт не дає відповіді на це запитання. Він тільки натякає, створюючи цим натяком ще потужнішу абсурдність: так зручно і для тих, хто керує, і для тих, ким керують. І ця художня свіфтівська абсурдність стає пророчою для багатьох країн Європи на багато років вперед.

Висміює Свіфт і дві політичні партії, які існували в Англії – торі і вігів. У Ліліпутії – це два ворогуючі табори Тремексенів і Слемексенів. Причина їхньої ворожнечі абсурдна – вони ніяк не можуть вирішити, які черевики їм носити: на високих (як тремексени) чи на низьких (як слемексени) підборах. Ненависть між цими партіями така, що разом вони навіть не говоритимуть і не їстимуть.

Але ще абсурднішою виглядає сварка між двома імперіями: Ліліпутією і Блефуску, причина якої у неможливості дійти згоди, з якого боку розбивати яйце: гострого чи тупого. Серйозність тону оповіді про війну, кровопролиття, страти, жертви, сотні томів книг, виданих для роз'яснення та вирішення цієї проблеми, поруч з мізерністю причини таких трагічних подій створюють неймовірний абсурдно-комічний ефект, який переходить усі межі моральності.

У другій частині роману все повертається зворотною стороною: ліліпутом стає Гуллівер. Бробдінгнел – це квітуча країна, де між королем і підданими хороші стосунки. Володар цієї країни – втілення здорового глузду, якому не притаманний деспотизм і бажання захопити весь світ. Спілкуючись з ним, Гуллівер будує свою розповідь у перебільшено-хвалебних тонах, тим самим показуючи всю абсурдність життя Англії. Він розповідає про парламент, який складається з людей, що є *«окрасою та оплотом королівства»*, потім розповів про суддів, які є *«поважними мудрецьми й тлумачами законів, для вирішення позовів, покарання злочинців і захисту невинних»*, не забув і *«про ощадливе керування [...] фінансами [...] і про подвиги [...] хороброї армії [...]»*. Та найбільш абсурдності досягає Свіфт, уводячи в текст ряд риторичних запитань: *«Хіба не буває, що чужа людина з туго набитим гаманцем натискає на виборців, схиляючи голосувати за нього замість їхнього поміщика або найбільш гідного дворянина?»*, *«скільки часу потрібно для визначення на чиєму боці правда і хто винен, і яких це вимагає витрат?»*, *«Чи впливають на правосуддя релігійні секти та політичні партії?»* [4, с. 140]. Намагаючись якомога повніше показати всю абсурдність екзистенції, автор робить Гуллівера учасником найрізноманітніших ситуацій: він бореться з пацюками, які його зовсім не бояться; найменші пташки готові дзьобнути Гуллівера тощо.

Найбільший абсурд, пропонований Свіфтом у третій частині – це академія прожектерів. Сатирик висміює вчених, адже вони розробляють проекти, які неможливо запровадити в дійсності. Сама думка про створення проектів вироблення сонячних променів з огірків чи міцної тканини з павутиння абсурдна. Так звані науковці щодня створюють нові проекти, обіцяючи шалений розвиток країни, насправді ж такі проекти приводять державу до занепаду. Абсолютно абсурдно звучить і спосіб

вирішення політичних суперечок, шляхом розрізання мозку супротивників, а також методи вираховування шпигунів.

Ввівши в сюжетну канву описи історичних персонажів (острів Глабдобдріб), Свіфт не має на меті посягнути на нове потрактування минулого. Автор сприяє відмові від шаблонів і стереотипів, створеного у суспільстві погляду щодо тих чи інших осіб, їхніх дій і досягнень. Такою ж абсурдною виглядає ідея безсмертя, піддана гострій сатирі у наступній подорожі головного героя. Вводячи матеріал такого характеру, автор намагається утвердити думку, що не тільки сучасна йому Англія, але й кожна епоха має свої приклади абсурду.

Протиставлення здичавілих людей і окультурених коней, що проживають у країні Гуїгнгмів (четверта частина роману) має абсурдно-сатирично-гротескний характер. Для яскравішого їхнього представлення Свіфт використовує прийом матеріалізації метафори: жахливі звички цивілізованих англійців втілюються в поведінці здичавілих людей.

Використовуючи абсурдне перевертання «з ніг на голову», Свіфт створює країну-утопію, де коні мають неабиякий розум і займають місце людини, тоді як людина займає місце тварини. І зовсім не випадково після розповідей Гуллівера король розумних коней доходить висновку, що розумні єгу ще гірші, ніж жикі, адже вони проживають у світі, де царюють розпуста, обман, війни, вбивства, жадібність.

Зображуючи абсурдну країну олюднених коней та отваринених людей, Гуллівер доводить до піку абсурдності зображення цивілізованого світу.

Отож, сатира, створена за допомогою абсурду, розкриває реципієнтові глибоку істину, стає при цьому злою та їдкою, дає людям можливість подивитися на себе зі сторони, боротися зі своїми вадами, примушує мислити та змінюватися.

ЛІТЕРАТУРА

1. Культурологія. ХХ век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – 640 с.
2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ковалів Ю.І. – К.: Академія, 2007. – Т.1. – 607 с.
3. Свіфт Джонатан. Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера, спочатку лікаря, а потім капітана кількох кораблів / Джонотан Свіфт. – К.: Країна мрій, 2011. – 336 с.
4. Шалагінов Борис. Кому відпиляти потилицю? / Борис Шалагінов // Тижневик «Зарубіжна література». – 1999. – № 21. – С.7–8.
5. Шамрай Агапій. Джонатан Свіфт і його твір «Мандри Гуллівера» / Свіфт Дж. Мандри до різних далеких країн світу Лемюеля Гуллівера,

спершу лікаря, а потім капітана кількох кораблів / Агапій Шамрай. – К.: Дніпро, 1983. – С. 5–32.

Анотація

Стаття присвячена актуальній у літературознавстві категорії абсурдного та її інтерпретації крізь призму роману «Мандрі Гуллівера» Джонатана Свіфта. Проаналізовано іронію та сатиру як засоби творення абсурдного, окреслено межу між абсурдом і фантастикою, а також простежено прийом матеріалізації метафори на прикладі окремих художніх образів роману Дж.Свіфта.

Ключові слова: абсурд, фантастика, метафора, іронія, сатира, роман.

Summary

The article is devoted to the category of absurd and its interpretation in the light of Jonathan Swift's novel «Gulliver's Travels». It is analysed irony and satire as the means of creating absurd situations. A line between fantasy and absurd is drawn, the usage of materialization of metaphor in some images of J. Swift's novel is examined.

Key words: absurd, fantasy, metaphor, irony, satire, novel.

УДК 821.133 : 82-34

Уляна Парубецька
(науковий керівник –
доцент *Мартинець А. М.*)

ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕЙ У КАЗКАХ ЖАНА ДЕ ЛАФОНТЕНА

У 1665-1685 рр. були написані знамениті «Казки та оповідання у віршах» (книги 1-5) Лафонтена. «Казки» французького автора – книга весела і пустотлива, багато з казок мають кілька вільних сюжетів, і їх автору не раз доводилося захищати себе від закидів у непристойності і навіть через явно виражене невдоволення міністра Кольбера друкувати «Казки» за кордоном, в Голландії [5]. З. Плавскін зазначає, що «Казки» Лафонтена мали у сучасників надзвичайний успіх, викликаний не тільки їх цікавим і значущим змістом, а й досконалістю художньої форми: деяка фривольність змісту згладжувалася витонченістю, тонкістю, смаком, дотепністю автора; відсутність повчальності підкреслювало жвавність і невимушеність розповіді. Лафонтен волів користуватися вільним віршем, близьким за ритмом до звичайної мови, який поєднувався, однак, в «Казках» з правильним десятискладником [5].

Сюжети своїх творів письменник запозичав у митців античності та Відродження, залишаючи за собою право вільного поводження з джерелами. Понад усе Лафонтену-художнику був близький оптимістичний дух Відродження, ідеї гуманізму. У його, нехарактерних для чопорної епохи класицизму творах, немов оживають ренесансні традиції. Із часів романтизму у критичних колах прийнято було бачити в Лафонтені продовжувача національних традицій епохи Відродження. Вони називали автора «Казок» абсолютно «випадково закинутим в XVII сторіччя». Цю точку зору розділяв і Ш. О. Сент-Бев [6]. Пізніше, в епоху формування культурно-історичної школи, національні, «галльські» витоки підкреслював у здобутках Лафонтена Іполіт Тен [1]. Але вже з кінця XIX ст. стало традиційним, порівнюючи «Казки» з ренесансними джерелами, підкреслювати їхню недосконалість у порівнянні з оригіналом.

Творчість Лафонтена привертала увагу дослідників і у XX столітті, породжуючи надзвичайно різні міркування. Так, П. Кларак, досліджуючи «Казки» Лафонтена висловив думку, що митець вихолощує зміст ренесансної новели, пристосовуючи її до смаків світської публіки. Заслугове уваги здійснене А. Аданом зіставлення «Казок» з пануючою в середині XVII сторіччя оповідальною традицією. Дослідник стверджував, що звернення Лафонтена до ренесансної новелістики варто розглядати як наслідок його опозиційності щодо преціозної літератури й прагнення наблизити її до національного коріння [1].

Про спорідненість «Казок» Лафонтена з ренесансними джерелами йдеться у книзі Д. Лаппи [1]. Автор, досліджуючи творчість класициста, висловив думку про близькість світогляду французького поета до філософії Рабле й Монтеня.

Як людині XVII сторіччя Лафонтену властиво було гостро відчувати необхідність «підпорядкування окремої людської індивідуальності загальним, зовнішнім силам». Якщо, як писав Л. Пінський, «оповідачі Ренесансу на тисячах прикладів демонстрували, як поступово звільняється людська ініціатива» [4], то казки Лафонтена скоріше говорять про недосконалість людини та її непідпорядкованість.

Переробляючи для казок сюжети новел великих італійців Д. Боккаччо, Л. Аріосто, Н. Макіавеллі та інших, Лафонтен так само, як і з оригіналами античних авторів, вільно поводиться з оригіналом: у більшості випадків скорочує текст, спрощує фабулу, орієнтується на нові смаки публіки. Та попри усе, у казках Лафонтена, як і в ренесансній новелі, присутні сатиричні мотиви. Французький поет, використовуючи ненав'язливі натяки, дуже тонко модернізує матеріал, створює сатиричні портрети своїх сучасників, наповнюючи їх реалістичними рисами, що передавали вдачі сучасних йому суддів, дворян, служителів церкви. Варто

зазначити, що апелюючи до гуманістичної ідеї, французький поет, разом з тим, дещо применшує ренесансні образи, перетворюючи героїв Боккаччо з великих особистостей, наділених сильними пристрастями або демонічним підступництвом, у звичайних людей. Прикладом цього слугують тексти «Побитий, але задоволений рогоносець» та «Феронд, або чистилище».

Нехтуючи правилами класицистичної системи, Лафонтен свідомо звернувся у казках, не адресуючи їх дітям, до еротичної тематики Відродження і використав її для боротьби з лицемірним аскетизмом. Це дозволило йому зображати розпусту ченців і духовенства.

Не дивлячись на те, що побутові та любовні теми переважають в «Казках» над суспільно-політичними, важливими у нетрадиційних творах були також теми здирства і зловживання в суді, самоуправство поміщиків щодо селян, розкладання сімейних зв'язків.

Досить часто поет використовує ренесансні сюжети з метою літературної полеміки. Він висміює оповідальну традицію преціозної літератури, іронічно обігруючи характерні мотиви в казках «Наречена короля де Гарб», «Календар старих», «Про селянина, який втратив телятко» та ін. Прикладом подібного перетворення новели в анекдот може слугувати текст «Сестра Жанна», у якій йдеться про черницю, котра покалася у своєму гріховному минулому й тепер вирізняється надзвичайною побожністю і ретельністю у виконанні своїх чернечих обов'язків. Але черниці, яким ставлять у приклад побожність сестри Жанни, задрять не її покаянню, а її минулому життю, в якому вона зазнала насолоди кохання [5]. Будучи представником класицистичної літератури, Лафонтен абсолютно свідомо намагається привернути увагу не стільки до ідеалізації держави в цілому чи коронованої особи зокрема, як до людини, без застережень щодо її походження чи соціального становища. Г. Єрмоленко наголошує, що у казках відбився дух «вченого лібертинажа», який був сполучною ланкою між ренесансним гуманізмом і філософією просвітителів, працюючи над ними, поет здійснював зв'язок епох і прокладав дорогу новій літературі наступного століття [1].

Досліджуючи традиції Відродження в «Казках» Ж. де Лафонтена, Г. Єрмоленко звернула увагу на принциповість зацікавлення Лафонтеном ренесансною традицією, що свідчило про його глибоку прихильність до ренесансної культури, ідеї якої він успадковував і прагнув зробити надбанням своїх сучасників. Так, розробляючи сюжет Аріосто у казці «Джокондо», Лафонтен, з одного боку, утверджував думку про природну рівність людей, з іншого – розглядав природне для людини прагнення до чуттєвих насолод без характерного для Відродження пафосу реабілітації плоті й розкріпачення людини, бачачи в ньому прояв скоріше людської слабості і залежності від законів природи, аніж волі [1].

Лафонтена добре знали як різностороннього автора. За згадкою сучасників, він завжди був готовий складати вірші на будь-яку тему. Свої «Казки», що тішили читачів дотепністю та життєлюбністю, він писав із задоволенням. Але у цих творах Лафонтен надто сміливо висловлював свої вільні думки, привертав увагу до людяності, клеймив вади, за що «Казки» були заборонені поліцією. Їх називали підривом авторитету церкви та глузуванням з її служителів. Наприкінці життя Лафонтенові запропонували зректися своїх «неморальних творів», а він ніяк не міг зрозуміти, що в цих казках такого поганого [2].

ЛІТЕРАУТРА

1. Ермоленко Г. Н. Традиции Возрождения в «Сказках» Ж. де Лафонтена / Г. Н. Ермоленко. // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 84-86

2. Клименко Ж.В. Світова література 6 клас : Підручник / Ж. В. Клименко, – Київ: Навчальна книга, 2006. – 368 с.

3. Лафонтен: байки й філософія / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rlspace.com/lafonten-bajki-j-filosofiya/>

4. Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения / Л. Е. Пинский [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.philologicalbook.ru/issledovatelskie-trudy/pinskiy-le-realizm-epohi-vozhzhdeniya-stranica-14.html>

5. Плавский З.И. История зарубежной литературы XVII века / З. И. Плавский. – Москва: Высшая школа, 1987. – 248 с.

6. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты, критические очерки // Ш. Сент-Бёв. – Москва: Художественная литература, 1970. – 607 с.

7. Строев А. Французская литературная сказка XVII-XVIII веков / А. Строев. – Москва: Художественная литература, 1990. – 720 с.

Анотація

У статті зроблено спробу виявлення зв'язків між творами античності, Відродження та «Казками» Лафонтена. Простежено особливості втілення гуманістичних ідей у «Казках та оповіданнях у віршах».

Ключові слова: Лафонтен, гуманістичні ідеї, Відродження, класицизм, античність.

Summary

This paper investigates the links between the works of Antiquity, the Renaissance and the «Tales» by J. de La Fontaine. It is examined the peculiarities of humanistic ideas realization in the «Tales and stories in verse».

Key words: La Fontaine, humanistic ideas, Renaissance, classicism, Antiquity.

Еліна Симчич
(науковий керівник –
доцент Тереховська О. В.)

**ГЕНЕЗИС ПРОБЛЕМЫ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА»
В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА
(на материале повести «Станционный смотритель»
и поэмы «Медный всадник»)**

Александр Сергеевич Пушкин является великим гением и большим новатором не только в русской, но и в мировой литературе. Его путь от классициста к реалисту, широта тем и проблем, уникальность художественного стиля, язык его произведений, – все это и многое другое является ценным и богатым источником для литературоведческих исследований. Предметом нашего научного внимания является возникновение и особенности развития проблемы «маленького человека» в творчестве великого художника слова. В связи с тем, что данная проблема впервые появляется в повести «Станционный смотритель», а затем усугубляется в поэме «Медный всадник», именно эти тексты и стали объектом нашего исследования.

«Станционный смотритель» – повесть, написанная А. С. Пушкиным осенью 1830 года и изданная в 1831 году, относится к циклу «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина».

А. С. Пушкин в «Станционном смотрителе» продолжает работу, начатую еще сентименталистами, а если быть точнее, то еще просветителями второй половины XVIII в., которые отстаивали мысль о внесловной ценности человеческой личности: «Просвещение и стало той идеологической базой, на которой было вскормлено все самое передовое и самое значительное в достижениях русской культуры второй половины XVIII в. Новиков, Фонвизин, Радищев, в известной степени Карамзин каждый по-своему учитывали в своей идеологической позиции опыт философии европейского Просвещения, хотя и воспринимали его, исходя из тех реальных условий, которые существовали в России этого исторического периода. Антиклерикализм, вера в человеческий разум, идея естественного равенства людей, утверждение внесловной ценности человеческой личности и права ее на свободное волеизъявление, наконец, наивная вера в возможность создания социально-гармоничного, регулируемого мудрыми, справедливыми законами миропорядка – таковы были основные принципы просветительской программы» [8, с. 573]. Сентименталисты во многом опирались на просветительские идеи, но не развивали их в своем творчестве. Постановка, утверждение проблемы

«маленького человека» в русской литературе на основах идей просвещения (в частности на идее внесловной ценности личности) – несомненно связаны с именем Александра Сергеевича Пушкина.

Внимание к «маленькому человеку», интерес к тому, что и простой человек способен чувствовать, страдать, иметь право на счастье, перерастает у Пушкина в проблему. Его «маленький человек» – стационарный смотритель – мудрая и опытная личность. В отличие от сентименталистов, которые делали героями своих произведений, как правило, молодых, неопытных людей, персонаж А. С. Пушкина зрелый и немолодой человек. Пушкин наделяет его чувством собственного достоинства и способностью выразить протест против нанесенных ему оскорблений лицом, которое стоит выше его в социальном аспекте.

Повесть начинается рассказом автора о том, кто такие стационарные смотрители, каково отношение к ним тех, кого они обслуживают. Рассказчик говорит нам о том, что стационарные смотрители часто оставляют по себе негативное впечатление, но за этим следует убеждение в том, что это впечатление ошибочно, и поведение этих людей вполне объяснимо, а грубое и пренебрежительное отношение к ним совершенно несправедливо: «Кто не проклинал стационарных смотрителей, кто с ними не бранивался? Кто, в минуту гнева, не требовал от них роковой книги, дабы вписать в оную свою бесполезную жалобу на притеснение, грубость и несправедливость?.. Будем однако справедливы, постараемся войти в их положение и, может быть, станем судить о них гораздо снисходительнее. Что такое стационарный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда... Какова должность сего диктатора... Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью. Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на смотрителе. Погода несносная, дорога скверная... – а виноват смотритель. Входя в бедное его жилище, проезжающий смотрит на него как на врага...» [2, с. 75].

Как видно, рассказчик с глубоким сочувствием рассказывает о бедном чиновнике, «сущем мученике четырнадцатого класса» (самый маленький чин в то время). Далее следует знакомство с Самсоном Выриным – ярким представителем этого класса. Вырин не один год занимал свою должность и хорошо с ней справлялся. Из рассказа мы узнаем, что у него был спокойный характер, при знакомстве с рассказчиком он был «свеж и бодр», а за обеденным столом оказался очень общительным и дружелюбным. Далее мы знакомимся с его дочерью Дуней, на которой «дом держался». Для Самсона его дочь была отрадой, помощницей, а иногда даже и защитницей: «Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякий похвалит, никто не осудит.

Барыни дарили ее, та платочком, та сережками. Господа проезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, аль отужинать, а в самом деле только чтоб на нее подолее поглядеть. Бывало барин, какой бы сердитый не был, при ней утихает и милостиво со мной разговаривает. Поверить ль, сударь: что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то старый дурак, не наглажусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье? Да нет, от беды не отбожишься; что суждено, тому не миновать» [2, с. 78].

Автор передает всю глубину горя этого человека, когда у него подло отнимают его родную и горячо любимую дочь: «Старик не снес своего несчастья; он тут же слег в ту самую постель, где накануне лежал молодой обманщик» [2, с. 80].

Гусарский офицер Минский, который по социальному статусу намного выше Вырина, пренебрегает отцовскими чувствами Самсона, грубо с ним повелся, как со слугой, и даже вытолкнул на улицу, когда тот приехал повидаться с дочерью. Далее Пушкин раскрывает то новое, которым он наделил своего маленького человека. В Самсоне Вырине пробуждается чувство собственного достоинства и зарождается протест: «Долго стоял он неподвижно, наконец увидел за обшлагом своего рукава сверток бумаг; он вынул их и развернул несколько пяти и десятирублевых смятых ассигнаций. Слезы опять навернулись на глазах его, слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их наземь, притоптал каблуком, и пошел...» [2, с. 81].

Обиженный судьбою и людьми, Вырин стал обобщением страдания, бесправия.

Многие исследователи ставят вопрос: является ли «человечным» этот «маленький человек», погибший от тоски по любимой и покинувшей его дочери? Не проявление ли это крайней степени родительского эгоизма? Ведь Дуня и Минский любят друг друга. Заверяя Вырина: «...не думай, чтоб я Дуню мог покинуть: она будет счастлива, даю тебе честное слово» [2, с. 81], – Минский сдержал свое обещание. Концовка повести – рассказ мальчика о посещении Дуней могилы отца – неоспоримо свидетельствует об этом: «Прекрасная барыня... ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською» [2, с. 84] – такой предстает перед читателем Дуня в конце повести.

Важно отметить, что если бы Самсон Вырин руководствовался исключительно эгоизмом, он бы не сдался, не удовлетворив своего желания вернуть дочь, но, убедившись, что Дуня не бедствует, он не стал этого делать: «Приятель его советовал ему жаловаться; но смотритель подумал, махнул рукой и решился отступить» [2, с. 83].

Показателен в этом отношении диалог Вырина с Минским, в котором стационарный зритель проявил свою мудрость, опытность и заботу о дочери. Он говорит о том, что очень многие «хорошенькие девушки», которых используют молодые аристократы, а потом бросают на произвол судьбы, погибают, подметая городские улицы. Можно ли такую отцовскую любовь назвать эгоизмом?

Справедливо отметить, что любовный сюжет в «Станционном зрителе» оказался отодвинутым на второй план. И это, по нашему мнению, не случайно. Дочь Вырина – Дуня в развитии действия почти не участвует. Все авторское сочувствие безраздельно отдано Самсону Вырину.

Многозначительная деталь в самом начале повести помогает осмыслить ее сюжет в широком историко-культурном контексте. На стенах комнаты стационарного зрителя были развешаны картины, на которых изображалась история блудного сына. «Пушкинисты усматривают здесь и отрицание «ходячей морали», и полемику с убеждением о застывшем времени, где, кроме «блудного сына», ничего не меняется. У Пушкина действительно повествование построено по иному принципу: мы почти ничего не узнаем о новой жизни Дуни, но зато получаем возможность следить за теми переменами, которые происходят с ее отцом после того, как она его покинула, следить за тем, как горюет и страдает «маленький человек». И когда, наконец, Дуня все же приезжает домой, она находит там не традиционное прощение, а отцовскую могилу» [11, с. 68]. Таким образом, Пушкин усиливает трагизм повести. Если на картинах отец возрадовался сыну, который, придя к раскаянию, возвратился домой, то здесь, в реальной жизни стационарный зритель так и не дождался своей дочери, он умер, от тоски, пребывая наедине со своим горем.

Социальный аспект «Станционного зрителя» органически сочетается с постановкой большой общечеловеческой проблемы, связанной с решением вечного вопроса об «отцах и детях». Финал повести носит примирительный характер. Дуня, пришедшая на деревенское кладбище, бросилась на могилу отца и «лежала долго» [2, с. 84]. Она испытывала чувство вины перед отцом, но в то же время, как отмечают исследователи, она имела право решать сама свою судьбу.

«Есть у нее и своя правда, как и была своя правда и у несчастного Вырина, заплатившего слишком дорогую цену за порыв дочери к ранней самостоятельности» [11, с. 68].

Справедливо отметить, что Пушкин, утверждая в «Повестях Белкина» реализм, борясь за правдивую, самобытную отечественную прозу, реалистически переосмысляет и в некоторых случаях даже

пародирует сюжетные штампы сентиментально-романтической литературы. Это характерно и для повести «Станционный смотритель», в которой развивается вполне типичный сентиментально-романтический сюжет: любовь между различными по социальному положению людьми. Но Пушкин переосмысляет этот сюжет и отодвигает любовь на другой план, развивает сюжетную линию в русле реализма и главным героем делает страдающего отца девушки – «маленького человека».

Из вышеизложенного следует, что многое вытерпел смотритель маленькой почтовой станции в своей жизни, многое перенес. Почти каждый из проезжающих вольно или невольно обижал его, вымещая на нем, безмолвном чиновнике, досаду за плохие дороги и задержку лошадей. У него была одна отрада – дочь Дуня, которую он любил больше самой жизни. Но и ее он лишился: Дуню увез с собой в Петербург проезжий офицер Минский. Вырин пытался добиться правды, но везде его гнали прочь. И бедный чиновник не перенес обиды – спился и вскоре умер. Пушкин явно с сочувствием показал Самсона Вырина, глубоко несчастного человека, со своей маленькой, но от этого никак не менее горестной, драмой.

Проблема «маленького человека», поставленная Пушкиным в «Станционном смотрителе», чрезвычайно важна в историко-литературном плане. Пушкинский гуманизм включал в себя не только понятие жалости, но и требовательности к человеку за его жизнь, поведение, поступки и позицию. Эту тенденцию будут развивать впоследствии Н.В.Гоголь, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский и др.

Именно в «Станционном смотрителе» А.С.Пушкина «маленький человек» впервые начинает заявлять о себе, о своем достоинстве и о своих человеческих правах. Образом Самсона Вырина, его судьбой А.С.Пушкин касается актуальных, общечеловеческих вопросов равенства и гуманности, а также, раскрывает нам трагедию «маленького человека», которая с еще большей силой раскроется в его «Медном всаднике».

Его поэма «Медный всадник» была написана в Болдино осенью 1833 года. Поэма «Медный всадник» перекликается по теме с «Полтавой», а глубина и широта социально-исторической проблематики поэмы делает ее более совершенной в художественно-поэтическом отношении над всеми предыдущими поэмами. В «Полтаве» был только один герой – Петр, а другие персонажи, по замыслу автора, значительно проигрывали ему в идейно-эстетическом отношении. В «Медном всаднике» существенно меняется ситуация: в ней представлены два равноправных героя – Петр и бедный чиновник Евгений.

Об идейном смысле поэмы велись и ведутся острые споры. По мнению В.Г.Белинского, поэма, восхваляя преобразовательную деятельность Петра I, утверждает «торжество общего над частным», не отказывая

при этом в сочувствии «к страданию этого частного» [3, с. 338]. Иными словами в поэме утверждается проблема «маленького человека», его беспомощность перед мощностью самодержавия и жизненными обстоятельствами. В образе Петра представлена разумная воля великого строителя государства, а в Евгении – участь страдающей личности, приносимой в жертву государственным интересам. Некоторые литературоведы предлагали свои толкования идейно-политического смысла «Медного всадника», и тем самым не соглашались с В. Г. Белинским. Они видят в поэме воплощение мощи самодержавия и протеста против него обособленной, ничтожной личности, заканчивающегося смирением (В. Брюсов) [5, с. 66]; социальную борьбу деклассированного русского дворянства с самодержавием, одним из ярких эпизодов которой был декабризм (Д. Благой) [4, с. 306]; противоречивую деятельность Петра I, великого государственного строителя и самовластного помещика, деспота, вызывающего сопротивление, мятеж, бунт (Г. П. Макогоненко) [7, с. 399].

Важно отметить, что в 1974 году М. П. Еремин, основываясь на черновиках А. С. Пушкина, утверждал, что поэт, безраздельно сочувствуя Евгению, обличает Петра I и созданную им государственную систему – систему жестокого угнетения человеческой личности. Именно социально-нравственный, гуманный аспект поэмы и стал предметом нашего научного интереса, потому что Евгений – прежде всего человек, а потом уже социальное лицо.

«Медный всадник» является социально-политической и философской поэмой, в которой отражаются поиски Пушкиным разумного, конкретного решения проблем власти и народа, частного и общего, личного и государственного, а также интересующее нас решение проблемы «маленького человека».

В поэме предстает образ Петра, который дан в диалектическом противоречии. С одной стороны, в ней славится Петр, выразитель общенациональных интересов, великий преобразователь государства и носитель важной задачи – «в Европу прорубить окно». Пушкин испытывает гордость за дела Петра, за мощь, красоту, архитектурную величественность Петербурга – это гордость за свою страну.

Восхищаясь Петербургом, поэт не упускает возможности показать резкие социальные контрасты и указывает на деспотический произвол современного Пушкину самодержавия:

*Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте уздой железной*

Россию поднял на дыбы? [1, с. 182].

«Железная узда», «Поднял на дыбы», да еще «над самой бездной» — далеко не с лучшей стороны характеризуют дело Петра» [9, с. 194].

Главный интерес вызывает у нас бедный чиновник Евгений. Этот маленький в социальном смысле человек оказался способным на большое чувство, на самопожертвование ради любимой, мечтает о скромном семейном счастье:

*...О чем же думал он? о том,
Что был он беден, что трудом
Он должен был себе доставить
И независимость и честь;
Жениться? Мне? Зачем же нет?
Оно и тяжело, конечно;
Но что ж, я молод и здоров,
Трудиться день и ночь готов...* [1, с. 176]

К сожалению, счастью Евгения не суждено было состояться. Его любимая погибла в волнах стихии. От этого рассудок Евгения мутнеет, а после встречи с Медным всадником он оказывается морально и психологически разбитым:

*Но бедный, бедный мой Евгений ...
Увы! его смятенный ум
Против ужасных потрясений
Не устоял. Он скоро свету
Стал чужд... Злые дети
Бросали камни вслед ему...* [1, с. 181].

Как видно, в поэме очень открыто, горячо и сочувственно рисуется Евгений, этот несчастный маленький человек, бедный труженик, к которому «Кумир на бронзовом коне» обращен «спиною». Интересы самодержавной государственности и маленькой личности оказываются несовместимы. Маленький человек, утратив счастье, проникается жгучей ненавистью к державному кумиру. Евгений грозит ему: «Ужо тебе!» [1, с. 183]. Из пассивного созерцателя, занятого узколичными стремлениями, он превращается в обвинителя и протестанта-бунтаря. Это бунт человека отстаивающего свое право на существование, на человеческое счастье. Еще Валерий Брюсов в статье, специально посвященной «Медному всаднику», очень точно отметил, что в сцене бунта Евгений вырастает, становясь вровень с самим Петром: «Важно то, что малый и ничтожный, тот, кто недавно сознавался смиренно, что «мог бы Бог ему прибавить ума», чьи мечты шли дальше скромного пожелания: «местечко выпрошу», внезапно почувствовал себя равным Медному всаднику, нашел в себе силы и смелость грозить «державцу полумира» [6, с. 47].

Но это равенство с Петром продлилось всего мгновение. Силы «кумира», воплощающего в себе внешнюю мощь самодержавия, и Евгения, одинокого бунтаря, не были равными. Испугавшись, Евгений отступил. Поэма заканчивается трагически, правдиво отражая неравное соотношение социальных сил. В то время выступление против царизма, хотя и морально правое, было обречено на провал. Погиб и Евгений, раздавленный железною пятой самодержавного деспотизма. Но в бунте Евгения прорвалось растущее недовольство несправедливостью самодержавного режима, грубо попиравшего права обездоленных на счастье, и приоткрылись возможности будущей борьбы поработанных против царизма.

Характерно, что идеи, чувства, настроения этой поэмы, и самое главное, пропасть между маленьким человеком и самодержцем нашли великолепное выражение прежде всего в языке. О гражданственности, об исторических делах Петра, о судьбах России, сообщая речи одическую патетичность, поэт говорит высоким слогом, используя старославянизмы: «Полнощных стран краса и диво»; «Красуйся, град Петров» [1, с. 174]. Для изображения прозаической повседневности, описания жизни и размышлений бедного чиновника привлекается разговорно-просторечная, сказовая фразеология: «Дичится знатных и не тужит»; «Местечко получу – Параше Препоручу хозяйство» [1, с. 176]. Глубоко личные переживания Евгения потребовали интимно-лирической речи: «и он желал, Чтоб ветер выл не так уныло И чтобы дождь в окно стучал Не так сердито» [1, с. 176].

Показательно, что Пушкин, уравнивая Евгения и Петра, делает это и на языковом уровне. В эту минуту торжественность тона, обилие славянизмов (чело, хладный, пламень) показывают, что та смелость, «черная сила», которыми обуян Евгений, заставляют относиться к нему иначе, чем раньше. «Это уже не «наш герой», которой «живет в Коломне, где-то служит»; это соперник «грозного царя», о котором должно говорить тем же языком, как и о Петре» [11, с. 56].

Важно отметить также использование Пушкиным элементов фантастики. Он превращает под конец монумент Петра в активно действующее лицо, разгневанное бунтом Евгения и преследующее его всю ночь своим «тяжело-звонким скаканьем». «Фантастика имеет психологическую, а тем самым и реалистическую мотивировку, будучи плодом больного воображения Евгения. Как и всякая реалистическая мотивированная фантастика, она имеет символический, до конца логически не определимый смысл, подсказываемый, однако, символикой самого фальконетова памятника Петру. Его композиция воплощает традиционное для искусства эпохи абсолютизма, но известное уже искусству Возрождения уподобление всадника державному владыке, а его

коня – подвластному государству или народу» [9, с. 301]. Фантастика в поэме еще с большей силой подчеркивает беспомощность, трагизм и мизерность Евгения на фоне Петра.

Из вышеизложенного следует, «Медный всадник» – образец философской поэмы, ставящей важнейшие проблемы соотношения общего и частного в жизни людей, личности и государства. И даже то, что здесь больше вопросов, чем ответов, пробуждает читательскую мысль, заставляет вновь и вновь обращаться к проблематике пушкинской поэмы, спорить о ней. Споры эти не прекращаются и в наши дни. Мы никогда не узнаем, на чьей стороне был сам поэт – Петра или Евгения? Это выяснить невозможно. И Петр, и Евгений – каждый по-своему и прав и не прав.

Можно утверждать одно, что проблема «маленького человека» отражена в поэме «Медный всадник» с большей силой, нежели в «Станционном смотрителе». Это было достигнуто благодаря равному противопоставлению маленького человека и титана эпохи. Проблема «маленького человека» звучит здесь с большим уровнем трагизма. Автор «лишает ума» свой персонаж по причине трагедии, что с ним приключилась. Это показало нам, какой глубокий психологический и моральный кризис переживает Евгений.

В обеих частях поэмы речь идет главным образом о судьбе Евгения. Это свидетельствует о гуманистическом пафосе поэмы, о том, что Пушкин, признавая неотъемлемые права бедных, маленьких людей на счастье, был озабочен их судьбой. Подчиняясь идейному замыслу, поэма от начала и до конца строится на резких противопоставлениях богатства и бедности, государственного величия и горестной судьбы маленького человека.

Грандиозностью социально-политического и философского смысла, совершенством словесного искусства поэма «Медный всадник» вошла в ряд величайших произведений мировой литературы, подобных «Божественной комедии» Данте и «Фауст» Гете.

Таким образом, А. С. Пушкин в своем творчестве впервые поставил важнейшую в историко-литературном и социально-нравственном планах проблему – проблему «маленького человека», демонстрируя тем самым верность идеям просветителей второй половины XVIII века.

«Маленький человек» у Пушкина начинает заявлять о себе, о своем достоинстве и о своих человеческих правах и даже способен на протест и бунт. Писатель стремится донести мысль о том, что и «маленький человек» является, прежде всего, человеком, у него есть чувство собственного достоинства, у него есть своя правда, свое представление о счастье и объективное право на это счастье. Это главная задача, которую перед собой ставит автор.

Пушкин показал нам проблему «маленького человека» с разных сторон, в абсолютно разных ситуациях, с использованием разных художественных средств и приемов, а главные герои, представители типа «маленького человека», во многом отличаются друг от друга, начиная с возрастного аспекта и заканчивая способом выражения своего протеста. Однако их объединяет одно, самое главное – беспомощность, беззащитность перед обществом, «маленькой частью» которого они являются, их трагедия «маленьких людей».

Проблема, которую поставил А. С. Пушкин сначала в «Станционном смотрителе», а затем в «Медном всаднике», проблема «маленького человека», окажется очень перспективной в историко-литературном плане и найдет свое место в творчестве Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. Т.2. Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения / А. С. Пушкин. – М.: Худож. лит. , 1986. – 527 с.
2. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза / А. С. Пушкин. – М.: Худож. лит. , 1987. – 527 с.
3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13-ти т. Т. 7 / В. Г. Белинский. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – 547 с.
4. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830) / Д. Д. Благой. – М.: Сов. писатель, 1967. – 723 с.
5. Брюсов В. Медный всадник / Валерий Брюсов // Брюсов В. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. – М.– Л.: Госуд. издательство, 1929. – С. 63–82.
6. Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7: Статьи о Пушкине. Учителя учителей / В. Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1975.
7. Макогоненко Г. П. А. С. Пушкин. Итоги и проблемы изучения / Г. П. Макогоненко. – М.–Л.: Наука, 1966. – С. 398–406.
8. Пруцков Н. И. и др. История русской литературы: в 4-х томах. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века / Н. И. Пруцков – Л.: Наука, 1980. – 782 с.
9. Пруцков Н. И. и др. История русской литературы: в 4-х томах. Т. 2. От сентиментализма к романтизму и реализму / Н. И. Пруцков. – Л.: Наука, 1981.– 656 с.
10. Ревякин А. И. История русской литературы XIX века / А. И. Ревякина. – М.: Просвещение, 1981. – 542 с.
11. Теплинский М. В. История русской литературы XIX века: Учеб. пособие / М. В. Теплинский. – К.: Вища школа, 1991. – 423 с.

Анотація

Статья посвящена изучению возникновения и особенностей развития проблемы «маленького человека» в русской литературе XIX века, в частности в творчестве А. С. Пушкина. В статье выявлен вклад поэта в развитие гуманистических тенденций в русской литературе, а также установлена актуальность и перспективность проблемы «маленького человека» в историко-литературном плане.

Ключевые слова: маленький человек, повесть, генезис, романтизм, реализм.

Summary

The paper studies the origin and characteristics of the problem of the «little man» in the Russian literature of the XIX century, in particular in the works of Alexander Pushkin. The paper shows the contribution of the poet in the development of humanistic tendencies in Russian literature, as well as topicality of the problem of the «little man» in the historical and literary terms.

Key words: a little man, story, genesis, Romanticism, Realism.

УДК 821.111:”20”

Ірина Сисак

(науковий керівник –
доцент Девдюк І. В.)

ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ АНГЛОМОВНОЇ ПОЕТИЧНОЇ ТЕЧІЇ «ІМАЖИЗМУ»

«Десь у грудні 1910 року людська природа змінилась []» – такими словами Вірджинія Вулф, відома англійська письменниця, відзначила початок нового етапу розвитку літератури в Англії. І справді, саме в 10-ті роки ХХ століття Англія переживала глибоку кризу, адже було втрачено колишні ідеали та цінності, письменники розчарувались у життєвій дійсності та звичному способі її відтворення. Ці та безліч інших чинників спричинили пошуки нових філософських теорій та пріоритетів. Всі ці зміни в суспільстві носили назву «*модернізм*» (фр. *moderne* – сучасний, новий). В Англії цей термін був вперше вжитий Вірджинією Вулф у тому ж 1910 році, коли вона відмітила «зміни в англійському характері». Відбулось це в Лондоні після виставки картин французьких імпресіоністів і постімпресіоністів. Поява у виставкових залах британської столиці полотен Мане і Матісса, Ван Гога і Сезанна було сприйнято як зухвалий виклик загальноприйнятим смакам. Лише невелика частина публіки сприйняла їх мистецтво як явище значне і принципово нове.

На розвиток модернізму в Англії мали вплив передусім філософські теорії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та А. Бергсона, які розвивали теорію інтуїтивізму – суть якої полягала в досягненні глибин людської душі за допомогою інтуїції та творчої уяви. Саме теорія інтуїтивізму лягла в основу «імажизму» – провідної модерністської поетичної течії (термін бере свій початок від французького *image*, в свою чергу, від слова, що походить з латини – *imago* (образ)). Дослідженням імажизму займалися багато письменників та критиків: В. Івашова, Н. Михальська, К. Шахова, С. Нікітіна, Г. Іонкіс та інші. Філософсько-естетичні принципи та поетикальне новаторство імажистів мали значний вплив на розвиток англійської поезії, сучасної естетичної думки та теорії вірша в цілому, а отже, вивчення їхньої творчості не вичерпується існуючими дослідженнями.

Розвиток імажизму почався з того моменту, коли в 1908 році Томас Ернест Х'юм, учень та послідовник А. Бергсона, заснував «Клуб поетів» та опублікував вірш «Осінь», створений за незвичними на той час принципами образотворення [1, с. 18]. А Езра Паунд, американський поет, був автором самого терміна «імажизм». Разом з Х'юмом вони були фундаторами й теоретиками імажизму, хоча жоден з них так і не створив цільної поетичної теорії. Ядро групи склали англійці Ф. Флінт, Т. Х'юм, Ф. М. Форд, Р. Олдінгтон і американці Е. Паунд, Х. Дулітл, Е. Лоуелл, Дж. Флетчер, У. Вільямс. На певних етапах до імажистів примикали і співпрацювали, друкуючись в їхніх антологіях, Дж. Джойс, Г. Д. Лоуренс, Т. С. Еліот, В. Б. Йейтс. У «Клубі поетів», зустрічі якого відбувалися щосередини в одному з кафе лондонського району Сохо, письменники сперечалися про французьку та японську поезію, твори античності, про різні проблеми мистецтва. Регулярно збираючись з березня 1909 р., Х'юм і його друзі поставили перед собою завдання розробити новий стиль, нові принципи віршування. Ці зустрічі тривали більше року.

У своїх поглядах імажисти спиралися на ідеї Джона Рескіна, теорію інтуїтивізму (А. Бергсон, Дж. Мур), французький символізм, японські хоку та на античну творчість. Вони багато говорили про «потворність і ненадійність буржуазного світу що їх оточував, засилля міщан і торгашів, не здатних зрозуміти прекрасне» [4]. Також вони засуджували й дорікали письменникам реалізму та романтизму за їхню багатослівність та складність форм. Саме з цього неприйняття минулого зароджувалась теорія імажизму. Особлива увага в створенні концепцій зверталась на формотворчість та на пошук нової мови поезії, а не на її зміст. Поети прагнули втекти від злободенності навколишньої дійсності в світ віршування, схилиючись у своїх теоретичних посиленнях до концепції «чистого мистецтва».

С. Нікітіна в статті «Французький символізм і англійський імажизм» зазначила, що «художнє завдання, яке ставив перед собою імажизм, було само по собі не абстрактно-естетичним, а цілком життєвим, конкретним. [...] Перша вимога імажистського маніфесту – прямо відтворювати реальність (the direct treatment of a thing)» [9, с. 61].

На першому етапі розвитку групи імажистів лідером та незаперечним авторитетом у групі був *Томас Х'юм* – запеклий противник романтизму, який вважав погляди своїх попередників застарілими. Поет наголошував на тому, що ціллю імажизму є «точне зображення» дійсності, яке базується на конкретності та предметності. Тематика творів була несуттєвою та нейтральною. За Х'юмом, «нові вірші подібні швидше до скульптури, ніж до музики, і звернені більше до зору, ніж до слуху». Цікавими ритмічними експериментами Х'юм закликав імажистів «розхитати канонічну риму», відмовитися від правильних метричних побудов. Саме в «Клубі поетів» зародилися традиції англійського білого вірша й верлібру [10].

З діяльністю *Езри Паунда* пов'язаний другий етап руху імажистів. Саме ця людина стала теоретиком та організатором групи в 1912-1914 рр. Його погляди розходилися з поглядами Х'юма на співвідношення поетичного й прозаїчного слова. Зближуючи їх, він виражав «тенденцію розмивання традиційних кордонів між поезією і прозою» [3, с. 17]. Свої бачення він виклав у праці «Деякі заборони імажиста» (A Few Don'ts by an Imagist, 1913), де виклав основні правила написання поезії. Також визначив 3 побудови вірша: образна (фанопейя), мелодійна (мелопейя) і інтелектуальна (логопейя). Ця класифікація стала згодом загально-вживаною.

Останній етап імажизму – 1915-1918 роки – пов'язаний з ім'ям *Емі Лоуелл*, в той час поезії імажистів базувалися на ритмічних та метричних експериментах, найбільш поширеною віршованою формою був білий вірш. Емі вела активну творчу діяльність, за її участі видалися три антології.

Центральною в імажизмі є концепція образу. Однак кожен з теоретиків висував власне бачення образу, хоча й дотримувалися спільної риси – конкретності. Першим ідею образу висловив Х'юм: за його словами, «образи у вірші – не просто декорація, а сама суть інтуїтивної мови», призначення поета – шукати «раптовість, несподіваність ракурсу» [3, с. 16]. Вірячи в пластичну природу образу, він не надавав особливого значення проблемам метра й ритму. Учасники групи активно підтримали Х'юма в створенні конкретного, видимого поетичного образу. Вони вважали це обов'язковою умовою сучасної поезії.

Проте Х'юму так і не вдалось до кінця розробити «доктрину образу». З усіх імажистів значну увагу їй приділив лише Паунд. Він казав,

що «прямий образ» дає найбільшу можливість уникнути риторики» [3, с. 16]. Також Паунд не підтримував погляду Х'юма щодо відмови від метра, а навпаки, схилився до того, що вірш повинен бути мелодійним та музичним. Образ для нього – це поєднання думки і почуття. Перевагу Паунд надавав поезії зорових образів, як, наприклад, у своєму відомому двовірші «На станції метро»:

*The apparition of these faces in the crowd;
Поява цих облич у натовпі:*

*Petals on a wet, black bough.
Пелюстки на мокрій, чорній гілці.*

У цих двох рядках присутня максимальна візуалізація образу. Автор передає стан розпорошеності людей в натовпі – образ гілки, що мокне під осіннім дощем [3, с. 18]. Обличчя – пелюстки. Ці два рядки Езра Паунд писав цілий рік, – знайти саме такі слова було нелегко.

Найчастіше поети зверталися до образів природи. Порівняємо образи місяця в поезіях Т. Х'юма «Осінь» та Р. Олдінгтона «Вечір».

«Autumn»

*A touch of cold in the Autumn night –
Осіння ніч, торкнувся холод,
I walked abroad,
Я вийшов з поміж стін,
And saw the ruddy moon lean over a
hedge
Справсь на тин багряний місяць,
Like a red-faced farmer.
Мов дядько-селянин.
I did not stop to speak, but nodded,
Я не змовкав, вклонився тільки,
And round about were the wistful
stars
Кругом одні зірки: зажурені і
блідолиці,
With white faces like town children.
Мов юні міщуки.*

«Evening»

*The chimneys, rank on rank,
Труби, що вишикувалися за зростом,
Cut the clear sky;
Розрізали безхмарне небо;
The moon,
місяць
With a rag of gauze about her loins
З тюлевою шаллю навколо поясиці
Poses among them, an awkward Venus –
Позує серед них, як незграбна Венера
...
And here am I looking wantonly at her
А я все дивлюся на неї тупо
Over the kitchen sink.
Через кухонну раковину.*

У поезії Х'юма місяць постає в образі фермера, присутня конкретність, живі, несподівані епітети й порівняння, разом з тим, манера письма дуже легка, лаконічна. Написано вірш у формі верлібру. А в поезії

Олдінгтона відчуття роздратованості та суму передано досить чітко, автору притаманний ліризм та емоційність. Він використовує зовсім інші метафори, вірш спрямований викликати почуття дисгармонії в читача, а останні рядки створюють буденну й похмуру атмосферу.

Щодо більшості імажистів, то іншого, ніж повторення ідей Х'юма про конкретність та точність образу, вони не створили, адже їхні уявлення про сутність цього образу було досить туманними та незрозумілими.

Імажисти трансформували дійсність точним, конкретним вираженням реальності як ланцюга споріднених образів, які втілюють дійсний порядок речей у світі [1, с. 18]. Сучасне суспільство вони сприймали сірим та вульгарним, саме тому, не сприймаючи зовнішній світ і не проявляючи інтересу до соціального й політичного життя, імажисти намагались втекти від реальності, зануритись у власний маленький світ. Це явище мало назву «ескейпізм» – втеча людини від дійсності у світ власних ілюзій [2, с. 74]. Тому найчастіше вони звертались до теми природи, адже вважали, що були втрачені гармонія і єдність світу. А природа була для них натхненням, звідки вони черпали ідеї для творчості. Зазвичай у їхніх поезіях відбувалась трансформація явищ, і вони набували зовсім нового, не властивого їм, метафоричного життя. В одній із своїх поезій Т. Х'юм передає у властивій йому манері своє сприйняття краси:

*У червні стопи я направив в ліс,
І Краси дрібнопориста сітка
Мене дихання позбавила раптом,
Миттєво обвилася кругом ніг і рук,
Змусивши застигнути на місці.*

В прагненнях імажистів до свободи найбільш відповідною формою вірша для них є верлібр (фр. vers libre – вільний вірш, невіддільний жодним літературним канонам). Як стверджує автор книги, присвяченої англійській поезії ХХ століття, Г. Іонкіс, Х'юм недооцінював можливості ритмічної організації вірша, заявивши, що ритм, як і музика, «занурює в гіпнотичний стан», що «правильні метричні побудови для сучасної манери поетичного бачення – все одно що лати на немовляті. Х'юм вимагав взагалі відмовитися від метра» [4]. Не можна не погодитися з дослідницею в тому, що подібне ставлення Х'юма до традиційного типу віршування підштовхнуло імажистів саме до вільного вірша.

Верлібр був чимось новим в тодішній літературі, хоча вперше з'явився в Франції, і цілком відповідав прагненням імажистів до нового. В результаті, для них вільний вірш стає основною формою поетичної мови та способом вираження, з його допомогою вони можуть створити конкретний образ без жодних стандартів. Одним з прикладів верлібру є поезія імажистської лірики Р. Олдінгтона:

Images

Like a gondola of green scented fruits
Як гондола зелених запаших плодів

Drifting along the dank canals of Venice,
Пливучи через сирі канали Венеції

You, O exquisite one,
Ти, вишуканий такий,

Have entered into my desolate city.
Ввійшов у моє пустельне місто.

Майже весь початок ХХ століття в Англії пройшов під гаслами імажизму. Головною метою імажистів було оновлення мистецтва, поезії, пошук нових способів вираження, відмова від принципів романтизму та натуралізму. Вони дали поезії нове дихання, збагатили літературу новими поетичними формами, віршованими розмірами, незвичними, свіжими образами.

Імажисти істинні майстри верлібру, в якому вони цілком і повністю змогли виразити свої почуття та емоції. Хоча імажизм проіснував зовсім недовго через відсутність цільної концепції чи сильного лідера, проте залишив помітний і важливий слід в поезії Великої Британії початку ХХ століття та вплинув на подальший її розвиток.

ЛІТЕРАТУРА

1. Девдюк І. В. Зарубіжна література І половини ХХ ст. Методичні рекомендації до лекцій та практичних занять / І. В. Девдюк. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. – 64 с.

2. Девдюк І. В. Дискурс ескейпізму в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття / І. В. Девдюк // Іноземна філологія : український науковий збірник. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – Вип. 126. – Ч. 1. – С. 73–79.

3. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века / В. В. Ивашева. – М.: Высшая школа, 1984. – 486 с.

4. Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века (1917-1945) / Г. Э. Ионкис. – М., 1980. – 200 с.

5. Кудрявицкий Анатолий. «Подобны скульптуре...» / Анатолий Кудрявицкий // Антология имажизма. Пер. с англ. – М.: Прогресс, 2001 // kudryavitsky.narod.ru/imagists.html.

6. Література Англії. ХХ ст. За ред. К. Шахової. – К.: Либідь, 1993. – 400 с.

7. Михалская Н. П., Аникин Г. В. Английский роман XX века / Н. П. Михальская. – М.: Высш. школа, 1982. – 192 с.

8. Михальская Н. П. Литературно-критические взгляды и теория романа Д. Лоуренса / Н. Михальская // Вопросы зарубежной литературы. – МГПИ: 1967. – С. 33-37.

9. Никитина С. Е. Французский символизм и английский имажизм (Опыт сопоставительного анализа) / С. Е. Никитина // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1986. – № 4. – С. 60 – 62.

10. Русская и зарубежная литература начала XX века 1900-1920. Основные течения. Поздний неоромантизм. Футуризм. Экспрессионизм. Венский импрессионизм. Акмеизм. Имажизм. Имажинизм. – Орел: ОГУ, 2007. <http://www.philologicalbook.ru/uchebnaya-literatura/russkaya-i-zarubezhnaya-literatura-nachala-hh-veka-1900-1920-osnovnye-techeniya.html>

Анотація

У статті висвітлено основні особливості та філософсько-естетичні засади імажизму – англомовного поетичного руху на початку XX століття. Розглянуто поетикальне новаторство імажистів та вплив цієї течії на розвиток англійської літератури в цілому.

Ключові слова: імпресіонізм, імажизм, враження, верлібр, образ.

Summary

The article deals with the main peculiarities, philosophical and aesthetic principles of imagism – a movement in early 20-th century English poetry. The article examines the poetical innovation of imagists and the influence of this movement on the development of English literature in general.

Key words: impressionism, imagism, impressions, free verse, image.

УДК 821.135.1

Ірина Смігоровська
(науковий керівник –
доцент Девдюк І. В.)

МІФОЛОГІЧНИЙ ТЕАТР ЖАНА КОКТО

Розвиток драматургії і театру займає особливе місце в літературі та мистецтві XX століття. Відбуваються пошуки нетрадиційних прийомів і засобів втілення життя на сцені та відкриття нових жанрових форм, вливаючись тим самим у русло основних тенденцій світового художнього процесу. Формується різновид «нової драми» як трансформації ібсенівської «драми ідей», оновленої та урізноманітненої. Виникає ціла низка театрів, які відрізняються тими чи іншими формами та засобами вираження

дійсності в залежності від національної специфіки літератури та творчого методу митця [4, с. 11], зокрема «міфологічний театр» у Франції, «епічний театр» та «драма крику» в Німеччині, «театр масок» в Італії тощо.

Батьком нового театру вважається Альфред Жаррі (1873-1907), автор п'єси «Король Убю», вперше поставленої в 1896 на сцені символістського театру «Творчість» у Парижі. Багато істориків театру стверджують, що батечко Убю породив усі авангардні театральні течії ХХ століття: і сюрреалізм, і абсурдизм, і «театр жорстокості». Жаррі прагнув, щоб «відразу після підняття завіси сцена стала б для глядачів тим казковим дзеркалом, в якому негідник бачить себе з рогами бика і тілом дракона» [2, с. 2]. Саме Жаррі спромігся підняти театральну завісу ХХ століття, ставши попередником багатьох значущих модерністських і постмодерністських явищ нашого століття [2, с. 3].

Прикметною рисою драматургії того часу стає звернення до античної літератури. У всі часи міфологія привертала неабияку увагу митців. Значення міфу в першій половині ХХ століття неможливо переоцінити, адже, як зазначав Томас Манн, «міф – основа життя; це позачасова схема, благочестива формула, і життя наповнює її, несвідомо відтворюючи при цьому свої риси». Однак це вже не алегорична вигадка, а одна з форм бачення світу, рівноправна з науковим пізнанням, мовою, мистецтвом, релігією [6, с. 290]. Переосмислення вже відомого міфу стало однією з найважливіших ознак літературного розвитку 20-30 років. Митці певним чином «осучаснюють» стародавні сюжети, звертаючись до проблем, які характерні для нашого часу. Міфологізація творів допомагає забути про повсякденне, піднятися над ним та осмислити реальність в узагальненому вигляді [3, с. 15]. Міф стає своєрідним ключем, необхідним для розкриття таємниць людської свідомості й культури, на що акцентують у своїх працях такі літературознавці, як Л. Андрєєв, Є. Мелетинський, А. Косарев, А. Козлов, В. Рогозинський, Є. Васильєв та інші.

Особливо плідно античну міфологію використовували у своїй творчості класики модернізму Дж. Джойс і Т.-С. Еліот. Переосмислення стародавнього матеріалу стало для них важливим знаряддям формулювання власних філософських та релігійних поглядів, свого ставлення до сучасного їм світу. Однак найбільше до античної літератури зверталися французькі митці, адже саме у Франції зародився «міфологічний театр». Найвідоміші з них – Поль Клодель, Жан Кокто, Жан-Поль Сартр, Жан Ануй, Альберт Камю, Жан Жіроду, Анрі де Монтерлан. Їхня творчість відноситься до так званої інтелектуальної драми, основою якої є зіткнення ідей і утвердження високих духовних цінностей [3, с. 15], а надати філософського звучання ідейному конфлікту допомагали міфологічні сюжети. До творів «інтелектуальної драми» належать і «Антигона» Ж. Ануй, і

«Мухи» Ж.-П. Сартра (єдині у своєму роді театральні маніфести Французького Опору були створені не на сучасному матеріалі, а на основі давньогрецьких міфів [1, с. 3]), і «Агамемнон» П. Клоделя, і «Калігула» А. Камю, і «Електра» та «Троянської війни не буде» Ж. Жіроду. Сюди ж відносяться «Антигона» та «Орфей» Ж. Кокто.

Жан Кокто, так званий «принц поетів», «людина-оркестр», «enfant terrible» є одним з найяскравіших представників «міфологічного театру». Як надзвичайно талановита та обдарована людина Кокто міг написати шедевр літератури впродовж декількох хвилин. Його творчість розвивалася протягом майже трьох десятиліть першої половини ХХ століття і залишила яскравий слід як в культурі Франції, так і в світовій культурі загалом. Дитя свого століття, він як ніхто інший ввібрав всю красу і жах епохи, у якій жив, без побоювання насичуючи твори реаліями часу, нескінченними алюзіями. Ким назвати Кокто, як охарактеризувати його творчий метод – модерніст? реаліст? сюрреаліст? символіст? Всі ці «визначення» не мали для нього значення. Для Кокто бути поетом – означало бути творцем міфів, які своїми чарами і заклинаннями прояснюють красу і таємницю світу, приховану за зовнішньою видимістю речей.

Кокто був членом Бельгійської королівської академії, потім Французької академії (1955), його обрали головою журі Канського кінофестивалю (квітень 1953), він отримав орден Почесного легіону (1956). Йому пощастило розпочати свій творчий шлях в атмосфері мистецтв, якими цікавилися аристократичні кола Парижа, куди він належав з юних літ. Саме там, під впливом атмосфери театральної і літературної богемі, сформувався його світогляд.

До власного творчого методу Кокто застосовує поняття «ірреальний реалізм», зовнішня «неправдоподібність» (міфічність, казковість). Як драматург він постійно звертається до античної спадщини. Але переосмислюючи традиційний міф, Кокто надає йому сірості та буденності, переводить побутове русло, фактично, створює пародії на міфологічні сюжети античності.

З усіх творів «античного» періоду найбільш оригінальною стала п'єса «Орфей» на основі міфу «Орфей та Еврідіка», який займає особливе місце в літературі ХХ століття. Адже це є своєрідний символ культури епохи взаємодії і взаємовпливу різних видів мистецтв, де міф про співака, музиканта об'єднав літературу, філософію й мистецтво. Завдяки міфу про Орфея, в культурі ХХ століття актуалізуються проблеми художньої творчості, досліджується феномен поета, а також обговорюються такі екзистенційні категорії, як самотність, любов, смерть.

Тема справжнього мистецтва, поета, художника в сучасному світі є однією з центральних у творчості Кокто. В драмі «Орфей» можна

побачити, як він ідентифікує себе з одним з найбільш суперечливих, амбівалентних образів античної міфології Орфеєм. Двоїстість Орфея виражає двоїстість самого Кокто. Кокто-Орфей показує особливе становище поета в суспільстві в пошуках істини, в роздумах про своє призначення. Тож легендарний Орфей і напівлегендарний Кокто – метафізичний сплав двох особистостей [8, с. 6], а Голова Орфея, її допит, відповіді, які відкрито повідомляють нам адресу Кокто та навіть його ім'я, допомагає зрозуміти це ототожнення.

Комісар. ...Отже, вас звуть...

Голова Орфея. Жан.

Комісар. Жан як?

Голова Орфея. Жан Кокто. [5]

Тим, що Голова Орфея залишилася на землі (її забрав з собою Комісар як речовий доказ скоєного злочину), а сам Поет поринув у вічність, на небеса, Кокто хотів донести, що поет повинен бути на землі, продовжувати писати твори й дарувати їх людям.

Ототожнення Орфея й Кокто можна побачити й тоді, коли драматург описує античного поета й музиканта як жерця і повелителя сонця, котрий оспівував його до появи загадкового коня. Як відомо, він сам був ним, бо вважав, що сонце своєю енергією допомагало йому творити. У своєму вірші «Батарей» Кокто возвеличує, боготворить й схиляється перед сонцем.

Кокто істотно переробив міф про Орфея, адже він використовує сучасну мову та сучасний одяг, показуючи тим самим епоху, в яку сам жив. Навіть порівнюючи плату за викуп Еврідіки у Смерті, Кокто виразно натякає на сучасний прагматичний світ: якщо в античному сюжеті Орфей всіх зачарував своїм співом, талантом, то сучасний Орфей повернув Смерті червоні рукавички, які вона забула в його домі. Це і є пародіювання Кокто, мета якого – показати суспільство, у якому матеріальне важливіше за духовні цінності.

Досить цікавою є образна система твору. Кокто змальовує героїв різних епох. Це і герої античності, і алегоричні герої, і герої сучасні. До античних, звичайно ж, належать Орфей, Еврідіка, а також вакханки, ненависниці чоловіків-однолюбів, які й стають причиною смерті Орфея. Сучасні персонажі – це Секретар поліції та Секретар суду. Вони допитують Ертбіза не з метою вияснення справжніх вбивць поета, а навпаки, щоб зробити із нього вбивцю. Відтак влада опиняється на боці вакханок, як часто буває в сучасному світі.

Алегоричними персонажами є Смерть, Ертбіз та Кінь. У творі вони, мабуть, є найбільш колоритними образами. Смерть – це молода, елегантно одягнена жінка, яка проходить крізь дзеркало, щоб виконати свою роботу. Цей персонаж є амбівалентним: з одного боку, Смерть виступає носієм зла, з

іншого, – без її втручання Орфей і Еввідіка не змогли б гармонійно поєднатися в потойбічному світі, тож вона є їхнім помічником. Водночас Смерть дарує своєму супутникові Рафаїлові Коня, котрий тому дуже сподобався.

Ертбіз – досить загадковий персонаж. Спочатку він виступає як скляр, якого Еввідіка викликає, щоб привернути увагу Орфея, який так захоплений Конем, що й зовсім забуває про неї. Проте сцена «зависання у повітрі» (коли Орфей забирає з-під нього стільця) свідчить про надприродні здібності Орфея, які він приховує.

***Еввідіка.** Ертбіз! Ви поясните мені це диво?*

***Ертбіз.** Яке диво?*

***Еввідіка.** Чи ж не скажете ви, що нічого не помітили, що для людини, з-під якої прибрали стілець, природно залишитися в повітрі, замість того щоб впасти?*

***Ертбіз.** Залишитися в повітрі?*

***Еввідіка.** Можете не прикидатися, я все бачила. Ви трималися в повітрі. Ви повисли в повітрі в п'ятдесяти сантиметрах від підлоги. Навколо була порожнеча.*

***Ертбіз.** Ви мене страшно дивуєте.*

***Еввідіка.** Ви цілу хвилину висіли між небом і землею.*

***Ертбіз.** Бути цього не може. [5]*

Пізніше стає зрозумілим, що Ертбіз – це ангел, посланий Богом на допомогу молодому подружжю. Але він зовсім не схожий на ангела, до якого всі так звикли: без крил, в робітничому одязі, засмаглий молодик.

Ще одним загадковим персонажем є Кінь. На початку драми Кокто звертає увагу на те, що ноги у коня схожі на людські, його стійло знаходиться прямо посеред кімнати, до того ж він породжує, на думку Орфея, геніальні фрази, за допомогою яких він прагне здійснити переворот у поезії, тобто, за допомогою «конячих фраз». Смішно. Ось і знову пародійно-сюрреалістичний елемент Кокто. Поет, зневірившись у своїх можливостях, таланті, доходить висновку, що вищими знаннями володіє Кінь, тому й прислухається до нього. То що ж це за кінь? Адже такого не було в античному міфі про Орфея. Кокто навмисне вигадав його, щоб показати, як диявол спокушає поета. Бо ж кінь цей і виявився дияволом, якого Еввідіка перемогла своїм коханням. Спочатку Орфей обожнював його, він був справжньою музою для поета, якою повинна була б бути Еввідіка. І саме через свої ревності вона вирішила позбутися коня, який стояв на заваді їхнього з Орфеєм щастя.

Жанр своєї драми автор визначив як «трагедія», у яку органічно вплітаються елементи поетики водевілю й мелодрами, фарсу й детективу. Водевільний початок дає про себе знати в постійних скандалах, що відбуваються між Орфеєм і Еввідікою, сценах ревностей тощо.

Еврідіка. Ми жили так тихо, так спокійно.

Орфей. Занадто спокійно.

Еврідіка. Ти мене любив.

Орфей. Я тебе люблю.

Еврідіка. Ти любиш коня. А я для тебе на другому місці.

Орфей. Дурненька, це ж зовсім різні речі. [5]

Мелодраматичний елемент вводиться завдяки натяку на любовний трикутник: Орфей – Еврідіка – скляр Ертбіз, хоча, як з'ясовується в ході дії п'єси, цей трикутник існував лише в уяві ревнивого Орфея. У дусі мелодрами витримана й заключна сцена п'єси, в якій сім'я возз'єднується, а відтак Орфей проголошує оду сімейному вогнищу й усім чеснотам. Крім того, у п'єсі окреслена детективна інтрига: після загибелі Орфея в будинок поета прибуває поліція, і в результаті допиту Ертбіза з'ясовується, що існує як мінімум дві версії загибелі поета. Однак детективна лінія тут же обривається, не отримуючи подальшого розвитку. Фарсове ж начало дає про себе знати не тільки через комічну інтерпретацію міфу, але й за допомогою відтворення на сцені балаганної, циркової атмосфери.

Слід відзначити велику кількість розмовних і емоційно-експресивних конструкцій. Особливе місце займає гра слів, використання влучних афоризмів, що містять, як правило, судження на побутову тему.

Ертбіз. Якщо ви подивилися на вашу дружину навмисне, то мені нема з чим вас привітати.

Орфей. Обійдусь без ваших привітань. Я радий, що глянув на свою дружину, адже це набагато краще, ніж задивлятися на чужих. [5]

Ще однією особливістю драми Кокто є вплітання в античний сюжет християнських мотивів і образів, зокрема сцени потойбічного життя на небесах, ангела-охоронець, диявола, Бога. У творі зображений поет у своїх пошуках абсолютної поезії, котра дорівнює пізнанню Бога, тому що Бог для Кокто і є поезією. Тож він все своє життя присвячує Богу.

У драмі «Орфей» все неймовірне стає ймовірним, тому й не дивно чому в ній так багато таємничості. Кокто використовує різноманітні символістські, сюрреалістичні, децю навіть експресіоністичні прийоми, які допомагають йому створити щось нове. Це і є міфологічний театр Кокто. Кожна нова епоха пробуджує надії і манить своєю новизною. ХХ століття у цьому стосунку виправдало сподівання – його новизна безпрецедентна і приголомшлива [7, с. 5].

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєв Є. Драматургія Французького Ополу. П'єси Ж. Ануя «Антигона» та Ж.-П. Сартра «Мухи» / Є. Васильєв // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2006. – № 3. – С. 2-9.

2. Васильєв Є. Ляпас громадському смаку по-французьки, або З чого починається театр ХХ століття. Альфред Жаррі, трагіфарс «Убю-король» і його головний персонаж – пришелепкуватий лиходій / Васильєв Є. М. // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2004. – № 5. – С. 2-6.

3. Васильєв Є. Міфи, вписані у шар реальності, або античні герої в окупованому Парижі. Матеріали до вивчення п'єс «Антигона» Ж. Ануя і «Мухи» Ж.-П. Сартра / Васильєв Є. М. // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2004. – № 5. – С. 14-23.

4. Девдюк І. В. Історія зарубіжної літератури I половини ХХ ст. : методичні рекомендації до практичних занять / І. В. Девдюк. – Ів.-Фр. : Симфонія форте, 2014. – 64 с.

5. Кокто Ж. Орфей / Ж. Кокто // Французька п'єса ХХ ст. Театральний авангард. – К., 1993. ([Електронний ресурс]. URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Kokto_Zhan/Frantsuzka_piesa_XX_stolittia_Teatralnyi_avanhard/).

6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.

7. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы ХХ века / Под. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.

8. Рогозинський В. Квітка з глибин смерті або Орфей і Еврідіка в уяві Жана Кокто / В Рогозинський // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2004. – № 5. – С. 6-9.

Анотація

У статті розглядається вплив античної міфології на літературу першої половини ХХ століття на прикладі творчості Жана Кокто та його драми «Орфей». Аналізується специфіка творчого методу Кокто, його мистецтво інтерпретації та пародіювання стародавнього міфу.

Ключові слова: міф, міфологічний театр, драма, пародіювання, інтерпретація.

Summary

The article examines the influence of ancient mythology on literature of the first half of the twentieth century based on the works of Jean Cocteau and his drama «Orpheus». The specifics of the Cocteau's creative method and his art of interpretation and parodying of the ancient myth are analyzed.

Key words: myth, mythological theater, drama, parody, interpretation.

Ольга Храбатин
(науковий керівник –
доцент *Яцків Н.Я.*)

СІРІСТЬ ЯК ОЗНАКА ПРОВІНЦІЙНОСТІ В РОМАНІ Г. ФЛОБЕРА «ПАНІ БОВАРІ»

Розмаїття прийомів художньої творчості Г. Флобера традиційно привертає увагу вітчизняних і зарубіжних літературознавців. У дослідженнях М. Бахтіна, С. Зенкіна, О. Пузікова, В. Набокова, Ю. Султанова та ін. висвітлюються ті аспекти проблематики і поетики видатного французького реаліста, котрі засвідчують його вплив на розвиток всієї європейської літератури другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Одним із цікавих аспектів естетики письменника є багатопланове використання в його творах художньої деталі, зокрема предметів одягу, опису природи.

Творчість Гюстава Флобера стала новим етапом французького реалізму, естетика якого почала вимагати точного і повного відображення дійсності, правди в усьому, аж до найменших деталей. У художньому творі «Пані Боварі» використання кольору набуває властивості ознаки індивідуального стилю письменника. До того ж колір як виразний емоційно-експресивний засіб художньої конкретизації надає зображеному образності, поетичності та допомагає емоційно сприйняти колірні образи. Семантика символів не обмежується традиційним значенням. Вона функціонує в градації смислів на філософсько-психологічному рівні. А це допомагає творити нові оригінальні конструкції, що відзначаються чуттєвістю змальованого й широтою узагальнень. Мета роботи полягає у визначенні ролі сірого кольору в художньому творі Гюстава Флобера «Пані Боварі».

Книга ніби написана лише сірою фарбою. Для письменника, що втратив віру в існування прекрасного, в перспективи людства, це найбільш відповідний колір. Критики одностайно визнали роман Флобера «Пані Боварі» шедевром, одним із найвищих досягнень реалізму в літературі. Персонажі й середовище у творі ще прозаїчніші, ніж у Стендаля і Бальзака [3, с. 98]. Твір цілком виправдав свою другу назву – «Провінційні звичаї».

Головним у творі є сірий колір, або ще, як писав сам Флобер, колір плісняви. Змальовуючи дійсність такою, письменник давав можливість читачеві відчути стан душі героїв, їхні переживання. Сам письменник не сприймав звичаїв французького суспільства [6, с. 22-23]

За своїми жанровими ознаками «Пані Боварі» наближений до соціально-психологічного роману [4, с. 6-7]. Перед читачем постав світ обивателів, людей обмежених, самовдоволених, вульгарних: повний набір

типів, характерних для того часу і місця: лікар, аптекар, крамар, нотаріус, власниця сільського готелю, священник, фермер та ін. Їхнє життя заповнене дріб'язковими справами, інтересами і турботами, позбавлене будь-яких проблисків духовності. Це середовище представлене нечисленними, але точно обраними постатями, які в сукупності дали повну «побутову картину провінції» [5, с. 39].

Це середовище сіре і одноманітне, воно не змінюється і не стає ані кращим, ані гіршим, ані якимось іншим. Для ілюстрації буденності життя Флобером використано сірий колір. Як не дивно, прикметник «сірий» не так вже часто вживається у творі, як інші кольороназви, проте відчуття сірості при аналізі твору, безбарвності існування провінції є постійним. Сірий колір є основним у романі, він відіграє роль тла, на якому розгортаються події.

Сірий колір – це колір-медіум між білим і чорним. Прикметно, що він означає не просто якість, а саме таку, яка має певний експресивний відтінок. Сірий колір у письменника може виступати автономно або його спектральне значення може взагалі зникати. У такому разі сірий перестає бути кольором та перетворюється у символ відносин. Власне, сірий колір має розгалужену систему семантичних варіантів. Поширене вживання цього кольору в значенні «безликий», «невизначний», «нічим не примітний». Сірість – це не символ мудрості зрілого віку, а символ зречення. Крім того, цей колір позначає одноманітність, духовну і моральну ницість, порожнечу життя. Іноді, потрапивши в незвичні сполучення, сірий колір набуває значення «невеселий», «сумний», тобто використовується для передачі душевного стану персонажа або підсилення його почуттів [1, с. 67].

Сірий у Флобера не є ані кольоровим, ані світлим, ані темним, не викликає жодних емоцій і вільний від будь-яких психологічних тенденцій. Це своєрідний нейтралітет, не суб'єкт, і не об'єкт, не зовнішній і не внутрішній, не напруга, але й не розслабленість. Сірий – це лише кордон, абстрактний поділ розмежування протилежностей.

Сірий присутній у нейтральному описі природи: «скільки оком сягнути, широко стелилися рівні поля; лиш де-не-де фермерські садки мріли темно-бузковими плямами на цій безмежній сірій оболоні, що зливалася ген на обрії з похмурим небом [7, с. 49], «а цеглянистий колір рисунок, що виділяються на сірій поверхні гори, походить від численних залізистих джерел, що беруть тут свій початок і пробиваються по всій околиці» [7, с. 116], «земля була абсолютно сіра як в літні ночі» [7, с. 107], в описі Йонвілю: «старі безверхі верби задивились у воду на відображення своїх сірокорих стовбурів» [7, с. 137]. «Небо поголубіло. Листя на деревах не ворушилося. По дорозі попадалися просторі поляни, встелені квітучим

вересом; лілові килими чергувалися з заростями дерев, сірими, бурими чи золотими, як до породи» [7, с. 230]. Або: «Був погожий літній ранок. У вітринах ювелірів виблискувало срібло; сонячне проміння, падаючи навскоси на собор, вигравало на пругах сірого каменю» [7, с. 285]. «На сіро-сизій річці набігали од вітру жмури; на мостах не було ані душі; гасли ліхтарі» [7, с. 147].

Для позначення світу кольору плісняви, як свого часу написав сам письменник, він використав не лише кольороназву «сірий», або інші лексеми з ядром «сірий» (сірість, сірити), у перекладі, здійсненому М. Лукашем використовуються лексеми, які у творі становлять синонімічний ряд з словом «сірість». До них належать лексеми: буденність, байдужість, нудний, одноманітність тощо. Наприклад, «одноманітне, сіре існування» [7, с. 176]; «одноманітність сюртуків та синіх блуз» [7, с. 176]; «оголювало вічну одноманітність пристрасті, яка завжди має ті самі форми і говорить тією самою мовою» [7, с. 270]; «одноманітність цього видовища гасила в її серці всяке співчуття» [7, с. 349]; «буденність законного шлюбу» [7, 294], «але чи справді через це його візити на ферму були якимось приємним винятком із усіх його нудних, буденних занять?» [7, с. 51]. І судова система, як складова провінційного життя, також однозначно сіра: «Дома Фелісите показала їй сірого папера, що був схований за годинником. Вона прочитала: «На підставі виконавчої постанови суду...» [7, с. 148]. Бачимо у романі Флобера таку вражаючу одноманітність усіх сфер людського життя, що інші кольори уже неможливо помітити серед усієї сірості та безликісті існування провінції. Сірість, безрадісність та нудьга оточують всіх, але мешканці вважають, що так і повинно бути, і навіть не зауважують, що потрібні зміни.

Отже, у романі «Пані Боварі» за допомогою сірого кольору Флобер зобразив всю безликість життя провінції, в ширшому значенні – безвідрадісність життя французького суспільства середини ХІХ ст. Флобер гостро критикував застиглість та одноманітність звичаїв французьких буржуа, відсутність у їхньому середовищі системи ідеалів, моральних цінностей, зажерливість, скупість, продажність. Сірий колір, власне, є характеристикою світу буржуа, проти якого Флобер завжди протестував, називаючи їх затиснутими між власними крамницями і власним травленням.

Сірий колір у Флобера є тлом, він не має суперечливих значень, є однозначним, ані добрим, ані поганим. Сірий колір уособлює також тугу за кращим життям.

Флобер в образах головних героїв змальовує та досліджує життя Франції середини ХІХ століття: деградацію людської душі, відчутне нівелювання культурних цінностей, мистецтва, науки, політики, релігії, побуту, їх провінціалізацію. Типовими представниками сірого суспільства є

лікар, аптекар, крамар, нотаріус, власник сільського готелю, священник. Гроші репрезентує хитрий і хижий Лере, церкву – обмежений і жалюгідний отець Бурнізьєн, інтелігенцію – нікчемний Шарль Боварі, всевладну вульгарність і лицемірство – аптекар Оме. Це триумф світу занепаду людини. У романі немає жодної яскравої особистості, всі герої сірі, буденні: сірими є елементи їхнього одягу, сірими є характери, та й усе їхнє життя. Сірий колір у такому контексті є вказівкою на світогляд самого Флобера, його об'єктивний метод, відсутність однозначності суджень, поділу на позитивних і негативних героїв зумовила використання для їхньої характеристики сірого кольору, а не чорно-білої чи якоїсь іншої кольорової гами.

Книга ніби написана лише сірою фарбою. Для письменника, що втратив віру в існування прекрасного, в перспективи людства, це найбільш відповідний колір. Після виходу книги Флобера віддали до суду за «заперечення краси і добра». Письменник виграв цей процес, а його книга сама стала виразом вульгарності, повсякденності і фальші сучасного йому життя [2, с. 76].

Сірий у романі «Пані Боварі» не є ані чорним, ані білим, ані відтінком іншого кольору, це вказівка на світогляд самого Флобера, а також на відсутність у романі однозначних суджень, поділу на позитивних і негативних героїв, на добре і погане.

Філософська концепція сірого кольору – це символ змісту людського буття. Сірий колір відіграє надзвичайно важливу роль. Він домінує у творі, створює візуальний фон, на тлі якого відбуваються події в житті головних героїв.

Проаналізувавши кольорові символи, використані Флобером, можна стверджувати: Флобер розширив семантичне поле сірого кольору (сірий – це символ краху ілюзій та надій на краще); у кольорових символах, зокрема в сірому, письменником відображено сутність подій у творі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание [Текст]. Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай / Андрей Белый. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Ковбасенко Ю. Гюстав Флобер (1821-1880): [біографія] / Ю. І. Ковбасенко // Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. – 2002. – № 2. – С. 61-84.
3. Реизов Б. Французский роман XIX века: учебное пособие для студ. филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов / Борис Георгиевич Реизов. – 2-е изд. – Москва: Высшая школа, 1977. – 303 с.
4. Сташук Г. Соціально-психологічна проза XIX століття: французька, англійська та російська / Г. В. Сташук // Зарубіжна література в школах України. – № 6. – 2005. – С. 6-9.

5. Фінчук Г. Дві речі підтримують мене – любов до Літератури і ненависть до Буржуа. Творчість Гюстава Флобера. [Текст] / Г. Фінчук // Зарубіжна література в школах України. – № 8. – С. 37-40.

6. Фінчук Г. Любов і ненависть Гюстава Флобера [Текст] / Г. Фінчук // Всесвітня література та культура. – 2008. – № 4. – С. 21-24.

7. Флобер Г. Пані Боварі. Проста душа [Текст] / Переклад Миколи Лукаша, Михайла Гайдая; передмова Дмитра Наливайка / Гюстав Флобер. – Харків: Фоліо, 2002. – 398 с.

Анотація

У статті визначається символічне значення кольорів, деталей одягу, опису природи як важливих елементів репрезентації й комунікації.

Ключові слова: *деталь, сірий колір, сірість, буденність, суперечливість.*

Summary

The article deals with the symbolic meaning of colours, details of clothes, description of nature as important elements of representation and communication.

Key words : *detail, gray color, greyness, routine, contradictory.*

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ У ВИЩИХ ТА СЕРЕДНІХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

УДК 821.162.1:378.147

Мар'яна Зорій
(науковий керівник –
доцент *Мартинець А. М.*)

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ПОЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, АДРЕСОВАНОЇ ДІТЯМ

Твори сучасної дитячої літератури, які введено у шкільну навчальну програму, різноманітно представлені різними іменами, жанрами, національностями. Та попри те польська література представлена обмежено. Вважаємо доцільним звернення та прочитання цих текстів, адже у творах, що репрезентують сучасну польську дитячу літературу, автори піднімають важливі та актуальні теми для сучасного суспільства. Працюючи із творами у яких представлено проблеми глобалізації, безробіття, невиліковних хворіб тощо, юний читач знаходить шляхи вирішення тих чи інших життєвих проблем та розширює своє світобачення. Тексти сучасної

дитячої літератури надзвичайно інформативно насичені, а отже, потребують особливого підходу до вивчення та аналізу.

Сучасна література для дітей та молоді □ це нова, на думку науковців М. Зглінської та М. Гурки, читацька «територія, яка для більшості читачів означає окремі полиці в книгарнях чи бібліотеці, специфічну мову, яскраві ілюстрації, не типовість піднятої проблематики, обмежену кількість сторінок, збільшений шрифт» [3].

Кожна література представляє культуру країни до якої відноситься, тому прийнято говорити про національну літературу, що декларує традицію та культуру, яка виникла та сформувалась внаслідок відповідних суспільно-історичних умов, науково-технічного процесу, тощо. Кожна світова культура має свої специфіки та складові, до числа яких ми відносимо дитячу літературу.

Носії польської культури мають свій особливий тип мислення та світобачення. У своїх витоках польська культура часто апелює до релігії, яка абсолютно мотивовано впродовж століть впливала на всі сфери формування та утвердження як державності так і національної іманентності. Цей факт не оминув увагою і твори для дітей, що дозволяє виокремити потужний ряд текстів дитячої літератури, у яких на різних рівнях: текстовий, підтекстовий, інтертекстовий, прослідковуються релігійні мотиви. Серед них «Феліцяnek 10» Лукаша Дембського та Анни Кашуби-Дембської, «Св. Ян Боско» Елізи Пьотрковської, «Пригоріла шарлотка» Еви Штадтмюллер тощо.

Біблійні мотиви «незвичайно природними» виявляються саме у творчості краківської письменниці Еви Штадтмюллер. Особливістю творчості Еви Штадтмюллер вважається наявність інтертекстуальних елементів у творах, адресованих дітям. Аналіз творів письменниці, а зокрема текстів, що ввійшли до збірки оповідань «Пригоріла шарлотка» потребує звернення до інтертекстуальних складових. Тільки такий підхід дозволить повномірно зрозуміти глибокий зміст текстів та відчути майстерність митця у доборі художніх засобів, тобто достойно оцінити створені авторкою тексти. Авторка у простій захоплюючій, доступній для дітей формі, подає історію християнства, пояснює зв'язок різних свят із біблійними притчами. Розповіді авторки укладаються в серії «Християнські легенди», «Люди успіху», «Свята в моєму домі», «Календарик братика Франциска», приховуючи метатексти за звичними для юного читача ситуаціями та речами.

З метою інтертекстуального прочитання художнього твору пропонуємо використати наступну послідовність:

- 1) виокремити підняту проблему у творі;
- 2) провести зіставлення на історичному, культурологічному та авторському рівнях;

3) зіставити оригінальний текст із введеними в нього безпосередньо чи опосередковано іншими текстами через аналіз цитат, алюзій, ремінісценцій;

4) проаналізувати структурні елементи тексту;

5) використати герменевтичне коло «вчитель-текст-учень»;

6) систематизувати отримані результати.

Письменниця надає великого значення польській сімейній традиції. Духовна підготовка і досвід християнських свят Різдва і Великодня є головною темою багатьох історій, розказаних Евою Штадтмюллер. Більшість із них мають інтертекстуальну основу. Не можемо не погодитись із думкою Б. Шалагінова, який вважає, що використання міжлітературних (інтертекстових) зв'язків у дитячій літературі є необхідною методологічною складовою літературного процесу. Так, «на відміну від дорослого, дитина не здатна сприймати твір в плані метатексту. Вона сприймає його як первісний, остаточний і абсолютно самодостатній текст, без кількочислової історичної підкладки» [2, с. 3]. Власне для того, щоб учень сприймав твір не тільки як просту розповідь, а розумів, що автор прагне донести за допомогою тексту, на нашу думку, при аналізі творів варто використовувати інтертекстуальний аналіз. З огляду на це аналітична робота з інтертекстуальними складовими вимагає врахування кількох важливих елементів, таких як:

- словникова робота;
- коментоване читання;
- компаративне зіставлення;
- врахування фонових зв'язків.

Аналізуючи текст оповідань із збірки «Пригоріла шарлотка» стикаємось у ньому з елементами цитацій, алюзій, що яскраво проявляються через звернення Еви Штадтмюллер до Євангеліє, Біблії, Літургійного календаря. Усі ці джерела слугували передтекстом написання художнього твору, адже «Пригоріла шарлотка» – це збірка 74 оповідань, які описують релігійні свята й обряди та традиції пов'язані з ними, починаючи із новорічної ночі (Сильвестра) та закінчуючи святкуванням Різдва Христового. Також в текстах польської авторки присутні уривки з поезій та афоризми К. І. Галчинського [4, с. 73], Романо Бардіні [4, с. 113], Піно Пелегріно [4, с. 31], Аббе П'єра [4, с. 33], о. Яна Твардовського [4, с. 11], та релігійні костельні пісні, прислів'я та приказки. Таке насичення текстів елементами інших творів не тільки створює особливу атмосферу впливу на читача, але і потребує звернення до інтертекстуального аналізу як шляху до розуміння художнього полотна.

Інтертекстуальність як співприсутність в одному тексті двох або більше текстів представлена у творі Еви Штадтмюллер зверненням до

Євангелії, безпосередньо через тексти молитов із катехитичної частини до Біблії. Власне апелювання твору до релігійного матеріалу вимагає використання в аналізі збірки звернення до коментованого читання та компаративного зіставлення. Так, наприклад, обов'язковість наявності великоднього баранчика у кошику та самого поняття Агнець Божий, що часто виступає синонімічним до Ісуса Христа, виводиться із притчі про жертвоприношення Авраама, що символізує всевідданість Богу [4, с. 46]. В даному випадку варто використати підсумковий коментар із використання фонових культурологічних зв'язків. Працюючи з цим фрагментом доцільно провести репродуктивну бесіду на знання біблійної історії, побудованої на запитаннях:

- Хто такий Авраам?
- Хто такий Ісаак?
- В чому полягає жертвоприношення Авраама?
- З нагоди, якої події ми святкуємо Великдень?
- Що є символом Великодня?

Відповіді на запитання доцільно доповнити коментарями під час безпосереднього читання тексту.

Для зрозуміння цінності та величі прощення письменниця моделює ситуацію суперечки між братом та сестрою через кольорову крейду, яку сестра взяла без дозволу. Для вирішення ситуації суперечки автор пропонує цитату із Євангеліє: *«Тоді Петро підійшов до Нього і запитав: «Пане, скільки разів повинен пробачити, якщо мій брат виступить проти мене? Чи аж сім?» Ісус йому відповів: «Не кажу тобі, що аж сім, але сімдесят сім»* Мт. 18, 23-35 [4, с. 59]. Тобто, на компаративному рівні зіставляючи цитату із Євангеліє та побутову ситуацію, спостерігаємо, що в тексті пропагується ідея всепрощеності: *«Сімдесят сім, – пояснила мама, – означає завжди»* [4, с. 59].

У тексті польської письменниці ми спостерігаємо наявність і міжкультурних зв'язків на рівні проектування релігійного тексту на художній. Для зрозуміння цього явища нам слід звернутися до попереджувального коментованого читання та аналізу тексту. Наприклад, оповідання «К+М+В» розповідає читачеві про свято Трьох Царів: Каспара, Мельхіора та Балтазара, які прийшли привітати новонароджене Дитя у Вифлеємі. В католицькій релігії існує традиція малювання на дверях дому літер посвяченою крейдою «К+М+В», які означають перші літери імен царів, а також записувати поточний рік. Цей запис символізує захист впродовж року. Такий звичай відносить сучасників до історії порятунку єврейських сімей, одвірки яких були помазані кров'ю ягнят [1, с. 68]. Наявність такої інформації у тексті дозволяє сказати, що Ева Штадтмюллер поєднує в межах одного тексту дві культури та

демонструє їхні взаємозв'язки. Розумінню тексту сприятиме інформація фонового характеру.

Вивчення цього тексту на уроці додаткового читання дасть можливість учням розширити свій світогляд, ознайомитись із культурними та релігійними традиціями сусідньої країни та їхніми витоками. Використання інтертекстуального аналізу при прочитанні збірки оповідань «Пригоріла шарлотка» Еви Штадтмюллер вимагає різнохарактерних видів діяльності, для того, щоб текст став доступнішим у його сприйнятті читачем. Серед видів діяльності коментоване читання алюзій, цитат, ремінісценцій; звернення до фонових зв'язків культурологічного характеру, компаративне зіставлення, що забезпечать розуміння введеної інформації в конкретному тексті. Зосередження уваги на таких складових допомагає зануритися в підтекст, проаналізувати текстові та підтекстові складові і синтезувавши їх, дати повну якісну оцінку твору, адаптувати її до рівня сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. □ К.: Вид. місійного товариства «Нове життя Україна», 1990. – 689 с.

2. Література. Діти. Час : Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – Вип. 2. – 192 с.

3. Górka M.-M., Zglińska M. O wartościach literatury dla dzieci [Електронний ресурс] / Małgorzata Maria Górka i Magda Zglińska. – Режим доступу: http://docs7.chomikuj.pl/1525251955,PL,0,0,o_wartosciach-literatury-dla-dzieci.pdf

4. Stadtmüller E. Przypalona szarlotka / Ewa Stadtmüller. □ Sandomierz: Dyczejalne Wydawnictwo, 2012 □ 208 s.

Анотація

У статті представлено специфіку роботи з текстами дитячої літератури, які містять біблійні мотиви. Зроблено спробу аналізу збірки польської письменниці Еви Штадтмюллер «Пригоріла шарлотка» в ключі інтертекстуального аналізу та його різновидів як шляху до розуміння Біблії юним читачем.

Ключові слова: інтертекстуальність, біблійні мотиви, дитяча література.

Summary

This paper presents the specifics of children's literature with texts that contain biblical motifs. An attempt to analyze the collection of Polish writer

Eva Shtadtmyuller «Burnt Apple Pie» in the key of intertextual analysis and its variants as a way to understand the Bible by young readers has been made.

Key words: intertextuality, biblical motifs, children's literature.

УДК 821.33

Ангеліна Яцух
(науковий керівник –
доцент Девдюк І. В.)

АМЕРИКАНСЬКА ДІЙСНІСТЬ У НОВЕЛАХ Ф.-С. ФІЦДЖЕРАЛЬДА

Початок ХХ століття в Америці позначений різким зростанням добробуту, шаленої гонитви за багатством і успіхом, разом з тим занепадом ідеалізму, якому немає місця в суспільстві, де панують гроші, бізнес, холодний прагматизм. Вказана тенденція у різних жанрових та ідейно-тематичних модифікаціях знайшла широкий відгомін у літературі вказаного періоду у творчості таких письменників, як Шервуд Андерсен, Теодор Драйзер, Сінклер Льюїс, Джон Дос Пассос, Елтон Сінклер, Френсіс-Скотт Фіцджеральд, Вільям Фолкнер, Ернест Хемінгуей та ін. Різні за своїм філософськими, політичними й соціальними поглядами, вони виражали критичне ставлення до навколишньої дійсності. Багато хто з митців відчували себе настільки відчуженими від своєї країни й суспільства, що надавали перевагу проживанню за кордоном, в Європі, наприклад, у Берліні, Лондоні, Римі та насамперед у Парижі. І все ж, незважаючи на розчарування суспільством «без ідеалів і надії», для тих же письменників 20-ті роки – один із найбільш новаторських і плідних у творчому плані періодів. Це новий спалах інтересу до людини і її взаємин зі світом, передусім із найближчим, соціальним оточенням.

Ф.-С. Фіцджеральд увійшов в історію літератури США як один із яскравих літописців американської дійсності вказаного часу. Він навіть дав власне найменування епосі, яка розпочалася невдовзі після закінчення Першої світової війни і завершилася настанням великої депресії тридцятих років, назвавши її джазовим століттям. Власне, назва цього періоду запозичена зі збірки оповідань письменника «Оповіді віку джазу». Гертруда Стайн писала про першу книгу Фіцджеральда, що нею він «створив нове покоління» – те саме, яке Стайн назвала «втраченим» [7, с. 29-30]. Рисами цього покоління були бездіяльність, схиляння перед успіхом, запобігання перед багатими. Фактично, у новелах і романах письменник поєднав тему «втраченого покоління» із розвінчанням «американської мрії».

Вказана проблема стала предметом наукових студій таких літературознавців, як Т. Денисова, Л. Андрєєв, Г. Давиденко, О. Зверєв, Т. Злобін; Д. Несторов, Л. Приходько, Є. Староверов, К. Рильва та ін. Спираючись на існуючі напрацювання, у представленій розвідці ставимо мету визначити художні особливості втілення «американської мрії» у новелах Скотта Фіцджеральда.

Письменник дав власне пояснення джазовому феномену. За його словами, поняття «джаз» означало «спершу секс, потім стиль танцю і, нарешті, музику». Нервові, пульсуючі ритми джазу найбільш точно відповідали атмосфері веселощів. «Коли говорять про джаз, мають на увазі стан нервової напруженості, приблизно таке, яке панує у великих містах при наближенні до них лінії фронту» [1, с. 23]. «Джаз, – пояснює О. Зверєв, – сприймався як мистецтво, в якому висловилися найбільш прикметна риса епохи – її динамічність і водночас прихована за її хаотичною активністю психологічна надломленість. Люди «починали думати, що їм треба лише пристосуватися до ритму століття, жити у злагоді з цим ритмом, не турбуючись, що буде завтра» [5, с. 38].

Головне завдання, яке ставив перед собою у новелах Фіцджеральд, – вияснити вплив «американської мрії» на долю людини, а відтак через проникнення всередину образів героїв, вияснити саму суть поняття «американської мрії». «Американська мрія» трагічна, оскільки її проблема нерозв'язна, а звідси і трагічний характер протагоністів новел, які або вже є багатими, або прагнуть збагатитися, але всі стають жертвами грошей. «Всі історії, які приходили в мою голову, – писав Фіцджеральд, – мали відтінок катастрофи (a touch of disaster)». Щоб перебувати «на рівні багатих», треба було, не шкодуючи себе, заробляти на життя. Сам письменник з перших кроків у літературі змушений був працювати «на два фронти»: писати серйозні твори в повну міру свого таланту і одночасно новели, адресовані масовому читачеві, скроєні по шаблонах. Він публікував їх у масових журналах «Saturday Evening Post» і «Smart Set». Всього митець написав для них близько 150 новел. Ці журнали виходили величезними тиражами, платили авторам високі гонорари. На початку 1920-х років Фіцджеральд випускає збірки новел «Емансиповані і глибокодумні» (*Flappers and Philosophers*, 1920), «Оповіді віку джазу» (*Tales of the Jazz Age*, 1922), «Сумні молоді люди» (*All the Sad Young Men*, 1926), «Сигнали побудки» (*Taps at Reveille*, 1935).

Ф.-С. Фіцджеральд жив і виховувався у середовищі, де віра в старі пуританські цінності була пов'язана з вірою в «мрію», основою життєвих цінностей було прагнення до успіху, а мірило цього успіху – гроші, багатство. Звідси постійний інтерес письменника до світу багатих, який одночасно вабив і відштовхував його. Свідченням тому – одна з кращих

його новел «Повернення у Вавилон» (Babylon Revisited), історія людини, яка «втратила все під час буму»: «*But it was nice while it lasted, Charlie said. We were a sort of royalty, almost infallible, with a sort of magic around us*» [10] («А все-таки, що не кажи, гарні то були часи, – промовив Чарлі. – Ми були всемогутні і всевладні, мов королі, мов казкові королі-чародійники, яким усе дано і все дозволено»). Як говорить Чарлі, «банк мій прогорів і я лишився без цента». Розповідь забарвлюється в трагічні тони, коли він усвідомлює, що в даному нещасті він повинен звинувачувати не тільки сліпі обставини чи соціальні процеси, проти яких людина безсила, але й себе. Чарлі раптом зрозумів значення слів «кидати на вітер». Він згадав, як давав тисячофранкові асигнації оркестрантам, замовляючи одну-єдину пісеньку, як тицяв стофранкові папірці порт'є на чай тільки за те, що той викликав таксі. Він сам був причиною свого нещастя. Гроші поклали його дружину в домовину, а його самого позбавили батьківських прав. У цій новознайденій здатності гранично чесного судження герой оповідання повертає собі не надію на щастя, але людську гідність особистості, здатної відрізнити справжні цінності від помилкових: «...changed radically with me, and I want to ask you to reconsider the matter. It would be silly for me to deny that about three years ago I was acting badly... Things have changed now» [10] («Я вже зовсім не той, що був, і я прошу вас переглянути всю цю справу. Три роки тому я поведився таки погано... Але тепер усе змінилося. Я не п'ю, не гуляю, працюю, як чорт...»). Тільки наприкінці новели головний герой усвідомлює, якими швидкоплинними можуть бути гроші: «It went just as quick as it came» [10] («Вони зникли так само швидко, як і з'явилися»). Підводячи підсумок минулого, Чарлі розуміє, що повинен звинувачувати тільки себе: «I heard that you lost a lot in the crash. – I did, but I lost everything I wanted in the boom. – Selling short. – Something like that» [10] («Хтось мені казав, що криза й вам вийшла боком. – Мені вийшов боком бум, а не криза. – Надто ризикували. – Можна й так сказати»).

У новелі «Молодий багач» (The Rich Boy) яскраво представлені життєві перипетії молодого чоловіка з багатого сім'я на ім'я Енсон. Автор точно описує спосіб життя, притаманний людям, які росли і виховувались у достатку. Надмірна зарозумілість, безтурботне проведення часу, замкнутість у соціальному колі – ось риси, характерні для багатіїв як у ті часи, так і зараз:

«They are different from you and me. They possess and enjoy early, and it does something to them, makes them soft where we are hard, and cynical where we are trustful, in a way that, unless you were born rich, it is very difficult to understand...» [9] («Багаті люди не схожі на нас з вами. З самого дитинства вони володіють і користуються всілякими благами, а це не

проходить даром, і тому вони безвладні в тих випадках, коли ми тверді, і цинічні, коли ми довірливі, так що людині, яка не народилася в багатій родині, дуже важко це зрозуміти...»). Крім того, автор зазначає: «...They think, deep in their hearts, that they are better than we are because we had to discover the compensations and refuges of life for ourselves. Even when they enter deep into our world or sink below us, they still think that they are better than we are» [9] («...У глибині душі вони вважають себе кращими за нас, тому що ми змушені власними силами домагатися справедливості і порятунку від життєвих негараздів. Навіть коли їм трапляється пірнути в саму гущу нашого світу, а то й пащу ще нижче, вони все одно продовжують вважати себе кращими за нас»).

Енсон вважав нижче своєї гідності змагатися з іншими хлопчиками через верховенство – він чекав, щоб йому поступилися з доброї волі, а коли цього не відбувалося, він віддалявся в коло своєї сім'ї. Автор красиво описує першу любов головного героя, причини, з яких вона не мала продовження, і слід, який вона залишила в характері й поведінці Енсона. Він не міг зрозуміти, яким чином «прямодушність» дівчини привабила його гострий і досить уїдливі розум. Але як би там не було, вони полюбили один одного – і він їй підкорився. Енсон говорив, що «життя перетворило мене на циніка». Під життям він розумів Паулу. Головний герой новели в будь-який день знаходив час і душевні сили надати допомогу кожному, хто про це просив. Те, що він спочатку робив з гордості і через почуття власної переваги, перетворилося на звичку і пристрасть. Фіцджеральд крок за кроком показує зміни, що відбуваються з головним героєм з віком, переоцінку цінностей.

Таким чином, Фіцджеральд зміг передати з точністю ритми, вірування, ілюзії Америки в 20-ті роки. Концентруючи увагу на феномені «дуже багатих людей», письменник у центр новел ставить людину, яка прагне збагатитися, але при цьому страждає від грошей. Майже всі герої новел не є бездушні, жорстокі чи безжалісні, іншими словами, вони позбавленні якостей, необхідних для досягнення успіху в американському суспільстві (успіху як складової частини «американської мрії»). У результаті, вони терплять поразку, а відтак розчаровуються у попередніх ідеалах. Отже, простежуючи причини краху ілюзій своїх героїв на шляху досягнення «мрії», Фіцджеральд розвінчує американський міф про щастя, доводить, що багатство не дає повноти життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбунов А. Н. Романи Френсиса Скотта Фицджеральда / А. Н. Горбунов. – М.: Наука, 1974. – 152 с.
2. Денисова Т. Н. Літературний процес ХХ сторіччя. Між двома

світовими війнами: людина і світ / Т. Н. Денисова // Вікно в світ. – 1999. – № 5 (8). – С. 17–38.

3. Засурский Я. Н. Американская литература XX века / Я. Н. Засурский. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 503 с.

4. Засурский Я. Н. Потерянное поколение. Френсис Скотт Фицджеральд и «поэзия отрицательных величин» // Я. Н. Засурский. Американская литература XX века. – М.: Издательство МГУ, 1966. – 270 с.

5. Зверев А. М. Ненаступившее утро / А. М. Зверев // Зверев А. М. Американский роман 20–30-х годов. – М.: Худож. лит., 1982. – 256 с.

6. Лидский Ю. Я. Скотт Фицджеральд. Творчество / Ю. Я. Лидский. – К.: Наукова думка, 1982. – 367 с.

7. Николукин А. Н. Утраченные надежды. (Амер. лит. и крушение «амер. мечты») / А. Н. Николукин. – М.: Знание, 1984. – 64 с.

8. Пінчевський М. М. Американська новела / М. М. Пінчевський. – К.: Дніпро, 1978. – 416 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : < http://www.ae-lib.org.ua/texts/fitzgerald_babylon_revisited_ua.htm>.

9. All the Sad Young Men, by F. Scott Fitzgerald / The University of Adelaide Library, South Australia. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : < https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f_scott/all/chapter1.html>.

10. Taps at Reveille, by F. Scott Fitzgerald / The University of Adelaide Library, South Australia. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : < https://ebooks.adelaide.edu.au/f/fitzgerald/f_scott/taps/chapter18.html> .

Анотація

У даній статті розглядається американська дійсність 20-х років – час зростання добробуту, шаленої гонитви за багатством і успіхом. Досліджується проблема феномена «американської мрії» у новелах Скотта Фіцджеральда, її впливу на долю людини.

Ключові слова: американська мрія, джазова доба, новелістика, ілюзії, розчарування.

Summary

This article discusses the American reality in 20-th years - the growth of welfare, frantic pursuit of wealth and success. It investigates its problem of the phenomenon of «the American Dream» in the short stories of Scott Fitzgerald, its influence on the destiny of man.

Key words: American dream, the Jazz Age, short stories, illusions, disappointment.

ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ПРОФЕСОРА В. Г. МАТВІЙШИНА

УДК 821.133.1

Наталія Яцків

КОМПАРАТИВНИЙ ДИСКУРС НАУКОВОГО ДОРОБКУ ПРОФЕСОРА В. Г. МАТВІЙШИНА

Порівняльне літературознавство в часи радянської ідеології не користувалося великою популярністю, адже досить складно було балансувати на грані «свого» й «чужого» у культурному просторі «братніх народів». Та все ж українська традиція, започаткована ще Іваном Франком, впевнено торувала собі дорогу серед наукових пошуків у галузі теорії та історії літератури. Серед найвідоміших імен українських компаративістів, які навіть не насмілювалися позиціонувати себе такими, О. Білецький, Ф. Погребенник, Г. Вервес, Д. Наливайко, Р. Гром'як, В. Матвійшин та ін. Неупереджений критичний аналіз української літератури на тлі розвитку європейської та ширше – світової, прагнення виявити закономірності розвитку світової літератури й встановити спільні та відмінні точки дотику на рівні тематики, проблематики, поетики вирізняє українську школу порівняльного літературознавства, яка досить делікатно, але впевнено торувала шлях до утвердження свого місця в складній системі міжлітературного діалогу.

Закономірно, що наукові пошуки професора В. Матвійшина, який народився й провів дитинство у Франції, розпочалися з дослідження французької літератури, з пошуку точок перетину у ментальності, культурі та утвердженні національних ідеалів. Перші наукові розвідки в українських журналах датуються 1965 роком і демонструють прагнення неупереджено оцінити зацікавлення творчістю французьких митців, детально, скрупульозно представити архівні матеріали, вибірюючи відгуки та переклади й переспіви їх творів у західноукраїнській періодиці для відтворення динаміки поширення та сприйняття французької літератури в Україні.

Критичне наукове осмислення французької літератури не випадково почалося з творчості Е. Золя. Цей французький письменник займає особливе місце у публікаціях прикарпатського дослідника. Відкриті виступи Золя у пресі зі звинуваченнями французького уряду у сфабрикованій справі Дрейфуса привернули увагу світової громадськості і вселяли віру представникам української культури у те, що утвердження справедливості можливе.

Варто зауважити, що рецепція творчості Е. Золя в Україні ґрунтовно вивчається В. Матвійшином через праці І. Франка, який ознайомився з

творами французького автора через російські переклади, а пізніше став їх першим перекладачем та активним популяризатором українською мовою, а також радив талановитим перекладачам (Марку Черемшині, О. Рощеквич), які твори Золя добирали для перекладу. Аналіз архівних матеріалів та публікацій у тодішній пресі (газета «Буковина») свідчить про скрупульозне вивчення всіх фактів, що дозволяє реконструювати історико-літературний контекст кінця ХІХ – початку ХХ ст. на Західній Україні і встановити роль французької літератури в утвердженні ідеалів гуманізму та справедливості. Часто українські письменники та критики саме перекладами та публікаціями творів французьких авторів виражали ті думки, які були конче потрібні й актуальні для пробудження свідомості українського читача, уникаючи таким способом цензури. Українські письменники спрямовували свої зусилля на те, щоб «розбудити від летаргічного сну загальноукраїнське суспільно-політичне життя, вселивши народові віру в необхідності побудови самостійної держави як неодмінного чинника для виходу з економічного та духовного занепаду, для рецепції та взаємозбагачення українських та європейських творчих, культурних, поетичних надбань» [5, с. 259].

Важливе місце в історико-літературознавчих дослідженнях прикарпатського вченого займає і творчість В. Гюго. Зокрема, на відміну від традиційної інтерпретації романтичного світосприйняття та історичних романів французького письменника В. Матвіїшин звертає увагу на маловідомі сучасному читачу твори В. Гюго, які, однак, відіграли важливу роль у суспільно-політичному житті Росії та України наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Скрупульозні дослідження архівних фондів допомогли виявити конфісковані переклади заборонених соціально-забарвлених поем В. Гюго «Бідні люди», «Легенда віків», «Перед грозою», які представляють французького романтика активним борцем за гуманізм та нескореність «перед фізичним та духовним рабством, готовністю на жертви в ім'я щастя людини і суспільства» [5, с. 219]. Якщо радянське літературознавство завжди наголошувало на революційному романтизмі В. Гюго, то, на думку В. Матвіїшина, французький романтик своє метою бачив «виховання нового типу людини, яскравої особистості, що керується у своїх вчинках філософією гуманізму, християнської моралі, відкидає кровопролиття, жорстокість, помсту, фанатизм, насилля і терор як способи вирішення особистих та соціальних проблем» [5, с. 215]. Переклади творів Гюго І. Франка, Лесі Українки, Олени Пчілки, Христини Алчевської сприяли розвитку української літератури, пробуджували громадянські почуття та збагачували рідну національну культуру європейськими здобутками.

Поряд з іменами В. Гюго та Е. Золя у коло критичних зацікавлень В. Матвіїшина входить творчість багатьох представників французького

письменства, зокрема Гі де Мопассана, А. Доде, Г. Флобера, які поділяли новаторські погляди Золя на проблеми сучасного мистецтва і, відвідуючи зустрічі в замиському будинку в Медані, прилучилися до формування та інтерпретації теорії натуралізму та публікації збірки «Вечори в Медані», яка не одного автора зробила всесвітньо відомим.

Досліджуючи творчість Мопассана вчений звертає увагу на перші переклади французького автора, зокрема новелу «У дорозі», зауважуючи композиційну майстерність та новелістичну концентрацію, що привернули увагу українських новелістів М. Коцюбинського, В. Стефаника, які розвивали малий жанр в українській літературі. Пізніші літературознавчі розвідки В. Матвіїшина продовжують рецептивні дослідження типологічними порівняннями на рівні жанру, стильової своєрідності, тематичної і проблематичної схожості.

Серед українських дослідників французької літератури, таких як Н. Воробйова, М. Гресько, Г. Кочур, Л. Єремєєв, Д. Наливайко, В. Пашенко, статті яких стосовно французьких письменників вміщені до УЛЕ, перу В. Матвіїшина належать бібліографічні розвідки про Е. Базена, О. Бальзака, П.-Ж. Беранже, Г. Боплана, П. Бурже, П. Верлена, Ф. Вольтера, братів Гонкурів, В. Гюго, А. Доде, Еркмана-Шатріана, А. Ламартіна, Ф. Ларошфуко, Ж. Лафонтена, А. Лессажа, П. Лоті, Ж. Рішпена, Ж.-Б. Мольєра..., що свідчить про визнання заслуг професора Матвіїшина в українському літературознавстві.

Паралельно працюючи над статтями в УЛЕ, В. Матвіїшин розширює свої дослідження, спрямовуючи їх в русло компаративістики. Зокрема починаючи з 90-х років, центральне місце у його розвідках займають визначні постаті української літератури у контексті українсько-французьких літературних взаємин (І. Франко і Г. Флобер, Т. Шевченко, В. Стефанік, О. Кобилянська, М. Коцюбинський і французька література, Л. Мартович і Е. Золя). Аналізуючи роль Т. Шевченка в історії українсько-французьких літературних взаємин, Раїса Кириченко ставить праці В. Матвіїшина поряд з дослідженнями таких визначних українських вчених як О. Білецький, Є. Кирилюк, М. Гресько, Ф. Погребенник та Д. Наливайко, особливо наголошуючи на тому, як сприйняття творів французької літератури вплинуло на формування волелюбних революційних ідей українського поета [2, 3]. До авторитетного кола науковців відносить В. Матвіїшина і В. Дончик, полемізуючи з редакцією часопису «Критика» та Г. Грабовичем стосовно новітнього погляду на українську літературу та докторської дисертації П. Іванишина, захист якої викликав жваву дискусію в академічних колах столиці [1, с. 2]. На статті прикарпатського вченого опираються і автори колективної монографії «Українська література в загальнослов'янському і світовому літератур-

ному контексті», узагальнюючи розвиток українсько-французьких літературних взаємин [6].

Варто зауважити, що вектор порівняльних студій прикарпатського вченого не обмежується французькою літературою. Перше місце у його дослідженнях завжди посідала українська література у її зв'язках з літературами світу. Тому у коло зацікавлень потрапляли твори з польського, німецького, англійського, словацького та інших письменств, які розвивалися у тісних контактах з українською літературою, яка демонструвала прагнення бути в одному культурному просторі зі світовою. Через творчість А. Міцкевича, Ю. Словацького пізнається польський романтизм, через Дж. Г. Байрона – англійський. Через дослідження рецепції творчості європейських письменників українськими авторами В. Матвіїшин виявляв спільні риси, породжені безпосередніми контактами, схожою культурно-мистецькою атмосферою творчості, а також у порівнянні найкраще пізнається оригінальність, викристалізовується талант митця.

Перекладознавчий аспект представлений у публікаціях В. Матвіїшина у дослідженнях з історії українського перекладу, зокрема стосовно «Енеїди» І. Котляревського, яка, завдяки живій народній мові, заклала основи української духовності і неповторності, демонструючи синтез українських народних традицій та європейського розважального жанру. Переклади І. Котляревського далекі від досконалості, це скоріше вільні переспіви, однак ці перші спроби ознайомити українського читача з надбанням світової літератури дали поштовх до розвитку перекладознавства, яке найпотужніше проявилось в кінці ХІХ ст. у перекладах П. Гулака-Артемівського, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки і багатьох інших.

Зауважимо, що аналіз перекладів у наукових розвідках В. Матвіїшина завжди доповнюється й виявленням ремінісценцій, алюзій чи й схожих сюжетних колізій у художніх творах самих перекладачів, адже вони добирали для перекладу ті твори, які їм були особливо близькі, відповідали духовній атмосфері часу. Так, зокрема, з'являються на українській сцені переробки п'єс Мольєра «Жорж Данден» і «Мізантроп» у майстерному перевтіленні з українським колоритом П. Свенціцького. Звернення до кращих зразків світової літератури свідчило не про відсталість української літератури, а навпаки, про її зрілість, постійну спрямованість на поглиблення ідейного змісту, розширення кола охоплюваних проблем і прагнення до широких міжнародних контактів. «Глибока обізнаність Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та інших письменників із здобутками світової духовної культури, – зазначає автор, – була наслідком їхньої невпинної праці та великої шани до мов і мистецтва інших народів» [5, с. 159].

На зламі тисячоліть літературознавчий вектор В. Матвіїшина змінюється в руслі типологічних студій. Дослідження рецепції західноєвропейської літератури у творчому засвоєнні Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Леся Мартовича, Ольги Кобилянської та багатьох інших дає підстави для аргументованих порівнянь типологічних збігів на рівні змісту, мотивів, образів, стильових домінант, що засвідчує суголосність розвитку української літератури зі світовою. Порівнюючи естетичні концепції Ж.-Ж. Руссо та Г. Сковороди, прикарпатський дослідник приходиться до висновку, що «спільність світогляду обох філософів зумовлена передусім розвитком суспільної думки у Франції та Україні, їх антифеодальними настроями, історичними умовами розвитку суспільства» [5, с. 206]. Незважаючи на різницю у формах і засобах вираження філософських ідей, майже одночасно і незалежно один від одного Руссо і Сковорода пропонують повернення до первинного стану єднання з природою, зауважуючи «несумісність соціальних форм культури абсолютизму з духовними цінностями вільної людини, яка живе інтересами та прагненнями свого народу» [5, с. 207]. Типологічні порівняння «поезій у прозі» Марка Черемшина з поетичним твором Стефана Малларме, новелістики Гі де Мопассана з малою прозою М. Коцюбинського, «Мужицька смерть» Леся Мартовича і Е. Золя, повістей О. Кобилянської з романами «сільського циклу» Жорж Санд, повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» з драмою П. Меріме «Перші кроки авантюриста», поеми Лесі Українки «Легенда віків» з одноіменним тритомним твором В. Гюго засвідчують прагнення В. Матвіїшина поєднати дві близькі йому культури й виявити складний процес взаємодії самотніх національних літературних систем, які розвивались суголосно, демонструючи віковічні прагнення до краси, гармонії, мистецтва.

Якщо перші критичні праці прикарпатського вченого мають історико-літературознавчий напрям, що, зрештою, зумовлено необхідністю систематизувати контактено-генетичні зв'язки української літератури з європейськими, зокрема французькою, та виявити типологічні сходження, то дослідження останніх років демонструють поглиблення теоретичних міркувань і в руслі інтермедіального дискурсу. Аналіз Шевченкової повісті «Художник» у контексті розвитку живописного мистецтва, ефонічної домінанти ритміки і мелодики Верленової «Осінньої пісні», живописності Стефаникових пейзажних замальовок у порівнянні з картинами Ф. Мілле та скульптурами О. Родена виявляють глибокі знання та тонке відчуття французького мистецтва.

Тернопільські науковці Зоряна та Мар'яна Лановик висловлюють впевненість у тому, що результатом багаторічної праці В. Матвіїшина у сфері порівняльного літературознавства стало формування наукової

школи [3, с. 5] з числа послідовників та учнів професора. Невтомні пошуки першоджерел, прискіплива перевірка фактів, неупереджений аналіз критичних джерел та творів – ось ті поради, які давав В. Матвіїшин своїм підопічним, запевняючи в тому, що легкої дороги шукати намарно і що тільки щоденна праця може принести добрі плоди.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дончик В. То хто ж реанімує ідеологізацію / В. Дончик. – Електронний режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=1161&category=5&search=%CC%E0%F2%E2%B3%BF%F8%E8%ED%20%C2.%C3>.

2. Кириченко Р. Тарас Шевченко і Франція: до історії українсько-французьких культурних взаємин / Р. Кириченко. – Електронний режим доступу: <http://www.ualogos.kiev.ua/text.html?id=1945&category=6&search=%CC%E0%F2%E2%B3%BF%F8%E8%ED%20%C2.%C3>.

3. Лановик Зоряна і Мар'яна. Український європеїзм наукової компаративної школи професора Матвіїшина / Зоряна і Мар'яна Лановик // Література. Час. Постаті. Літературознавчі статті, спогади, матеріали до бібліографії на вшанування пам'яті Володимира Матвіїшина. – Івано-Франківськ: Прикарп. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. – С. 5-19.

4. Матвіїшин В. Г. Українсько-французькі літературні зв'язки ХІХ–ХХ ст. – Львів: вид-во при Львівському держуніверситеті, видавниче об'єднання «Вища школа», 1989. – 166с.

5. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм: монографія / Володимир Матвіїшин. – К.: ВЦ «Академія», 2009. – 264 с. (Серія «Монограф»).

6. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. В 5-ти томах. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1988. – 485 с.

Анотація

У статті аналізується внесок прикарпатського дослідника В. Г. Матвіїшина в українське порівняльне літературознавство, увага зосереджується на історико-літературних, типологічних та перекладознавчих працях.

Ключові слова: рецепція, типологія, переклади, літературні взаємини.

Summary

The article analyzes the contribution of the Precarpathian researcher V. H. Matviyishyn in Comparative Literary Studies; the attention is focused on historical and literary, typological and translation works.

Key words: reception, typology, translations, literary relationship.

Лена Рибчак
(науковий керівник –
доцент *Мартинець А. М.*)

**ВОЛОДИМИР ГРИГОРОВИЧ МАТВІЙШИН ПРО УКРАЇНУ,
О. ДЕ БАЛЬЗАКА ТА ПРОБЛЕМИ, ЩО ХВИЛЮВАЛИ
ФРАНЦУЗЬКОГО АВТОРА**

Завдяки ґрунтовним філологічним дослідженням Володимира Григоровича Матвіїшина кожен з нас має змогу відкривати для себе західноєвропейську літературу під кутом зору людини, що має безпосереднє відношення до цього літературного топосу.

Під пильним оком дослідника опинилися життя і творчість таких митців, як Еміль Золя, Адам Міцкевич, Гі де Мопассан, Віктор Гюго та ін. Особливий інтерес становлять студії Володимира Григоровича, присвячені зв'язкам Оноре де Бальзака з Україною. Відомо, що французький письменник, автор майже стотомної епопеї «Людська комедія», прожив на території нашого краю майже три роки. Володимир Григорович у статті «Оноре де Бальзак і Україна» акцентує на добрій обізнаності Бальзака у питаннях економічного та суспільно-політичного життя українців, при цьому наводить приклад з роману «Батька Горію», головний персонаж якого, батько Горію, завозив у Францію пшеницю з України, молот її на борошно і виготовляв хліб [2, с. 103].

Природно виникає запитання генези зв'язків французького майстра слова з нашою прабатьківщиною. Глибоко зацікавитися Україною Бальзака змусив лист з Одеси за підписом «Іноземка», який стає переломним етапом у житті письменника і початком нового світлого почуття. У ньому йшлося про схвальний відгук авторки на цикл романів Бальзака «Сцени приватного життя». Особливо відзначалось уміння автора розкривати «душу жінки», її високу гідність.

В. Г. Матвіїшин зазначає, що лист належав польській поміщиці, графині Евеліні Ганській. Бальзакові на той час було тридцять два роки, їй на чотири менше. Через рік письменник зустрічається з подружжям Ганських у Швейцарії, Австрії. У наступні роки «трикутник» відвідує Дрезден, Гамбург, Кельн, Неаполь. З цього приводу професор В. Г. Матвіїшин пише: «Зоря півночі, саме так він називав Евеліну, через свій статус одруженої жінки, не відповідала на залицяння письменника. І тільки після смерті перестарілого графа Ганського, Бальзак відновлює переписку і добивається запрошення відвідати Україну. Листи Бальзака до Ганської склали три великих томи. Листи Евеліни загинули [1, с. 105].

У роботах дослідника значиться, що не дарма Бальзака називають «доктором соціальних наук», адже приводом для того, щоб відвідати Україну для нього були не тільки почуття до українки. Він завжди пильно вивчав відповідні історичні документи тієї чи іншої епохи. Очевидно, ознайомившись з відомою працею Шарля Лезюра «Історія козаків», Бальзакові захотілося побувати там, де свого часу побували художник, автор ілюстрації до поеми Байрона «Мазепа» Орас Верне, композитор Гектор Берліоз, мандрівник маркіз Астольф Кюстін.

Уперше на українську землю Бальзак ступив 5 вересня 1847 року. Відвідав Почаївську Лавру в м. Кременці Тернопільської області та історичний замок в с. Вишневець, назвавши його «польським Версалем». Професор Матвіїшин зауважує, що Бальзак досить глибоко перейнявся гнобленням українського народу поляками, які, на його думку, люблять керувати, але не виконувати накази.

Найприємніше враження на Бальзака справили українські лани й працьовиті селяни: *«Я побачив справжній степ. Україна починається в Бердичеві. Усе, що я бачив раніше не варите нічого...»*. Маєток Е. Ганської за красою Бальзак прирівнював до Луврського: *«Цей палац точнісінько як Лувр, а маєток завбільшки як один із наших департаментів...»*. *«Верхівня вважається найрозкішнішим маєтком в Україні. Будинок, де я живу, як острів серед океану: ниви і степи якогось азійського розміру.»*, – стверджував Бальзак. [1, с. 106].

Детально дослідивши творчість та епістолярну спадщину французького автора, В. Г. Матвіїшин висновує наступне: називаючи Україну «земним раєм», Бальзак відзначає талановитість українського народу, бо ж занотував собі 77 способів випікання хліба, що показує величну силу народу комбінувати ніби найпростіші речі. Як стверджує Володимир Григорович, єдине, що обурювало Бальзака – це принизливий стан українських кріпаків, які змушені коритися своїм панам-зверхникам. Водночас не схвалював він і тенденцію до скасування кріпацтва, адже був прихильником сильної влади.

Перебуваючи в Україні, Бальзак познайомився з польським поетом, графом Гюставом Олізаром, предки якого належали до українського шляхетського роду, який спольщився вкінці XVI ст. Творча дружба тривала два роки і, безсумнівно, вплинула на поглиблення знань Бальзака про наш край. Письменник декілька разів побував в Києві, де його урочисто приймали губернатор Фундуклей, а також генерал-губернатор Бібіков.

У лютому 1849 р. Бальзак отримав офіційний дозвіл від царя Миколи I на шлюб з Евеліною Ганською, яка, одружуючись з іноземцем, позбавлялася практично всього майна. Проте у Бальзака починаються проблеми зі здоров'ям: він втрачає зір, здатність рухатися. Шлюб

проіснував з 14 березня 1850 р до смерті письменника у Франції 18 серпня 1850 р. *«У мене не було щасливої юності, ні квітучої весни в молодості, зате в мене було найсонячніше літо і найтепліша привітна осінь»* [1, с. 110] – писав Бальзак про найщасливіші моменти свого життя, які були пов'язані саме з Україною .

Бальзак, опинившись в українському середовищі, активно вивчав побут, культуру її жителів. Проте зворотнього визнання його творчості на перших етапах не відбулося. Тільки в 1884 р. у Львові вийшов роман письменника «Батько Горіо» в перекладі Михайла Подолинського. Цей факт не обійшовся без уваги І. Франка, хоча особисто він надавав перевагу творам братів Гонкурів, Еміля Золя. Володимир Григорович зауважує, що причина цього в актуальних проблемах, що стояли перед українською літературою кінця ХІХ століття в умовах соціально-політичного життя на Галичині і Україні загалом. Творчість Бальзака не була на часі для українського читача, якого вабили актуальні соціально-етичні проблеми з яскраво вираженим національним забарвленням [1, с. 111].

Уперше Франко звертається до творчості Бальзака в статті «Література, її завдання і найважливіші віхи». В. Матвіїшин зазначає, що говорячи про «нову реальну школу», І. Франко особливо наголошує на важливості нового «наукового реалізму». Згодом Франко знову звертається до творчості Бальзака у статті «Еміль Золя і його твори», зарахувавши його до письменників «великого таланту і запалу», який розширив рамки роману, поглибив його.

Небайдужими до творчості О. де Бальзака були Т. Шевченко, пізніше Леся Українка. Однак стотомна спадщина була належним чином поцінована в Україні тільки в 20-30 рр. ХХ століття в період «українізації», а відтак цей процес знайшов гідне продовження у другій половині ХХ століття у працях професора Володимира Григоровича Майїшина.

ЛІТЕРАТУРА

1. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм : монографія / В. Г. Матвіїшин. – Київ : Академія, 2009. – 264 с.
2. Матвіїшин В. Г. Оноре де Бальзак і Україна [Текст] : [до 210-річчя від дня народження Оноре де Бальзака] / В. Г. Матвіїшин // Зарубіжна література в школах України : метод. журн. – 2009. – № 2 (лютий). – С. 2.
3. Зарубіжна література в школах України [Текст] : метод. журнал/ Івано-Франків. обл. ін-т післядиплом. пед. освіти. – К. : Антросвіт, 1996. – С. 2.

Анотація

У статті висвітлено науковий доробок професора В. Г. Матвіїшина, присвячений зв'язкам Оноре де Бальзака з Україною. Підкреслено добру

обізнаність французького письменника із суспільно-політичним життям нашого краю, його симпатії до його мешканців, природи, історичних пам'яток.

Ключові слова: Евеліна Ганська, Оноре де Бальзак, зв'язок, роман, Україна.

Summary

The article outlines the scientific achievements of Professor V. G. Matviyishyn, dedicated to the relations of Honore de Balzac with Ukraine. It is underlined the French writer's good awareness of the social and political life of this country, his sympathy for its inhabitants, nature, historical monuments.

Key words: Evelyn Ganska, Honore de Balzac, relation, novel, Ukraine.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бахматюк Оксана Василівна – студентка V курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Богачевська Лілія Орестівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і перекладу Інституту історії, політології та міжнародних відносин Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Бородайкевич Галина Іванівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Гой Христина Степанівна – студентка V курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Гуляк Тетяна Миколаївна – аспірант кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Гунда Світлана Володимирівна – студентка III курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Девдюк Іванна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Зіник Наталія Петрівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Зорій Мар'яна Василівна – пошуковець кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Іванюк Світлана Михайлівна – аспірант кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Максимлюк Діана Олегівна – студентка V курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Малишівська Ірина Василівна – асистент кафедри англійської мови факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Мартинець Алла Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Мінцис Елла Євгенівна – старший викладач кафедри англійської філології Прикарпатського національного університету імені Василя

Стефаника.

Огерук Вікторія Ігорівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Парубецька Уляна Романівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Приймак Лілія Богданівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов і країнознавства Інститут туризму Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Рибчак Лена Михайлівна – студентка IV курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Смігоровська Ірина Володимирівна – студентка III курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Симчич Еліна Василівна – студентка II курсу Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Сисак Ірина Володимирівна – студентка III курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Тереховська Олена Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Храбатин Ольга Василівна – студентка III курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Яцків Наталія Яремівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Яцух Ангеліна Леонідівна – студентка III курсу факультету іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ: КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ

Збірник статей

Випуск 3

Відповідальний редактор:

Козлик І. В.

Упорядники:

Девдюк І. В., Мартинець А. М.

Технічний редактор та комп'ютерна верстка:

Семко Я. Ю.

Підп. до друку 04.06.2015. Формат 60x84/16.
Папір офс. Друк цифровий. Гарн. Times New Roman.
Умовн. др. арк. 8,37. Наклад 100.

Видавець та виготівник «Симфонія форте»
76019, м. Івано-Франківськ, вул. Крайківського, 2
тел. (0342) 77-98-92

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців та виготівників видавничої продукції: серія ДК № 3312 від 12.11.2008 р.

